Использование языковых клише и штампов из голливудских фильмов (прецедентные высказывания) при переводе современных фэнтезийных романов

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....3
Глава 1. Теоретические вопросы переводоведения и методы перевода клишированных фраз романов в дискурсе кинофильмов жанра фэнтези.....7
1.1. Понятие и употребления речевого клише в англоязычном дискурсе.....7
1.2. Кинотекст как переводческая категория фэнтезийных романов.....12
1.3. Лингвокультурологические особенности восприятия информации посредством клишированных фраз кинофильмов в фэнтези.....18
1.4. Способы перевода клише и штампов с английского на русский язык при работе с современными фэнтезийными романами.....23
Глава 2. Практические аспекты перевода клише в голливудском фильме на примере «Властелин колец: братство кольца» при переводе романа Дж. Толкиена.....31
2.1. Тематическое своеобразие и идея сценария художественного фильма «Властелин колец: братство кольца».....31
2.2. Стилистические доминанты клише и штампов в переводе англоязычной речи героев кинофильма.....46
2.3. Анализ прецедентных высказываний художественных кинематографических текстов при переводе романа.....50
2.4. Ошибки и проблемы передачи образных выражений в голливудском фильме «Властелин колец» при переводе фэнтезийного романа Дж. Толкиена.....61
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....71
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ.....75

ВВЕДЕНИЕ

В современном мире невозможно переоценить ту роль, которую играют фильмы и другая видеопродукция. Популярность продуктов киноиндустрии, желание зрителя смотреть не только отечественные фильмы, но и зарубежные, диктует необходимость перевода аудиовизуальной продукции.

Актуальность исследования проблем кинoперевода фэнтези и целесообразность многостороннего подхода к их изучению не вызывает сомнений. Слово «фэнтези» прочно закрепилось в сознании людей. В киноиндустрии конца XX – начала XXI века и по сегодняшний день оно широко используется в литературе и киноиндустрии.

Стиль фэнтези крайне сильно отличается от научной фантастики. Во-первых, фэнтези не стремится объяснить с точки зрения науки мир, в котором происходит основное действие произведения. Сам этот мир придуман и существует гипотетически. Достаточно часто его местоположение никак не оговаривается. Писателю приходится приложить усилия чтобы изобразить картину нереального, сказочного мира. Для этого он использует целую систему фактических и формальных лингвистических средств, которые в совокупности создают уникальную, красочную, авторскую языковую картину. В настоящее время вырос интерес исследователей: 1) к жанру фэнтези, к изучению почерка автора художественного полотна, к стилеобразующим и текстообразующим характеристикам.

При переводе происходит перенос текста из одной культурной среды в другую, осуществляется процесс межкультурной коммуникации. Диалог между зрителем и кинопроизведением образует кинодискурс, который, в свою очередь, формируется на основе кинотекста, содержащего культурно-значимые смыслы. В связи с особенностями кинодискурса возникают вопросы о возможностях качественной трансформации и репрезентации культурно-значимых компонентов оригинала для обеспечения их успешной

лингво- и социокультурной адаптации в другой среде. Большое число исследователей считает киноперевод отдельным видом переводческой деятельности, так как кинематограф обладает разнообразными техническими характеристиками, рассматривающийся вне рамок переводоведения, и сложным киноязыком, который, в свою очередь, включает в себя различные специфические особенности и категории, смежные с нелингвистическими областями.

Особенности и функции голливудских фильмов требуют специального подхода к их переводу, с точки зрения эквивалентности, адекватности, адаптации, лаконичности и многих других аспектов. Первое знакомство зрителя с кинофильмом начинается с его названия, исходя из него зритель создает свое представление и первое впечатление о фильме, следовательно, от названия также зависит дальнейший успех фильма в стране проката, зрительская симпатия и кассовые сборы. Особое внимание будет уделено способам, приемам и стратегиям перевода, официальных названий, под которыми фильмы вышли в прокат в России, также мы уделим особое внимание анализу перевода голливудских фильмов, которые подверглись частичной или полной трансформации, также проанализируем причины таких изменений.

В данной работе рассматриваются аспекты перевода кинематографических текстов стиля фэнтези на русский язык (на материале перевода романа Дж. Толкиена «Властелин колец», исследуется экстралингвистическая составляющая кинофильма, а именно, компоненты видео- и звукоряда, ограничивающие перевод или влияющие на него).

В связи с прогрессирующей визуализацией культуры в целом, с возрастающей популярностью сферы киноискусства, в том числе, с востребованностью кинематографа, как одного из самых популярных развлечений, актуальность настоящего исследования заключается в недостаточности научного освещения проблем и особенностей киноперевода.

Объектом настоящего исследования являются приемы передачи образных выражений в голливудском фильме «Властелин колец» при переводе фэнтезийного романа Дж. Толкиен.

Предметом исследования является лингвистический аспект кинотекста англоязычного художественного кинодискурса «Властелин колец».

Целью данной работы является особенностей аспекты перевода клише в голливудском фильме на примере «Властелин колец: братство кольца» при переводе романа Дж. Толкиена.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие **задачи**:

- рассмотреть понятие и употребления речевого клише в англоязычном дискурсе;
- определить кинотекст как переводческую категорию фэнтезийных романов;
- обозначить Лингвокультурологические особенности восприятия информации посредством клишированных фраз кинофильмов в фэнтези;
- провести обзор переводческих стратегий при закадровом переводе художественных фильмов;
- определить тематическое своеобразие и идею сценария художественного фильма «Властелин колец»;
- провести анализ переводов художественного кинематографических текстов «Властелин колец» на русский язык;
- выявить стилистические доминанты англоязычной речи как отражение особенностей менталитета героев кинофильма;
- обозначить ошибки и проблемы передачи авторского кинотекста «Властелин колец».

Теоретическая и практическая значимость работы заключается в том, что данное исследование освещает теоретические положения переводоведения, может использоваться при разработке и чтении курсов на

тему теории перевода кинематографических текстов, а также в практике перевода кинотекста англоязычного художественного кинодискурса.

Новизна нашего исследования состоит в предпринятии попытки сопоставить перевод голливудских фильмов с английского, и выявить особенности перевода клише в голливудском фильме на примере «Властелин колец: братство кольца» при переводе романа Дж. Толкиена.

Методы исследования. В работе нашли применение общие методы – сопоставительный, дедуктивный, индуктивный, сравнительный, эмпирический метод, метод классификации, а также частные лингвистические методы и приемы: метод контекстуального анализа, метод интерпретации текста, метод компонентного анализа, сопоставительный метод, метод сплошной выборки, метод синтаксического уподобления.

Теоретическую базу для нашей работы составили труды таких учёных как Амочкин В.В., Гордон Г., Козуляев, А. В., Комиссаров В.Н., Кузьмичев С.А, Лотман Ю.М., Матасов Р. А., Недялков, И. В., Нелюбин Л. Л., Хухуни Г. Т., Олюнина В. М., Скоромыслова Н.В., Снеткова М.С., Теремкова О. А. и другие. Основной **метод**, используемый в работе, – сопоставительный.

Структура работы. Выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка литературы

Глава 1. Теоретические вопросы переводоведения и методы перевода клишированных фраз романов в дискурсе кинофильмов жанра фэнтези

1.1. Понятие и употребления речевого клише в англоязычном дискурсе

Социальная природа и социальная значимость речевых штампов и клише отражаются в их определении. Под штампом в нашей работе понимается «стилистически окрашенное средство речи, отложившееся в коллективном сознании носителей данного языка как устойчивый, "готовый к употреблению" и поэтому наиболее "удобный" знак для выражения определенного языкового содержания» [1, с. 588].

Понятия «клише» и «штамп» достаточно широко изучены и описаны как в зарубежных, так и в отечественных лингвистических исследованиях. Они всегда рассматривались вместе, поскольку имеют некие общие черты. Тем не менее, определенной общности взглядов на данные понятия не существует. Клише и штампы являются родственными понятиями, они используются в схожих ситуациях, в схожих условиях, они обладают схожими характеристиками. Это стало причиной возникновения разных подходов к их описанию. Часто эти понятия отождествляются. Так, например, в толковом словаре под редакцией Г.Н. Скляревской клише определяется как «стереотип мышления; штамп, шаблон в образе мыслей» [3].

Нелюбин Л. Л так же не разграничивает понятия клише и штамп, говоря о том, что штамп - это «то же, что клише, избитое, шаблонное, стереотипное выражение, механически воспроизводимое либо в типичных речевых и бытовых контекстах, либо в данном направлении, диалекте и т.п.» [32, с. 67].

Однако, термины «штамп» и «клише» не идентичны, они обладают рядом отличительных особенностей, и штампы составляют отдельную группу языковых единиц.

Клише – это готовая речевая формула, оборот речи, стереотипное выражение, используемая в качестве легко воспроизводимого в определенных условиях и контекстах, использование клише обусловлено ситуацией. Клише образует конструктивную единицу, сохраняющую свою семантику, а во многих случаях и выразительность [5]. Основные черты клише – устойчивость, воспроизводимость в готовом виде, ситуативная обусловленность. Примерами клише являются такие выражения, как «подвести итоги», «одержать победу», «подготовить петицию».

Одной из основных характеристик клише является их повторяемость. Однако, важно, чтобы выражения повторялись не слишком часто, поскольку многократное, избыточное повторение имеет негативные последствия. Как пишет А. В. Корячкина, чрезмерное частое повторение одного и того же слова или выражения выхолащивает его смысл, превращая его в пустой звук. Такое повторение делает выражение дисфункциональным, потерявшим свою информативность значение, связь с денотатом [20, с. 129]. Другими словами, такие клише теряют свои семасиологические связи.

Лингвист В.Н. Комиссаров говорит о важности различия информативных клише от клише, утративших свою информативность. Дисфункциональные клише он относит к отдельной группе, которую определяет как штампы. Штамп, по его мнению, это готовая речевая формула, не имеющая выраженных семасиологических связей, характеризующаяся в смысловом отношении положительным или отрицательным зарядом и не составляющая, как правило, законченного высказывания [16]. Любое многократно повторяющееся выражение, теряя свою информативность и связь с денотатом, может переходить в разряд единиц речи, у которых семасиологические связи не выражены или стерты, то есть в разряд штампов. Особенно часто подобные трансформации происходят в рамках публицистического текста, для которого характерно широкое использование стереотипных высказываний, в большинстве случаев

необоснованное и неоправданное. Возможен и обратный процесс - переход штампов в разряд клише, восстановление связи высказывания с денотатом.

Штампы всегда считались словами, оказывающими негативное воздействие на нашу речь, клише, в свою очередь, ее неотъемлемая составляющая. Другими словами, можно сказать, что основное отличие клише от штампов заключается в степени эффективности их употребления в тексте. Клише обладают высокой эффективностью, в отличие от штампов, которые подобной эффективностью не обладают.

Таким образом, клише - это информационно важная единица общения. Основные характерные черты клише – это воспроизводимость в готовом виде, устойчивость, однозначность, четкая семантика. Штампы, несмотря на то, что подобно клише являются воспроизводимыми и часто повторяющимися единицами речи, не несут информационной или художественной нагрузки. Штампы характеризуются стертой семантикой, потускневшей эмоционально-экспрессивной окраской. Кроме того, они всегда тесно связаны с определенной ситуацией, которую они описывают, тогда как клише признаются самостоятельными единицами речи. Некоторые исследователи выделяют несколько разновидностей штампов. Первый вид – это универсальные слова, то есть слова, обладающие неконкретным, обобщенным значением. К этой группе можно отнести такие выражения, как «в ряде отношений», «при соблюдении некоторых условий», «отличаться определенной спецификой». Подобные высказывания не несут никакой смысловой и информационной нагрузки, они используются, когда говорящий высказывается приблизительно, неконкретно. Еще один вид речевых штампов – это парные слова, слова, которые в речи обычно используются вместе, сложившиеся устойчивые словосочетания. Например, «горячий прием», «неизгладимое впечатление», «простые смертные», «широкая аудитория», «большой спрос», «бурные аплодисменты». Определения в данных словосочетаниях неполноценны, так как они выражают мысль шаблонно, лишая ее индивидуальности. Слушатель воспринимает данную

информацию, как должное, тем самым внимание к каждому слову по отдельности ослаблено.

Штампами также становятся часто употребляемые образные слова и выражения. Это своего рода шаблонные метафоры, из-за чрезмерного употребления которых теряется смысл и эмоциональная окрашенность. Любое яркое и запоминающееся выражение, удачно использованное в речи, теряет свою оригинальность при множественных повторах. Другими словами, слова, имевшие ярко-выраженную образность в прошлом, со временем, при частом их использовании, теряют всякую ценность. Например, «лопнуть как мыльный пузырь», «протянуть руку помощи», «люди в белых халатах». Еще одним спорным вопросом является необходимость и

обусловленность употребления клише и штампов в новостных сообщениях. Существует два диаметрально противоположных взгляда по данному вопросу. Некоторые считают использование подобных выражений необходимым и даже обязательным, обосновывая это тем, что использование готовых речевых единиц экономит время и автора, и аудитории. Таким образом, на составление новостного сообщения затрачивается меньше времени, что важно, поскольку обычно они создаются в условиях жестких временных ограничений. Как писал Ш. Балли: «Язык газет переполнен штампами – да иначе и не может быть: трудно писать быстро и правильно, не прибегая к избитым выражениям» [7]. Е.В. Розен полагал, что наличие клише – свидетельствует о развитии информационного жанра. Существует противоположный взгляд. Многие считают использование клише и штампов в новостных сообщениях показателем некомпетентности и косноязычности автора. Многократное повторение одних и тех же речевых форм в текстах говорит о неспособности журналиста придумать что-то новое, яркое и запоминающееся. Тем самым, подобные злоупотребления уменьшают потенциально возможное воздействие на аудиторию. Такой точки зрения придерживался Фрэнк Байндер, который писал, что клише «наносит огромный вред человеческому мышлению и образованию».

В условиях жесткой конкуренции различных новостных изданий и борьбы за аудиторию, важна не только значимость и актуальность передаваемой информации, но и форма ее передачи, эмоциональная составляющая, которая и будет привлекать, либо отталкивать читателей. Однако, здесь все-таки стоит четко понимать разницу между клише и штампами, поскольку сторонники второй точки зрения склонны эти понятия отождествлять.

В отличие от штампов, клише носят «информативно-необходимый характер и относятся к целесообразному применению готовых формул в соответствии с коммуникативными требованиями той или иной речевой сферы» [1, с. 58].

В лингвистическом плане речевые штампы и клише сходны; и те, и другие относятся к устойчивым, то есть не создаваемым «здесь и сейчас», для сиюминутных целей выражениям, характеризуются стандартной семантикой и имеют форму грамматического предложения. На этом основании изучаемые высказывания можно отнести к языковым кодам, функционирующим в общей системе языка [5]. В этом же смысле штампы и клише близки к метафорам [52].

Между штампами и клише имеется и различие, которое так же, как и сходство, обусловлено социальными факторами. Разница между ними состоит в том, что штампы имеют характер стилистического средства и обладают высокими экспрессивными, эмоциональными и оценочными возможностями, в то время как клише нейтральны в эмоциональном плане и выполняют главным образом функцию реализации в процессе коммуникации социальных ролей ее участников [7, с. 106].

Ввиду того, что подобного рода высказывания в формальном и семантическом планах устойчивы, реципиенту нет необходимости в процессе общения проделывать умозаключения: они давно присутствуют в его сознании в редуцированном виде, а выводной смысл закрепился за штампами и клише в качестве их постоянных значений. Реципиенту нет необходимости

их выводить, так как он просто их помнит. Но, тем не менее, умозаключение объективно присутствует в их семантике штампов и клише, служа мотивационным «мостиком» между первичным (прямым) и вторичным (косвенным) значениями.

1.2. Кинотекст как переводческая категория фэнтезийных романов

Литература фэнтези сформировалась в начале XX века. Фэнтези - это вид фантастической литературы, который создан на основе мифов и сказочных мотивов. Предшественником, отцом этого жанра считается Джон Рональд Руэл Толкин. Английский термин fantasy literature стал популярным в 1954-1955. Именно тогда было издано произведение Дж. Р. Р. Толкина «Властелин колец». Термин «литература фэнтези» - это относительно новое понятие.Жанр «фэнтези» в настоящее время стал очень популярным и получил широкий круг читателей. Произведения фэнтези становятся основами сценариев кинофильмов и компьютерных игр. Несмотря на большую популярность это жанра, критики литературы сталкиваются с проблемой точного определения понятия «литература фэнтези».

Некоторые под понятием «литература фэнтези» понимают те литературные жанры, в которых основным сюжетным или тематическим компонентом является магия, то есть вмешательство или воздействие сил, которые нельзя научно объяснить, как это делают авторы научной фантастики. Другие критики слишком узко понимают это понятие. Под ним подразумевают только произведения Толкина, отца фэнтези, и его произведения принимают за основу.

Согласно «Słownikowi literatury popularnej» Anny Gemra i Edyty Rudolf литература фэнтези - это произведение, которое основано на путешествии главного героя (это не обязательно должен быть человек), которому поручено выполнить определённую миссию. Окончательной целью обычно является спасения мира (основной мотив - борьба Зла с Добром) и тем самым

начало новой эпохи в истории. Важными категориями в произведениях фэнтези являются Случай, Судьба, Фатум, от которых зависит судьба героя. Это означает, что у главного персонажа нет возможности самостоятельно принимать решения относительно своей жизни, он должен подчиниться общему благу. Путешествие, которое обычно имеет характер квеста (поисков), ведет к глубокой перемене противника или/и мира (отличие фэнтези от сказки). Героя во время похода сопровождает «круг помощников» […], что является метафорой первенства социальной жизни над изоляционизмом. Финальная борьба подчеркивает зрелость главного героя и раскрывает его личность.

Категорией текста, в которой реализуется взаимосвязь культур фэнтези, их взаимопроникновение, выступает категория кинотекста фэнтези как особый когнитивный механизм реализации структурных взаимосвязей межкультурного диалогического взаимодействия.

Кино как явление и вид деятельности появилось относительно недавно и поставило перед исследователями новые задачи, связанные с различными дисциплинами: лингвистикой, социологией, информатикой, переводоведением и многими другими. Кино – сокращённое от кинематóграф (от греч. «движение» и «писать»; то есть «записывающий движение») или синематоìграф (от фр. cinématographe), то есть создание и демонстрация движущихся изображений (картинок). Киноискусство изучается отдельной дисциплиной – киноведением.

Считается, что отечественное кино появилось на свет в 1907–1908 гг., а происходившие до этого редкие съёмки предназначались для очень узкого круга зрителей (так, начиная с 1900 г., снимались торжественные события из жизни царя Николая II и его семьи, никогда не демонстрировавшийся для широкого круга зрителей). К концу 1920-х г. в мировом кинематографе были разработаны многие коды и конвенции киноповествования, кинематограф стал международным явлением. В начале 1930-х г., с появлением звука кино

превратилось из «Мультимедийного зрелища с элементами живого выступления» в «самодостаточное зрелище…которое в одном и том же виде демонстрируется во всех кинотеатрах мира» [46; 125–145].

Кинематограф с самого начала привлекает внимание исследователей самых разных направлений науки, в том числе лингвистики: выявляются особенности киноязыка, кинотекста, кинообраза, киноповествования.

По мнению киноведа Т. В. Духовной, «киноязык можно охарактеризовать как «систему средств для осуществления передачи смысла (коммуникации) с помощью кинематографа» [52, с. 64]. Развивая мысль ученого, М.Б. Ворошилова рассматривает кинофильм как определенный тип текста – «сложное лингвосемиотическое образование». Исходя из сказанного выше, можно сделать вывод, что кинотекст является реализацией киноязыка в рамках одного кинематографического произведения [52].

Ю. Слободнюк определяет термин «кинотекст» как «технически дифференцированную динамическую знаковую ситуацию, которая представляет из себя совокупность структурных элементов киноязыка в рамках кинематографического произведения, и отправляет в соответствии с жанровой установкой определённое информационно-эмоциональное сообщение зрителю в виде синергетической комбинации вербального естественного языка/языков, музыки, кинесики и иконики, задействованных в киноповествовании». Кинотекст, по словам учёного, можно охарактеризовать интертекстуальностью, полиавторской модальностью, смысловой завершенностью и использованием различных стилистических средств киноязыка, таких как метафоры, эпифоры, параллельные конструкции, и т.д. [35].

Ученые Г.Г. Слышкин и М.А. Ефремова выделяют две взаимодействующие между собой системы кинотекста: лингвистическую и не лингвистическую. Лингвистическую систему, в свою очередь, можно разделить на письменную и устную составляющие. К письменной составляющей ученые относят титры и надписи, которые относятся к части

мира вещей фильма, к устной – звучащую актерскую речь, закадровый текст, песни и т. д. [7].

Вместо вышеприведённой «устной составляющей лингвистической системы», В. Е. Горшкова вводит термин «кинодиалог», который можно охарактеризовать как «вербальный компонент кинофильма, смысловая завершенность которого обеспечивается аудиовизуальным рядом в общем дискурсе фильма» [7].

Опираясь на два канала восприятия (зрительный и слуховой) кино создает зрительно-словесные образы. Так, появляется еще один элемент кинодискурса – кинообраз. В.П. Конецкая определяет кинообраз как недискретную единицу, обладающую собственной структурой, не имеющую аналога в вербальной коммуникации и передающую «в обобщенно-образной форме смысловую и оценочную информацию о персонажах и их отношениях, о времени и идеях, об обществе и социальных ценностях». Причем эта информация адекватно истолковывается только в контексте всего кинодискурса. Репрезентативные образцы вербальных и невербальных выражений участвуют в образовании стереотипов, которые, например, в зависимости от пола или социального происхождения персонажа усиливают ожидания зрителя от киноречи. По мнению итальянского кинорежиссера П.П. Пазолини, язык кино имеет двойное членение, при этом аналогом морфемы служит кинообраз

Кинодиалог как лингвистическая система кинофильма имеет в своем составе диегетические и недиегетические компоненты. Диегетические элементы называют вещи и события, являясь частью реального мира героев, недиегетические компоненты включают все то, что остается видимым и слышимым только для зрителя как стороннего наблюдателя [6; 93].

В структуру кинодиалога, согласно В.Е. Горшковой, входят следующие компоненты [7, с. 27]:

1) устно-вербальный компонент, состоящий из диегетических элементов (речь героев фильма, песни в кадре) и недиегетических элементов

(закадровые монологи и комментарии, песни как элемент вертикального монтажа);

2) письменно-вербальный компонент, так же состоящий из диегетических элементов (разного рода надписи в кадре) и недиегетических элементов (сюжетные титры, инициальные и финальные титры).

Устно-вербальный компонент кинодиалога репрезентирует совершаемые персонажами действия, отражает реальные ситуации устного общения, в статических сценах является самодостаточным и структурируется согласно функционально-прагматическим принципам диалогического общения. Кинодиалог как лингвистическая система кинофильма имеет в своем составе диегетические и недиегетические компоненты. Диегетические элементы называют вещи и события, являясь частью реального мира героев, недиегетические компоненты включают все то, что остается видимым и слышимым только для зрителя как стороннего наблюдателя.

В структуру кинодиалога, согласно В.Е. Горшковой, входят следующие компоненты [52, с. 55]:

1) устно-вербальный компонент, состоящий из диегетических элементов (речь героев фильма, песни в кадре) и недиегетических элементов (закадровые монологи и комментарии, песни как элемент вертикального монтажа);

2) письменно-вербальный компонент, так же состоящий из диегетических элементов (разного рода надписи в кадре) и недиегетических элементов (сюжетные титры, инициальные и финальные титры).

Устно-вербальный компонент кинодиалога репрезентирует совершаемые персонажами действия, отражает реальные ситуации устного общения, в статических сценах является самодостаточным и структурируется согласно функционально-прагматическим принципам диалогического общения (Муха, 2010).

При создании кинодискурса учитываются смежные дискурсы, например, литературное произведение, по которому был написан сценарий и

поставлен фильм. Кроме литературных произведений сюда можно также отнести, предположим, реальные события, истории из жизни, которые легли в основу сценария и кинофильма [52, с. 64]. Следовательно, сценарий составлялся с опорой на книгу. В связи с чем мы показываем, что литературное произведение взаимодействует как с кинодискурсом, так и со сценарием.

Киносценарий пересекается с подобным образованием как на внешнем, так на внутреннем (кинодискурсивном) уровне. Сценарий, пересекающийся с литературным произведением за границей кинодискурса, рассматривается нами как отдельное формирование, написанное на основе произведения литературы. На внутреннем уровне происходит слияние уже трех компонентов: литературного произведения, сценария и кинодискурса, то есть сценарий на основе книги выступает канвой всего кинофильма и кинодискурса [52, с. 64].

Из вышесказанного становится ясно, что переводу подлежит именно устная составляющая кинофильма, иными словами – кинодиалог. Однако стоит также обратить внимание и на то, что лингвистическая информация кинофильма не ограничивается только кинодиалогом. Отсюда следует вывод, что предметом кино/видео перевода является вся лингвистическая система кинотекста.

Р.А. Матасов полагает, что для того чтобы выделить из кинотекста элементы системы, подлежащие переводу необходимо осуществить структурный анализ лингвистической системы с позиции диегезиса [25, с. 9].

К диегетическим элементам следует отнести вещи и события, принадлежащие реальному миру героев. Недиегетическими элементами называют все то, что доступно самому зрителю, как трансцендентному наблюдателю. Оба уровня можно разделить на устные (закадровая речь и кинодиалог) и письменные (интертитры, титры, надписи, субтитры) элементы. Выделить наиболее значимые элементы для перевода представляется сложным, так как значимость каждого из уровней диктуется

авторским замыслом отдельно взятого кинофильма. Задача переводчика заключается в том, что «увидеть» эти значимые элементы, «маркированные посредством особых кинематографических кодов киноязыка», а также передать их надлежащим образом на переводящий язык [25, с. 17].

Таким образом, кинотекст − самый обширный компонент кинодискурса, представляющий собой лингвистическую систему кинофильма вместе с узкими экстралингвистическими факторами. Как мы можем заметить на схеме, кинотекст намного уже кинодискурса и ни в коей мере не может считаться с ним тождественным. Кинотекст включает дискурс кинофильма. Дискурс кинофильма объединяет языковую составляющую кинопроизведения со средствами невербальной коммуникации.

Соответственно, кинодиалог и киноречь являются частью дискурса кинофильма, так как охватывают лишь вербальный компонент кинофильма. Однако важно подчеркнуть, что кинодиалог и киноречь занимают ключевую позицию кинодискурса. Они служат основным строительным материалом единицы невербальной коммуникации − кинообраза, которая также формируется за счет смежных дискурсов (кинофильмов такого же жанра или режиссера). Это доказывает, что кинодискурс шире самого кинофильма

1.3. Лингвокультурологические особенности восприятия информации посредством клишированных фраз кинофильмов в фэнтези

Литература фэнтези выделяется своими жанрово-стилистическими особенностями. Они отличают произведения фэнтези от произведений других жанров. Для фэнтези характерным является наличие индивидуально-авторских слов и имен собственных.

Е. А. Белоусова отмечает, что фантасты в своих произведениях используют особые средства выразительности. В основном это индивидуальноавторские слова и имена собственные, которые обозначают

реалии описываемых миров. Авторы фэнтези в своих произведениях создают новый мир, и в связи с этим придумывают новые слова. Герои произведений фэнтези могут разговаривать на придуманных (искусственных) языках, пользоваться предметами или сталкиваться с существами, которых нет в реальном мире и поэтому они не имеют своих названий. Авторы фэнтези, так, как и авторы научной фантастики, создают новые слова, если не могут его найти среди единиц языка, а оно очень важно для передачи образа.

Дж. Р.Р. Толкин, отец фэнтези, один из первых начал создавать индивидуально-авторские слова, чтобы передать свой замысел. Стоит здесь напомнить, что Дж. Р.Р. Толкин был филологом по профессии и в своих произведениях создал не только названия несуществующих мест и героев, но также создал языки, которыми пользовались его персонажи.

Согласно С.В. Беликову, «важной составной частью предметного мира произведений научной фантастики являются объекты, не существующие в настоящее время, но возможные в будущем; первоначально вымышленные автором, они в дальнейшем закрепляются в общественном сознании благодаря регулярному употреблению соответствующих им имен («квази-терминов», «псевдотерминов», «квазиреферентных слов») в текстах этого жанра [18]. Аналогичные категории воображаемых объектов существуют и для жанра фэнтези: сюда входят средства для концентрации и использования магии (portal, magic wand), фантастические существа (basilisk, Dementor), волшебники и прочие носители магии (necromancer, animage), магическое оружие (fireball), прочие магические предметы (chocolate frog, Howler), «обычные» люди с точки зрения магов (Muggle) и т.д.». С.В. Беликов показывает, что создание несуществующих объектов и их названий является важной частью фэнтези.

Дж. К. Роулинг в своих романах также создаёт новый мир. Магический мир Гарри Поттера очень сильно отличается от мира маглов. Роулинг, чтобы подчеркнуть разницу между этими мирами и назвать предметы, которых нет в реальном мире, использует окказиональные слова. Индивидуально-

авторские слова будут понятны только магам, жителем немагического мира покажутся они странными. Дж. К. Роулинг создала много новых слов, чтобы назвать предметы, профессии или действия, которые являются характерными для магического мира.

Имена собственные - это характерная черта художественной литературы. Фэнтези принадлежит к художественной литературе, и поэтому имена собственные являются жанрово-стилистическими особенностями языка этого жанра. Имена собственные - это одно из более экспрессивных и информативных средств клишированных фраз кинофильмов в фэнтези, которые передают объём имплицитной информации.

Авторы фэнтези очень часто создают для своих героев „говорящие” имена и фамилии. Они передают дополнительные черты персонажей. Кроме этого, имена собственные могут скрывать в себе какую-то важную информацию. Фантасты, как и все писатели, знают своих персонажей и поэтому могут подобрать им «говорящие» имена. Автор, когда создает вымышленный мир, конструирует имена персонажей и все компоненты ономастического пространства произведения.

Литература фэнтези так, как и другие художественные произведения, имеет свои жанрово-стилистические особенности. Именно они влияют на сложность перевода фэнтези и свидетельствуют о его специфике. Автор перевода произведения фэнтези в процессе своей работы может столкнуться со многими проблемами. Основными явлениями, которые вызывают наибольшее затруднение при переводе, являются имена собственные и окказионализмы. Их перевод является особенно сложным, потому что автор фэнтези обладает неограниченной свободой создания названий и терминов, которые выступают в его придуманном мире. Он может пользоваться не только моделями словообразования своего языка, но также заимствовать слова из других языков или использовать греческие и латинские формы. Переводчик литературы фэнтези, по нашему мнению, чтобы преодолеть проблемы перевода именно этого жанра, должен обладать рядом качеств. Во-

первых, он должен очень хорошо знать язык, с которого переводит. Должен быть знаком не только с лексикой, но также и с грамматикой. Во-вторых, должен знать реалии страны, в которой живет автор, так как это может повлиять на значение придуманных им слов. Кроме этого, переводчик фэнтези должен иметь классическое образование. Фэнтези - это современный миф, а авторы этот жанра в своих произведениях часто ссылаются на греческую или римскую мифологию.

Фантастическую литературу в основном можем разделить на фэнтези и научную фантастику. Как раньше упоминалось, между этими жанрами существуют отличия, но грань между фэнтези и научной фантастикой очень тонкая. И в фэнтези и в научной фантастике встречаются миры, которые не существуют и были созданы автором. Авторы придумывают новые слова и определения, чтобы передать суть новых предметов, явлений, названий героев или существ. В произведениях фэнтези так, как и в научной фантастике, можно найти ссылки на мифологию, легенды, сказки и другие тексты культуры.

В мире фэнтези действует магия, то, что там происходит, сложно рационально объяснить. Героями произведений фэнтези могут быть, например, гномы, драконы или эльфы. Действия, которые происходят в научно-фантастических произведениях, можно рационально объяснить. Сюжет не должен внешне противоречить современным научным представлениям. В научной фантастике будет намного больше технологий, чем в фэнтези, и вряд ли можно здесь встретить мифологическое существо. Очень важно учитывать эту разницу во время перевода.

Перевод литературы фэнтези, так, как и научной фантастики, имеет свою специфику. Авторы фэнтези придумывают новые названия, и переводчик, чтобы хорошо передать «культурный фон», должен проанализировать методы словообразования, которые применил автор. Фэнтези - это современный миф, а авторы этот жанра в своих произведениях часто ссылаются на греческую или римскую мифологию. Стоит сказать, что

переводом можно называть сам процесс передачи текста с одного языка на другой, а также результат этого процесса. Р. К. Миньяр-Белоручев считает, что перевод - это процесс, который совершается в форме психического акта и состоит в том, что речевое произведение (текст или

устное высказывание), возникшее на одном исходном языке (ИЯ), пересоздается на другом переводящем языке (ПЯ). Перевод — результат этого процесса. В процессе перевода можно применить ряд методов, или стратегий. Переводчик сам принимает решение, какую стратегию применить. На его выбор могут оказать влияние не только субъективные предпочтения, но также такие факторы, как количество существующих переводов определенного произведения на тот или иной язык или целевая аудитория перевода.

А. Горчханова предлагает выделить три группы окказионализмов в зависимости от того можно ли перевести их, основываясь только на составных частях окказионального слова, или необходимо будет прибегать к более глубокому анализу и обращаться к широкому контексту. Она выделяет: явные, контекстуальные и культурно-обусловленные окказионализмы.

Имена собственные в фэнтези имеют двойной или даже тройной смысл, могут вызывать подсознательные ассоциации. Жанру фэнтези присуща «иллюзионирующая» функция. Она служит созданию и поддержанию иллюзии подлинности созданного в произведении мира. Обычно имена собственные транскрибируются или транслитерируются. Мы считаем, что перевод имен собственных, особенно в произведениях фэнтези,- явление весьма сложное. Переводчик на польский и переводчики на русский язык в процессе перевода имен собственных и окказиональных имен использовали такие методы как: калькирование, неологизм, семантический неологизм, транскрипция, транслитерация, замена понятием в контексте целевого языка со сходной функцией, компенсация с расширением значения исходного имени.

1.4. Способы перевода клише и штампов с английского на русский язык при работе с современными фэнтезийными романами

Перевод клишированных фраз кинофильмов в фэнтези всегда неразрывно связан с определёнными трудностями не только лингвистического, но и технического характера, что напрямую влияет на степень эквивалентности и адекватности перевода оригиналу, а также его техническому воплощению на экране (например, синхронность артикуляции актёров и реплик дублёров).

При переводе голливудских фильмов в фэнтези на русский язык важно сохранить информативную функцию голливудских фильмов, чтобы зрителю была понятна основная идея, выраженная в названии картины. При переводе голливудских фильмов в фэнтези широко используются адаптационные стратегии, опираясь на исследования

А.В. Антроповой, можно выявить трудности перевода голливудских фильмов связанными с различиями между языками, общественным сознанием, лексической сочетаемостью, эквивалентностью, связью языка с мышлением, связью с обществом и культурой, жанрово-стилистическими особенностями и другими знаковыми системами [Антропова 2008: 10].

При переводе безэквивалентных единиц традиционно используются приемы транслитерации и транскрипции. При транслитерации средствами переводимого языка передается графическая форма слова иностранного языка, а при транскрипции — его звуковая форма. Эти способы применяются при передаче имен собственных, географических наименований и названий разного рода компаний, фирм, газет, журналов. При переводе названий фильмов этот прием встречается довольно редко. Калькирование – это способ перевода, при котором лексическая единица иностранного языка воспроизводится средствами принимающего языка с сохранением морфологической структуры. При калькировании компоненты

заимствуемого слова или словосочетания переводятся отдельно и соединяются по образцу иностранного слова или словосочетания. [Комиссаров 2002: 147].

Приведем примеры голливудских фильмов, при переводе которых были использованы данные способы: Nebraska – Небраска (2013), Graceland – Грейслэнд (2013-2015), Banshee – Банши (2013-2016), Fargo – Фарго (2014), Boss - Большой босс (2016), Deadpool – Дэдпул (2016), Moana – Моана (2016), Ferdinand – Фердинанд (2017).

Чаще этот способ используется, когда фильмоним является именем главного героя, названием места или заимствованным и уже прижившимся в стране получателя обозначением, не требующим перевода.

Относительно немецкого языка, которому свойственны составные слова, принято разделять оригинальную лексическую единицу на части, а потом подбирать им эквиваленты на языке перевода. Например, Novemberkind – Дитя ноября (2008), Norwand – Северная стена (2008), Phantomschmerz – Фантомная боль (2009), Westwind – Западный ветер (2011), Kreuzweg – Крестный путь (2013), Endzeit – Конец времен (2013) Die Vampirschwestern 2 – Семейка вампиров 2 (2014), Doktorspiele – Игра в доктора (2014), Mara und der Feuerbringer – Мара и Носитель Огня (2015).

В практике перевода имеет место быть применение транслитерации и транскрипции голливудских фильмов при передаче иноязычных реалий, которые для понимания аудитории принимающей страны нуждаются в пояснениях, но встречаются и случаи, когда использование транслитерации и транскрипции переходит в злоупотребление этим приемом. Lemmy – Лемми (2010), Gravity Falls - Гравити фолс (2012-2016), RED 2 - РЭД 2 (2013), Kaiserschmarrn – Кайзершмаррн (2013), Interstellar - Интерстеллар (2014), The Raid 2 – Рейд 2 (2014), The Man from U.N.C.L.E. – Агенты А.Н.К.Л. (2015), Sing Street – Синг Стрит (2016).

В настоящее время использование приема транслитерации и транскрипции при переводе голливудских фильмов наблюдается не часто.

Это обосновано тем что — передача звукового или буквенного облика иноязычной лексической единицы не раскрывает ее значения, и такого рода слова получателю, не знающему иностранный язык без каких-либо пояснений, остаются неясными. Но, тем не менее, каждый год появляются фильмы, для понятия смысла названий которых нужно иметь определенного уровня знания как английского языка, так и знания культуры. Epic – Эпик (2013), The Challenger – Челленджер (2013), Dabba - Ланчбокс (2013), Nightcrawler - Стрингер (2013), Need For Speed - Need For Speed: Жажда скорости (2014), Backstorm - Бэкстром (2015), Selfie - Сэлфи (2016), Warkraft – Варкрафт (2016), StartUp – Стартап (2016). Описательный (разъяснительный) перевод, осуществляется путем способа добавления, несмотря на то, что такой перевод раскрывает значение исходной безэквивалентной лексики, он порой не способен выполнить лаконичную функцию фильмонима. Такой прием используют, в случаях, когда фильмоним представляет элементы иноязычной культуры, которые могут быть не понятны русскоязычной аудитории или имя собственное, которое не всегда может быть жизнеспособным фильмонимом, в обоих случаях чаще всего применяется добавление каких-либо характеризующих деталей. Так как одна из основных особенностей голливудских фильмов лаконичность, этот способ применяется не часто.

Добавление - это расширение оригинального фильмонима, связанное с необходимостью добавления лексических элементов для полноты передачи его содержания, а также связанное с различиями в грамматическом строе.

Замена - это замена форм слова и частей речи, при расхождениях грамматического строя языков, несоответствие временных форм, не сочетаемость в употреблении слов. Могут быть произведены замены структуры предложения, перегруппировка членов предложения, транспозиции, изменение порядка слов. Замены могут быть необходимы при перестановке синтаксического строя. Синтаксическая замена сложного предложения простым и простого сложным, замена составного слова

словосочетанием. Причем замена может быть продиктована как содержанием в исходном варианте реалий, так и идеологическими, эстетическим и моральными соображениями.

Опущение - этот прием предполагает отказ от передачи в переводе семантически избыточных слов, значения которых оказываются нерелевантными или легко восстанавливаются в контексте. Переводчик также может применить прием опущения по отношению к той или иной части речи оригинального названия, в том случае если из-за нее название становится неудобочитаемым, или название теряет свою лаконичность. Опускаться при переводе могут и другие части высказывания. Одной из причин его применения бывает излишняя конкретность английского текста, где это недостаточно мотивировано содержанием.

Самая простая, первая стратегия – это прямой или дословный перевод, используемый при отсутствии безэквивалентной лексики и необходимости лексических и грамматических трансформаций. Вторая стратегия – это трансформация названия. Трансформацией названия, переводчики пользуются в тех случаях, когда перевод оригинала не способен передать прагматический смысл исходного текста и не выполняет прогностическую функцию. Трансформация названия бывает частичная и полная. Оригинальное название трансформируется для привлечения большей аудитории, локализации названия и по другим причинам. Выделяют следующие две основные трансформации: лексические трансформации: трансформация, конкретизация, генерализация понятия, смысловое развитие, компенсация; грамматические трансформации:

1) морфологические: замена частей речи, грамматических форм, изменение морфологической структуры, добавления, опущения, членения, объединения, словоформы и многое другое.

2) синтаксические трансформации: замена структуры предложения, перегруппировка членов предложения, транспозиции, изменение порядка слов [Мальцева 2010: 66-69].

В «правильных переводах» не вносятся изменения в оригинальный сценарий. Реплики героев соответствуют по содержанию и прагматике оригинальным репликам. Нецензурные выражения переводятся как нецензурные выражения без цензуры, а литературная речь – как литературная речь. Однако качество гоблинских «правильных переводов» нередко критикуется профессиональными переводчиками и зрителями.

«Смешные переводы» выходят под маркой студии «Божья Искра». Они, как правило, представляют собой пародийные дубляжи, сделанные посредством иронического переосмысления исходного сюжета. Фильмы в «смешном переводе» выпускаются Д. Пучковым в соавторстве с другими переводчиками. Большой вклад в их создание внёс Е. Овсянников, известный под псевдонимом Сидор Лютый.

Примерами «смешных переводов» являются следующие:

1. «Властелин колец: Братва и кольцо» (оригинальный фильм – «Властелин колец: Братство кольца»).

2. «Властелин колец: Две сорванные башни» (оригинальный фильм – «Властелин колец: Две крепости»).

3. «Властелин колец: Возвращение бомжа» (оригинальный фильм — «Властелин колец: Возвращение короля»).

4. «Шматрица» (оригинальный фильм – «Матрица»).

5. «Звёздные войны: Буря в стакане» (исходный фильм – «Звёздные войны: Скрытая угроза»).

6. «Антибумер» (оригинал – фильм «Бумер»).

Особенностью «Антибумера» является то, что он создан на основе российского кинофильма «Бумер». Поэтому здесь мы можем говорить не о переводе как таковом, а о переозвучке. Если обратиться к примерам отклонений от оригинального содержания в «смешных» переводах клишированных фраз кинофильмов в фэнтези, в переведенных текстах можно обнаружить как семантические, так и грамматические ошибки. Приведем примеры перевода фильма Стэнли Кубрика Full

Metal Jacket:

I»ve got your name.

Перевод Гоблина: Я запомню, как тебя зовут.

How tall are you, private?

Перевод Гоблина: Скока ты весишь, рядовой?

Sir, five-foot-nine, sir!

Перевод Гоблина: Семьдесят килограмм, сэр!

You are so ugly you could be a modern-art masterpiece!

Перевод Гоблина: Ты такой урод - тебя хоть сейчас на выставку в стиле модерн!

Перевод, соответствующий требованиям адекватности и эквивалентности в данном случае должен звучать «Ты настолько уродлив, что мог бы быть шедевром современного искусства». If I die in a combat zone, box me up and ship me home.

Перевод Гоблина: Если сгину я в бою, маму вспомните мою.

Отметим, что окончание речевки солдат выдумано, однако сохранена рифма. Такое же искажение оригинала мы видим дальше:

Pin my medals upon my chest

Tell my mom I done my best

Перевод Гоблина:

Чемодан своих наград

Дарит матери солдат.

Еще один пример искажения оригинала:

How can you shoot women and children?

Перевод Гоблина: А как ты убивал женщин и детей?

В переводе Гоблина человек интересуется деталями убийств, хотя в оригинале – наличием или отсутствием каких-либо моральных ограничений.

В настоящее время Гоблин является самым известным создателем пародийный переводов, созданных ради забавы и не соответствующих оригинальному содержанию фильма.

«Смешных переводов» в России можно насчитать немалое число, что говорит о том, что «гоблинизм» глубоко пустил свои корни в российской киноиндустрии. Интересно, что сам Д. Пучков имеет отношение только к части из них. Очень часто похожие переводы называют гоблинскими.

Сам Д. Пучков выступает против использования его имени, советуя называть подобные переводы не «гоблинские», а «смешные». Свое творчество он характеризует следующим образом (цитаты, взятые с сайта Гоблина):

«Переводы Дмитрия Goblina-Пучкова отличаются максимальной точностью и выгодно отличаются от безграмотных подделок, которыми наводнен российский рынок».

«Перевод Goblina – гарантия того, что зритель поймет происходящее в фильме именно так, как это задумали создатели» [3].

Д. Пучков противопоставляет себя другим кинопереводчикам, в частности, Гаврилову, Михайлову и Володарскому, которые перевели техникой войсовера огромное количество фильмов в 90-е годы прошлого века. Комментируя их переводы, Пучков возмущается их качеством, количеством непереведенных фраз и очевидными ляпами. Гоблинский метод перевода предполагает не одноголосую синхронную озвучку, а чтение скрипта к фильму на языке перевода. Читая свой перевод, Гоблин дает зрителю возможность слышать оригинальный саундтрек.

Еще одной отличительной чертой гоблинского перевода является стремление передать на русском языке коннотацию оригинальных ругательств. Профессиональные переводчики кинопродукции стремятся избегать употребления мата в русскоязычных текстах, заменяя ругательные слова оригинала наиболее нейтральными.

Таким образом, как представляется, отличительными чертами гоблинского перевода являются следующие:

- использование сниженной лексики (брани);
- естественный русский язык;

- одноголосый дубляж;
- полная передача смысла.

Вне фокуса внимания Гоблина остается интонация, речевой образ персонажа, отражение авторского замысла. Это, как пишет Д. Бузаджи, «тяжелая, кропотливая работа, когда уже смысл давно ясен, а ты все сидишь и пытаешься “настроить” фразу, вписать ее в тональность всего текста» [2]. Будучи переводчиком-любителем, Д. Пучков лишен профессионализма. Однако в СМИ, к сожалению, чаще обсуждают не качество его переводов, а тему употребления ругательных слов.

Основными инструментами жанровой и смысловой адаптаций являются приемы замены и добавления. Дословный перевод названия при помощи замены или добавления лексических элементов расширяет или компенсирует его смысловую или жанровую недостаточность.

Глава 2. Практические аспекты перевода клише в голливудском фильме на примере «Властелин колец: братство кольца» при переводе романа Дж. Толкина

2.1. Тематическое своеобразие и идея сценария художественного фильма «Властелин колец: братство кольца»

Рассматривать коммуникативные связи каждого произведения можно в вертикальном и горизонтальном аспектах, что, с одной стороны, подразумевает диалог с текстами современной автору эпохи, а с другой – вовлечение в контекст современной культуры.

Интертекст также подразумевает коммуникацию произведений разных видов искусства. Это означает, что произведение одного вида искусства может стать основой для создания художественного произведения другого вида искусства. Примером может быть пьеса и ее театральная постановка, литературное произведение и его экранизация. Джон Рональд Руэл Толкин является одним из самых известных английских писателей. Его произведения обрели всемирную популярность, роман «Властелин Колец» был признан одной из лучших книг XX века, а творчество стало источником вдохновения для многих авторов. Как уже было отмечено, текст является живым организмом, и если произведение, имеющее конкретное материальное воплощение, в данном случае книгу, можно прочитать и поставить на полку, то текст будет жить, пока он имеет своего реципиента, который посредством интерпретации актуализирует его в современной культур.

Роман «Властелин Колец» Дж.Р.Р. Толкина является сложным прозиметрическим единством, в котором соотношение поэтического (стихового) и прозаического начала вызывает разнообразные пограничные явления, порождает разнообразные явления на границе двух ипостасей художественного слова. Одним из таких явлений становится ритмизованная проза – то есть метрически организованная ритмическая проза, привнесение метра в которую обусловлено сознательной авторской установкой. Во

«Властелине Колец» ритмизованная проза встречается в речи Тома Бомбадила – персонажа, в определённой степени воплощающего воззрения Толкина на «истинный язык», в котором поэзия ещё не отделена от прозы [11, с. 96-97]. Тем не менее, хотя многие исследователи полагают, что появление ритмизованной прозы в романе ограничивается только репликами Бомбадила, иногда она встречается и в речи других персонажей (по меньшей мере в 8 случаях) и даже в единожды в дискурсе повествователя. Некоторые из этих случаев требуют особого рассмотрения с точки зрения переводческой проблематики.

Стихотворения в романе внутренне неотделимы от прозаического текста, но внешне представляют собой вполне самостоятельные художественные единицы – здесь Дж.Р.Р. Толкин вполне «классичен» по отношению к традиционным прозиметрам. Переход от прозы к стихам в его произведении почти всегда подготавливается не ритмически, а только стилистически.

Аллитерационные стихотворения во «Властелине Колец», в которых толкиновские эксперименты с древнеанглийским стихом нашли своё завершение, отличаются особенной формальной строгостью (в одном из писем сам Толкин отзывался о них как о “written in the strictest form of Anglo-Saxon alliterative verse” [45, с. 248]). Тем не менее, все тексты отличаются метрическим разнообразием с преобладанием типа A, что заметно уже во втором из встречающихся в романе стихотворений – это краткий призыв к оружию (воззвание к воинам), провозглашаемый королём Рохана Теоденом (в скобках указан метрический тип каждой из кратких строк):

(B)Arise now, arise, Riders of Théoden!(A)

(D)Dire deeds awake, dark is it eastward.(A)

(B)Let horse be bridled, horn be sounded!(A)

(D)Forth Eorlingas! [52, т. 3, с. 143]

Воинское воззвание можно рассматривать как особый жанр роханской поэзии; во всяком случае, его устойчивость и формульность не вызывают

сомнений. Так, в пятой книге Теоден, король Рохана, перед битвой на Пеленнорских полях использует другую вариацию этого боевого клича (предикат “fell” вместо “dire”, имея более угрожающую эмоциональную окраску, маркирует ситуацию перед боем):

Arise, arise, Riders of Théoden!

Fell deeds awake: fire and slaughter!

spear shall be shaken, shield be splintered,

a sword-day, a red day, ere the sun rises!

Ride now, ride now, Ride to Gondor! [52, т. 5, с. 124]

Рохиррим прибегают к импровизированным (но при этом, по всей видимости, канонизированным в подчёркнуто устной традиции) поэтическим высказываниям даже в бою (такая поэтическая условность очень характерна для некоторых исландских саг [51). Так, найдя Теодена умирающим, Эомер, его племянник, произносит такую речь:

Mourn not overmuch! Mighty was the fallen,

Meet was his ending. When his mound is raised,

Women then shall weep. War now calls us! [52, т. 5, с. 132]

Нарочито скупые и лаконичные, но исполненные внутренней силы слова Эомера призваны утешить воинов и выступают как сильное средство преодоления отчаяния, впрочем, не возымевшее действия на самого предводителя (“yet he himself wept as he spoke” [52, т. 5, с. 132]), который осматривает павших, перечисляя их имена и вскоре замечает свою сестру среди тел. Другую речь он произносит (вернее, поёт), уже будучи окружён врагами, но всё более ожесточаясь сердцем:

Out of doubt, out of dark to the day's rising

I came singing into the sun, sword unsheathing.

To hope's end I rode and to heart's breaking:

Now for wrath, now for ruin and a red nightfall! [52, т. 5, с. 137]

Эти слова, полные отчаянной бравады (древнеангл. ofermod), перекликаются с известными строками из «Битвы при Мэлдоне» (Hige sceal

þē heardra, / heorte þē cēnre, // mōd sceal þē māre, / þē ūre mægen lytlað [7, с. 15]) и в полной мере выражают этику «северного мужества». Погребальная песня Теодена, исполняемая менестрелем Глеовином в шестой книге романа, имеет совсем иную эмоциональную окраску:

Out of doubt, out of dark, to the day's rising
he rode singing in the sun, sword unsheathing.
Hope he rekindled, and in hope he ended;
over death, over dread, over doom lifted
out of loss, out of life, unto long glory. [52, т. 6, с. 110]

Несмотря на то, что два первых стиха этой песни совпадают с соответствующими стихами песни Эомера (что вновь подтверждает формульность и закреплённость в традиции отдельных выражений), особенно показательно различие между этими текстами. Воспевание Теодена окрашено в те же тона, что и плач по Беовульфу в финале известнейшей древнеанглийской поэмы.

Предсказание, выраженное именно аллитерационными стихами, звучит особенно отчётливо, а постоянное повторение конструкции с модальным глаголом “shall” нагнетает ощущение неизбежности, сопутствующее всяческому пророчеству, пронизанному, к тому же, неясными намёками (“the Tower trembles”, “The Dead awaken”). Гном Гимли, несколько снижая мрачный пафос предсказания, комментирует эти слова так: “Dark way, doubtless <...> but not darker than these staves are to me” [52, т. 5, с. 51]. Сходные чувства, по замыслу Толкина, должен испытывать и читатель: туманные слова о мертвецах, неизвестный топоним (Stone of Erech), неясная Башня (это может быть и башня Саурона Барад-Дур, и башня Гондора) – это поле неопределённости не может не вызвать недоумение вперемешку с мрачными предчувствиями. Со Словами Мальбета, как видно, связан пример снижения стилистического регистра и выполнение Гимли функций посредника и выразителя читательской реакции (хотя в большинстве случаев,

как отмечает Т. Шиппи, роль подобных «медиаторов» играют хоббиты [44, с. 220]).

Тем не менее, на протяжении пятой книги пророчество последовательно выполняется, проясняясь для читателя: «тень» – воплощается в тучах, которые Саурон насылает на Минас-Тирит, под Башней подразумевается именно этот город, а рок, приближающийся к склепам королей, явлен в смерти Денетора и обрушении Рат Динен. Тем не менее, ни об одном из этих событий нельзя догадаться исходя только из текста прорицания (что отличает его, например, от стихотворения Бильбо об Арагорне) – Толкин поддерживает иллюзию дистанции между временем изречения пророчества и его выполнением.

Два рассмотренных текста значительно расширяют аллитерационную традицию, изображённую в романе «Властелин Колец» как в хронотопическом аспекте, так и в жанровом отношении, а также вносят значительный вклад в представление об особенностях поэзии мира Толкина в целом. Кроме того, Слова Мальбета и Долгий Список энтов ярко демонстрируют широкие жанровые возможности реконструированного аллитерационного стиха и дополняют жанровую палитру аллитерационной поэзии «Властелина Колец».

Воссоздание ритмизованной прозы представляет собой специфическую переводческую задачу, выполнение которой предваряется несколькими необходимыми этапами. Прежде всего переводчик должен распознать ритмизованную прозу в составе «естественной», если, конечно, исходный текст не состоит только из метрически организованной ритмической прозы. Достигнуть этого можно несколькими способами, но один из лучших – чтение оригинала вслух. Не случайно К.И. Чуковский отмечает, что «прежде чем взяться за перевод какого-нибудь иностранного автора, переводчик должен точно установить для себя стиль этого автора, систему его образов, ритмику. Он должен возможно чаще читать этого автора вслух, чтобы уловить темп и каданс его речи, столь существенные не только в стихах, но и

в художественной прозе» [52, с. 146]. Такое простое и при этом вполне закономерное требование часто предаётся забвению в современной переводческой практике, даже если речь идёт о художественной литературе. Более того, Дж.Р.Р. Толкин, соединяя в своём творчестве филологический подход к слову с фоноэстетическим, ориентировал свои произведения на чтение вслух, а некоторые из них изначально создавались в устной форме. Поэтому «Властелин Колец», почти полностью зачитанный автором и его сыном Кристофером Толкином на собраниях клуба «Инклинги», безусловно должен быть прочитан переводчиком именно так, причём, возможно при первом же знакомстве с текстом.

Второй подготовительный этап перевода ритмизованного фрагмента любого размера – определение степени мотивированности контекстом. Так, особый прозаический ритм возникает при переходе из поэзии в прозу и наоборот (то есть под действием прозиметрического поля) или обусловливается сознательной авторской установкой на достижение стихоподобия, но также может быть чисто языковым. По этой причине принятие решения о воспроизведении ритмизации требует от переводчика не только глубокого проникновения в ритмику художественной речи автора и нелинейное (трёхмерное) восприятие текста и контекста, но также языкового чутья и высокой компетенции.

При переводе «Властелина Колец» второй шаг осложняется ритмикозвуковыми особенностями всего прозаического текста; особенной музыкальностью отличаются дескриптивные фрагменты. Третий этап – оценка значимости метра, фонетических и синтаксических средств, организующих ритмизованную прозу. Поскольку «одни и те же размеры в поэзии на другом языке могут иметь другой характер, другие жанровые связи, в одном случае быть употребительными, в другом редкими и т.д.» [7, с. 10], метрическая составляющая прозаического ритма осмысляется в соответствии с традициями и жанровыми формами, закреплёнными за определёнными метрическими закономерностями. Остальные средства

придания прозе внешних свойств стиха (инверсия, звукопись и прочие) также должны оцениваться переводчиком с позиций стихоподобия и сопоставляться с особенностями авторского стиля. Дополнительными указаниями на мотивированность контекстом может служить появление поэтической лексики и повышенная экспрессивность прозаического текста [16, с. 107].

Сам процесс перевода в конечном счёте сопряжён не с механическим отражением ритмических закономерностей прозы и не только с их культурной адаптацией, а с максимально полным воссозданием эффекта, производимого появлением ритмизованной прозы в оригинале – стихоподобие должно быть заметно для реципиента перевода в той же мере, в которой оно внятно читателю исходного текста. В то же время, возникновение стилистического диссонанса между ритмизованным участком текста и окружающей его «естественной» прозой не должно противоречить авторской интенции.

Так, во «Властелине Колец» ритмизация прозаического текста происходит органически (без резкого стилевого смещения), иногда маркируя в речи персонажей или в повествовательском дискурсе скрытую цитату – как правило не из индивидуально-авторского лирического произведения, а из художественного текста (песни или поэмы) потенциально закреплённого в литературной традиции вымышленного мира.

Следует заметить, что небольшие размеры ритмизованного фрагмента и характер метрически и (или) фонетически связанных лексических единиц не всегда позволяют адекватно отразить эффект подлинника в переводе, что вызывается, в частности, объективными причинами лингвистического порядка. В этом случае приходится прибегать к компенсации стихоподобия на лексическом или синтаксическом уровне, если это, опять же, не противоречит стилистической окраске исходного текста. Если же текст, напротив, достаточно велик, важным аспектом принятия переводческого решения становится соблюдение или не соблюдение деления прозы на

стихоподобные строки – для этого в ходе перевода удобно записать текст в столбик, определив закономерности переносов и их значимость в ритмической структуре. Увеличение или уменьшение переводчиком количества таких условных стихов не должно вступать в противоречие с семантической окраской «версификации» в оригинальном тексте (если она есть). Все эти факторы сближают перевод рассматриваемой разновидности прозы с воссозданием поэзии.

Итак, проблемы перевода ритмизованной прозы оказываются разноплановыми и требуют комплексного подхода. Тем не менее, самой актуальной из них остаётся, как ни странно, нахождение в составе «обычной» и определение эстетического статуса по отношению к художественному целому. Учитывая это обстоятельство, следует проанализировать особенности отражения ритмизованной прозы в русских переводах «Властелина Колец». Для рассмотрения взяты переводы А. Кистяковского и В. Муравьёва (КМ), Н. Григорьевой и В. Грушецкого (ГГ), В. Каррика и М. Каменкович (КК), В. Волковского и Д. Афиногенова (ВАТ).

Одно из ритмизованных высказываний парадоксальным образом принадлежит наиболее прозаическому персонажу – Старику (the Gaffer): «A very nice well-spoken gentlehobbit (/) is Mr Bilbo, as I've always said» [43, т. 1, с. 28]. Первая же реплика старого хоббита сказана выверенным ямбом, который можно разделить на две пятистопные строки. Хотя такая фраза и не является поэтической цитатой, случайной метризацией её ритм также объяснить нельзя: Толкин не допускал или почти не допускал появления метров в прозе, будучи опытный поэтом, тонко чувствующим ритм [45]. Это не исключает, конечно, периодического появления во «Властелине Колец» четырёхстопных ямбов, однако все они имеют естественное языковое происхождение – ямбическое строение вообще характерно для английской речи. В таком случае эти две строки blank verse могут служить выражением иронической позиции Толкина по отношению к английской классической поэзии, нещадно эксплуатирующей пятистопный ямб со времён Чосера. Что характерно, ни

один поэтический текст во «Властелине Колец» не имеет такого размера (за исключением песни «Namariё», но она написана на эльфийском языке квенья, а не на английском).

В рассматриваемых русских переводах эта реплика передана следующим образом:

КМ: «Уж как ни говори про господина Бильбо, а хоббит он первостатейный и вежливость очень даже соблюдает» [42, с. 45].

ГГ: «Другого такого приятного и почтенного хоббита, как господин Бильбо, поискать – не найти» [4, с. 208].

КК: «Господин Бильбо – хоббит любезный и обходительный, я всегда это говорил» [6, с. 39].

ВАТ: «Уж наш-то сударь Бильбо – хоббит что надо. Весь удел обыщи, другого такого не найдешь, достойного да обходительного» [44, с. 204].

Ритмизованным оказался только перевод Кистяковского и Муравьёва. Переводчики использовали сочетание шестистопного и четырёхстопного ямба, хотя заключительная фраза оказывается уже лишенной силлабо-тонического метра. Не исключено, поэтому, что привнесение его произошло случайно, тем более что всё предложение не выделяется в качестве подчёркнуто стихоподобного и остаётся в рамках «естественной» прозы. Это как будто бы свидетельствует против сознательной ритмизации в оригинале, но всё же основание для неё – скрытая полемика с классическими стиховыми формами – остаётся достаточно убедительным, а сама реплика выделяется как позицией по отношению к ближнему контексту (первое высказывание Старика в начале первой главы романа), так и использованием авторского неологизма “gentlehobbit”, который во всех анализируемых переводах передан описательно. Не претендуя на эстетическую выразительность, но сохраняя метр оригинала и калькируя изобретённое Толкином слово, можно предложить такой вариант: «Уж мистер Бильбо – настоящий джентльхоббит, любезный, кто бы что ни говорил». Тем не менее, более обоснованным со сравнительно-литературоведческих позиций представляется использование

шестистопного ямба с цезурой после третьей стопы – то есть александрийского стиха, по степени распространённости в русской литературе XVIII и начала XIX веков и по частоте использования в определённых жанрах аналогичный английскому blank verse.

Нерифмованный александрийский стих может быть задействован, к примеру, так: «Всегда я говорил – любезен мистер Бильбо и обходителен, как джентльхоббит истый».

Второй пример относится к числу предположительных поэтических цитат и встречается в речи гнома Глоина: «Moria! Moria! (/) Wonder of the Northern world! (/) Too deep we delved there, (/) and woke the nameless fear» [51, т. 2, с. 33]. Сочетание ямба и хорея (а также дактиля, если включать номинативные восклицания в ритмический узор) довольно необычно для песенной традиции Средиземья. Вероятно, мы имеем дело сразу с двумя поэтическими цитатами. Первая («Wonder of the Northern world») может отсылать к древнему гимну, сложенному людьми или гномами во времена расцвета Мории, ритмически родственной песне гномов из «Хоббита» («Far over the Misty Mountains cold…»). Такое определение королевства народа Дурина, впоследствии клишированное, служило, возможно, рефреном гимна. Два следующих такта в своей метрической структуре обнаруживают трёхстопный ямб. Вероятно, эти строки принадлежат уже более поздней песне, повествующей о падении королевства. Неравноменость ритма может объясняться тем, что Глоин экспромтом переводит стихи с языка гномов (который горный народ не открывает никому) на Общий. Ямб же, если судить по песне Гимли, исполняемой им в Мории («The world was young…»), весьма свойственный ритмически незамысловатой поэзии гномов метр.

В русских переводах приведённая реплика передана следующим образом:

КМ: «Мория!.. <…> Мечта гномов Северного края! Наши предки стремились к богатству и славе – они вгрызались в горные недра, добывая

драгоценные камни и металлы, пока не выпустили на поверхность земли замурованный в огненных безднах Ужас» [42, с. 264].

ГГ: «Мория, Мория! Диво Северного мира! Когда-то гномы слишком углубились в ее недра и ненароком пробудили безымянный Страх, таившийся в подгорных безднах» [43, с. 398].

КК: «Мория! Мория! Диво северного края! Слишком глубоко мы копали, слишком упорно долбили камень – и пробудили безымянный страх» [6, с. 306].

ВАТ: «Мория!... Воистину она – чудо Севера, но в неустанной погоне за земными сокровищами наши предки вгрызлись в ее недра столь глубоко, что разбудили таившийся в бездне Безымянный Ужас» [44, с. 399].

Высказывание Глоина во всех переводах значительно расширено – в целях разъяснения семантически компактного высказывания переводчики прибегли к описательному воссозданию или даже к переводу-комментарию. Разумеется, из-за такого подхода ритмический облик исходного текста оказался утрачен. Вместе с тем, сама необходимость такого разъяснения сомнительна, поскольку по предыдущим и последующим репликам гнома реципиент способен составить необходимое представление о Мории. Перевод наподобие «мы глубоко взгрызались в твердь и пробудили безымянный страх» не был бы семантически непрозрачным в контексте. Определение Мории (“Wonder of the Northern world”) с разной степенью стихоподобия передано переводчиками; наиболее удачными представляются варианты Григорьевой и Грушецкого, а также Каррика и Каменкович. Мужское окончание фразы, однако, могло бы максимально приблизить ритм к оригинальному: «Мория! Мория! Диво северных земель!».

Тем не менее, само предположение о том, что речь Глоина содержит потенциальную цитату, было бы необоснованным, если бы не подтверждалось текстуально. Во время путешествия через Холлин (Эрегион), во Вторую Эпоху населённый эльфами, Леголас замечает: «Only I hear the stones lament them: deep they delved us, (/) fair they wrought us, (/) high they

builded us; (/) but they are gone» [43, т. 2, с. 90]. Первый такт «плача» камней очень напоминает речи Глоина, хотя под «they» подразумеваются скорее эльфы. Сам же пассаж метрически схож с фрагментом из аллитерационной поэмы (она могла бы носить название наподобие «Lament of Stones»), а по тону и настроению напоминает древнеанглийскую элегию «Руины», пусть и почти не содержит аллитерации. В данном случае, однако, уже едва ли можно допустить, чтобы камни «ссылались» на конкретный текст, посвящённый падению Эрегиона. Однако сама поэтичность и метрическое отличие фрагмента от ближайшего прозаического контекста позволяют причислить его к образцам ритмизованной прозы. В русских переводах высказывание передано так:

КМ: «Слышите жалобы камней? Они огранили нас, навек сохранили нас, вдохнули в нас жизнь и навеки ушли» [42, с. 316].

ГГ: «А камни скорбят, вот, слышите: «Они проникали в нас, они

творили нас, ввысь они поднимали нас, но они покинули нас» [4, с. 438].

КК: «Правда, я слышу плач камней: «Из глубины они добыли нас, искусной рукой огранили нас, в дворцах своих высоко вознесли нас – и ушли навек». Они ушли отсюда» [6, с 360].

ВАТ: «Слышите? «Они извлекли нас на свет, они одарили нас красотой, они вдохнули в нас жизнь и покинули нас навеки» [44, с. 443]. Ритмичность «плача камней» убедительно подчеркнули только Кистяковский и Муравьёв, усилив стихоподобие рифмой, использование которой в целом не противоречит эвфоническим характеристикам оригинала. Тем не менее, повтор наречия «навек» в разных его формах представляется стилистической неточностью, а в отношении воспроизведения образного содержания переводчики не были последовательны, утратив важное противопоставление «deep – high», соответствующее семантике возвышения, в древнегерманских поэтических традициях (которые Толкин воспринял в полной мере) всегда соседствующего с падением. Такой инвариантной бинарной оппозиции

держались Каррик и Каменкович, представив по своему обыкновению более протяжённый вариант, сохраняющий, впрочем, некоторые признаки ритмизации. Однако повтор местоимения «нас» в одних и тех же позициях имеет оттенок «переводности». Поиск среднего пути между двумя вариантами с сохранением удачных их элементов мог бы решить перечисленные проблемы: «они из глубин нас добыли, искусно нас огранили, вознесли высоко – и ушли навек» (напрашивающийся вариант «и ушли далеко» был бы слишком стихоподобен; кроме того, нарушение звуковых и ритмических читательских ожиданий вполне совпадает с эффектом оригинального текста).

Последний пример также принадлежит к скрытым поэтическим цитатам, но отсылает к тексту, уже действительно существующему художественном мире романа. В четвёртой книги романа Фродо, Сэм и Голлум, отпущенные Фарамиром, достигают Перекрёстка (the CrossRoad) и видят статую короля древности, осквернённую орками и рабами Мордора; голова её лежит неподалёку: «Suddenly, caught by the level beams, Frodo saw the old king»s head: it was lying rolled away by the roadside. «Look, Sam!» he cried, startled into speech. «Look! The king has got a crown again!»» [43, т. 4, с. 137].

Этот эпизод символичен и семантически многомерен, но в данном случае особый интерес представляет «внутритекстовое» его толкование, объясняющее появление в реплике Фродо стихового метра и обосновывающее его неслучайность. Есть все основания воспринимать такое восклицание как вполне обычное, а его близость к стиху считать окказиональной, хотя Б.Ю. Орлицкий и предлагает в качестве минимального («эталонного») двусложного размера прозаической строки, признаваемой метризованной, именно четыре стопы [2, с. 49]. Но если такой размер приемлем для русского языка и художественной прозы, то для английской словесности, в которой случайные метры (особенно двусложные) возникают в целом чаще, эту минимальную границу следовало бы увеличить хотя бы до

пяти двусложных стоп. Поэтому сама метричность фразы «The king has got his crown again» ещё не доказывает смысловую значимость ритмизации.

В пользу умышленности метра свидетельствует частичное текстуальное совпадение восклицания Фродо со стихотворением «The Riddle of Strider» («All that is gold does not glitter»), сочинённом Бильбо и процитированном сначала Гэндальфом в письме к Фродо [43, т. 1, с. 224], а затем самим сочинителем на Совете Элронда [43, т. 2, с. 42]. Как и эпизод с каменной головой, последний стих этой загадкипророчества («The crownless again shall be king») предсказывает возвращение короля и относится к Арагорну. Фродо, несомненно, помнил стихотворение Бильбо, и неточно процитировал его или намеренно исказил в простом «хоббитском» стиле. Так или иначе, аллюзия на текст загадки весьма очевидна: оба стиха имеют сходный лексический состав, и являются намёком (foreshadowing) на одно и то же событие.

Приводим последнюю фразу Фродо в сравнении с последней строкой стихотворения об Арагорне в русских переводах:

КМ: «Гляди! Он в короне!» [42, с. 762] – «И короля назовут королем – // В честь короля иного» [42, с. 193].

КК: «Король опять обрел корону!» [6, с. 867] – «Безвестный венец обретёт» [6, с. 223].

ВАТ: «Государь снова обрел корону!» [44, с. 801] – «Король придет по весне» [44, с. 337].

Как видно, высказывание, полностью опущенное у Григорьевой и Грушецкого, ритмизовано только в переводе Каррика и Каменкович, но даже этот вариант едва ли отсылает к поэтическому тексту в этом переводе. Проблему можно разрешить простой заменой и перестановкой наречия «Король обрёл корону вновь» с соответствующим переводом последней строки стихотворения («Корону король обретёт»).

Уже на основании рассмотренных примеров приходится констатировать неразличение русскими переводчиками «Властелина Колец»

ритмизованной прозы или недостаточную её компенсацию. Трудно говорить даже о сознательной ритмизации в отдельных примерах удачного перевода, так как появление упорядоченного метра обязано скорее переводческой ритмической интуиции, больше всего заметной в переводе Кистяковского и Муравьёва. Обладание этим чутьём, однако, остаётся недостаточным, и проведённый анализ подтверждает необходимость длительной предварительной подготовке к созданию перевода, включающей также чтение вслух как обязательный элемент. Неоднократное применение этого метода, позволит, возможно, выявить другие фрагменты ритмизованной прозы в тексте, не обнаруженные в ходе исследования. В аллитерационной поэзии использование даже самых простых лексических единиц в ударных аллитерирующих позициях оказывается оправдано уже одним созвучием – особенный контрастных эффект вызывает звуковое сопряжение такого простого слова с именем собственным, в особенности с незнакомым читателем (в случае Толкина это имена на вымышленных языках, прежде всего, на эльфийских). Последний стих “The Song of the Mounds of Mundburg” (“Red fell the dew in Rammas Echor”) является ярким примером подобного сочетания, составляющего ещё одну специфическую черту поэтики стихотворных текстов в романе, причём не только аллитерационных.

Итак, аллитерационные стихотворения во «Властелине Колец» оказываются объединены не только по формальным стиховым признакам и по строгости их соблюдения, но и включены в единую традицию, жизнеподобие которой поддерживается, с одной стороны, фрагментарностью и диахроничностью по отношению ко времени повествования, а с другой – жанровым и типологическим сходством с памятниками древнегерманской литературы. Между отдельными произведениями можно наблюдать текстуальные совпадения, углубляющие изображаемую традицию. Несмотря на небольшое количество текстов, аллитерационная поэзия предстаёт как полноценная часть фольклорно-мифологического импликационала романа и как наиболее яркая составляющая его прозиметрической ткани.

2.2. Стилистические доминанты клише и штампов в переводе англоязычной речи героев кинофильма

В экранизации больше внимания уделяется любовной линии, даже намечается треугольник Арвен – Арагорн – Эовин, что вовсе не было предусмотрено Толкином, для которого характерен «целомудренно-рыцарский» подход к отношениям между женщиной и мужчиной (в книге нет ни одного эпизода, где Арвэн и Арагорн позволили бы себе поцелуй). Выделяется и прочтение режиссером второй части. Во-первых, фильм назван «Две башни» (у Толкина – «Две твердыни). Во-вторых, силы зла у П. Джексона изображены явно с восточным колоритом: нельзя не заметить подведенные карие глаза, кожу оливкового оттенка у людей, служащих Саурону. Это, очевидно, можно расценивать как реакцию режиссера на теракт 11 сентября и разрушение башен-близнецов.

Стоит вспомнить и о «гоблинском» переводе экранизации. Это исключительно русский феномен, так как комический эффект достигается не только за счет искажения текста Толкина, но и за счет использования в качестве саундтрека музыки из известных советских фильмов. Так, во второй части, которая называется «Башню снесло», в эпизоде, когда Арагорн, Гимли и Леголас преследуют орков, чтобы спасти двух хоббитов, Мэри и Пина, в качестве звукового сопровождения использована музыка из «Джентльменов удачи». Таким образом, «гоблинские» пародии рассчитаны на людей с определенным культурным фоном. Автор кодирует свое послание, однако оно, прежде чем дойдет до реципиента, преодолевает ряд препятствий. Во-первых, автору необходимо него возникают, и не всегда слова в полной мере способны их выразить, поэтому можно говорить о неполном совпадении мысли и ее выражения.

Во-вторых, читателю приходится декодировать текст автора. Таким образом, на пути послания от автора к реципиенту могут возникать помехи, что напоминает игру в сломанный телефон. Экранизация

«Властелина Колец», появившиеся после выхода фильмов «гоблинский» перевод и компьютерные игры можно привести в качестве примера. П. Джексон изначально интерпретировал текст Толкина, а «гоблинский перевод» и компьютерные игры можно уже назвать интертекстом в квадрате, так как в них за основу берется кинотворение американского режиссера.

Проявлением интертекста Толкина можно назвать и сайт толкинистов «Арда-на-Куличках». Здесь поклонники творчества писателя имеют возможность обмениваться мнениями на форуме, размещать свои литературные и художественные произведения, а также бесплатно скачивать произведения Профессора. Именно здесь можно найти разнообразные «фанфики», то есть произведения по мотивам творчества Толкина. На сайте собраны различные материалы, позволяющие ознакомиться с исследованиями, посвященными творчеству Толкина, и субкультурой толкинистов.

Говоря о данном произведении, многие исследователи отмечают, что в основе мира фэнтези лежат мифы, легенды, эпос и элементы культуры определенного народа. Так, Е.А. Луговая описывает эпопею Дж. Р.Р. Толкина «Властелин Колец» как уникальное явление в мировой литературе, поскольку целью создания произведения послужило стремление автора отразить собственные лингвистические пристрастия, воплощенные в «новую» мифологию Англии [38].

Основываясь на классификации Л.М. Щетинина, который выделяет 6 способов передачи имен собственных при переводе с английского языка на русский [5], мы можем классифицировать ИС, выделенные в романе Дж. Р.Р. Толкина следующим образом:

1. Транскрипция / транслитерация: Shelob – «Шелоб»; Théoden – «Теоден»; Bolger – «Болджер», в то время как В.С. Муравьева и А.А. Кистяковский использовали неологизм «Боббер».

2. Калька: Baggins – «Торбинс», в то время как А.А. Грузберг использовал транскрипцию/транслитерацию – «Бэггинс»; Old Noakes – «Старый Сдубень», однако А.А. Грузберг передал ИС полукалькой («Старый Ноакс)».

3. Полукалька:

Meriadoc Brandybuck – «Мериадок Брендизайк»; Gandalf the Grey – «Гэндальф Серый»; Leaflock – «Лиственъ», в то время как А.А. Грузберг передает это имена собственные, использовав описательный перевод – «Лиственный Локон».

4. Создание неологизма: Boffins – «Булкинсы», в то время как А.А. Грузберг использовал транскрипцию/транслитерацию («Боффинс»; Butterbur – «Наркисс»).

5. Функциональная замена: Burrowses – Глубокопы, в то время как А.А. Грузберг использовал транскрипцию /транслитерация (Берроузы); Bracegirdles – Толстобрюхлы, А.А. Грузберг же использовал транскрипцию/транслитерацию (Брейсгирдлеи).

6. Описательный перевод: Snowmane – «Снежная Грива», В.С. Муравьева и А.А. Кистяковский использовали калькирование («Белогрив»); Quickbeam – «Быстрый Луч», В.С. Муравьева и А.А. Кистяковский использовали функциональную замену («Скоростень»).

Для начала можно сравнить перевод имен собственных.

Оригинал	Григорьева и Грушецкий	Муравьев и Кистяковский
Strider	Колоброд	Бродяжник
Pippin	Пиппин	Пин
Barrow	Упокоище	Могильники

Остальные имена и названия переводчики оставили практически нетронутыми. Самый интересный случай из перечисленных выше – конечно, перевод имени собственного Strider. И в первом, и во втором случае перевод дан с некоей негативной оценкой, легкой презрительностью к персонажу. На мой взгляд, наиболее подходящим вариантом перевода этого слова было бы

слово «Странник», оно же было бы наиболее нейтральным. Сам факт того, что переводчики допустили менее нейтральный перевод, позволяет нам строить догадки по поводу возможного контекста, построенного предыдущими главами произведения. Вполне может быть, что имелся какой-то такой контекст, заставивший переводчиков добавить презрительности в перевод. Как вариант – возможно, те, кто дали такое прозвище персонажу, относились к нему именно с некоторой долей презрения.

В случае с переводом имени Pippin, я полагаю, Муравьев и Кистяковский решили полностью избавиться от возможной неблагозвучности. Полагаю, что они были не очень правы в этом, потому что, если сокращать имя Pippin, то до имени Пип, так как я думаю, что имя этого персонажа в первую очередь должно ассоциироваться с писком.

Что касается слова Barrow, то оно наиболее прямо переводится как «Курган». Возможно, переводчики посчитали такой перевод слишком сухим, ничего не говорящим читателю. Также может быть, что, опять же, имелся определенный контекст, заставивший перевести это слово именно так. Если мы обратимся к руководству по переводу, данному самим Толкином, мы увидим, что Barrow – это «низкие, безлесные холмы, на которых располагалось множество "barrows" ("могильников"), то есть курганов или других древних захоронений». Можно сделать вывод, что переводчики постарались отразить множественность могильников-захоронений и сделать название места более зловещим.

В переводе В.С. Муравьевой, А.А. Кистяковского и А.А. Грузберга наибольшей оказалась группа имен собственных, переданных при помощи транскрипции и транслитерации. Прием транскрипции/транслитерации практически полностью позволяет передать звучание иностранного имени или слова, поскольку данный способ перевода позволяет учесть фонетику исходного языка, однако это ухудшает понимание текста, так как не передает смысловое содержание имени собственного. Также стоит упомянуть, что, если у А.А. Грузберга имена собственные, переданные при помощи

транскрипции и транслитерации, составляют 58% от общего числа единиц имен собственных, то у В.С. Муравьевой и А.А. Кистяковского транскрипция/транслитерация использовалась лишь в 30% случаев. Около 23% единиц имен собственных данные переводчики передали при помощи калькирования; данная трансформация используется для передачи языковых языковых клише, максимально полностью сохраняя семантику имени собственного.

Стилистика рассматриваемых произведений, как и всего романа, во многом определяется не только творческим методом Толкина (в котором филологический подход к художественному слову совмещается с фоноэстетическим), но и его воззрениями на перевод памятников англосаксонской литературы. В частности, по поводу перевода «Беовульфа» Толкин высказывался следующим образом: “If you wish to translate, not re-write, Beowulf, your language must be literary and traditional: not because it is now a long while since the poem was made, or because it speaks of things that have since become ancient because the diction of Beowulf was poetical, archaic, artificial (if you will), in the day that the poem was made” [52, с. 54]. Избегая и разговорного стиля, и чрезмерной архаизации, Толкин использовал общеупотребительные поэтические слова древнеанглийского происхождения, не стремясь «украсить» стих диалектизмами или «мёртвыми» словами.

2.3. Анализ прецедентных высказываний художественных кинематографических текстов при переводе романа

Все ключевые понятия во «Властелине Колец» капитализированы. Так, понятию «враг», все разнообразные обозначения которого написаны с заглавной буквы, например: Shadow, the Enemy, Dark Lord, придается большая значимость, показано его величие и страх перед ним.

Лексическая единица, предающая понятие пути «the Road», капитализирована. С помощью данного приема еще более убеждаемся в опасности миссии, возложенной на главного героя:

You step into the Road, and if you don»t keep your feet, there is no knowing where you might be swept off. [51, p. 45]

Такие понятия, как «жалость» и «пощада» персонифицированы и, как следствие, написаны с заглавной буквы:

It was Pity that stayed his hand. Pity and Mercy: not to strike without need. [51, p. 58]

Более того, жалость выступает в роли защитника, который помогает противостоять силам зла:

Be sure that he took so little heart from the evil, and escaped in the end, because he began his ownership of the Ring so. With Pity. [51, p. 58]

Оба эти понятия являются ключевыми в понимании смысла текста, так как с приобретением в конце пути такого качества, как сознательная пощада, главный герой становится морально взрослым.

Уникальность Колец Власти также передана с помощью капитализации. Кроме того, разница между магическими кольцами и Кольцами Саурона подкреплена на лексическом уровне с помощью приема противопоставления: «In Eregion long ago many Elven-rings were made, magic rings as you call them, and they were, of course, of various kinds: some more potent and some less. But the Great Rings, the Rings of Power, they were perilous». [51, p. 48]

Далее, в главном заклятии представлены все Кольца Власти, а акцент с помощью лексико-синтаксической анафоры сделан на самое главное из них, на Кольцо Всевластия:

Three Rings for the Elven-kings under the sky,

Seven for the Dwarf-lords in their halls of stone,

Nine for Mortal Men doomed to die,

One for the Dark Lord on his dark throne

In the Land of Mordor where the Shadows lie.

One Ring to rule them all. One Ring to find them,

One Ring to bring them all and in the darkness bind them

In the Land of Mordor where the Shadows lie. [51, p. 31]

В тексте исследуемого романа часто встречается написание слов курсивом. Во время пребывания главного героя в Шире типичные его обитатели спорят о правдивости слухов, которые ходят о том, что деревьев-великанов энтов можно было видеть передвигающимися в окрестностях поселений хоббитов. Слова недоверия, удивления, равно как и слова уверения, переданы другим шрифтом:

«Who»s they?» « He saw one». What he saw was an elm tree, as like as not.» «But this one was walking, I tell you. [51, p. 43]

Также посредством курсива делается акцент на важность Кольца, его одушевленность:

It may slip off treacherously, but its keeper never abandons it. [51, p. 54]

He greatly desires it – but he must not get it. [52, p. 49]

But he knows now that it has not perished. [51, p. 51]

Описанная напряженная атмосфера опасного преследования в следующих текстовых ситуаций также передана с помощью курсива:

I can»t say why, but I felt certain he was looking or smelling for me. [51, p. 74] There is a connection with Bilbo»s old adventures, and Riders are looking, and perhaps one ought to say searching, for him or for me. [52, p. 74]

Особенностью авторского стиля Дж.Р.Р. Толкина является использование такого графико-фонетического средства, как аллитерация, с целью воссоздания обстановки и настроения героев:

I put a fear of fire on him, and wrung the true story out of him, bit by bit, together with much sniveling and snarling. [51, p. 55]

Использование ономатопеи или звукоподражания (sniveling and snarling) имитирует всхлипывания.

В большинстве случаев с помощью аллитерации подчеркивается опасность, грозящая героям:

Too many ears pricking and eyes prying. [51, p. 69]

Frodo thought he heard the sound of snuffling. [51, p. 77]

It was not bird no beast. [51, p. 88]

Suddenly as they drew nearer a terrific baying and barking broke out. [52, p. 90]

Среди синтаксических средств воплощения композиции одним из самых употребляемых являются незавершенные конструкции, представленные во многих сюжетных блоках текста романа. Чаще всего они используются в диалогах, чтобы избежать упоминания о Сауроне и его владениях – Мордоре:

I fear they come from — Though I can»t know what the likes of me can do against, against — [51, p. 165]

With Elendil, the Elf-friend, he went to the land of — [51, p. 186]

We must go down the Silverlode into the secret woods, and so to the Great River, and then — [51, p. 276]

«Do you think he —?» [51, p. 161]

For the little prank — [51, p. 163]

It was something colder. I think it was — [52, p. 378]

Немаловажную роль в тексте романа играют повторы, служащие средством эмоционального и логического усиления смысла высказывания. Так, распространен обычный лексический повтор:

«I think, I think you are not really as you chose to look. [51, p. 163]

«What do you know about-about my business?» [51, p. 164]

Попав в ловушку к оркам, герои, сами того не осознавая, повторяют последние слова из летописи гномов, погибших при аналогичных обстоятельствах:

They are coming! We cannot get out! – [53, p. 315]

С помощью этого повтора создается атмосфера панического страха.

Когда соблазну овладеть кольцом поддается славный воин Боромир, он настолько желает заполучить кольцо, что в диалоге с Фродо выходит из себя. Его эмоциональное состояние передано в тексте повтором:

«And it would seem like wisdom but for the warning in my heart.» said Frodo. «Warning? Warning against what? said Boromir sharply. [53, p. 388]

Фродо же настойчиво пытается убедить собеседника в неразумности его желания, и для этого в тексте используется анафора:

«Against delay. Against the way that seems easier. Against the burden that is laid on me. Against – well, if it must be said, against trust in the strength and truth of Men. [51, p. 388]

А упоминание самого кольца буквально сводит Боромира с ума, что в тексте также выражено посредством повтора:

«No hope while the Ring lasts,» said Frodo. «Ah! The Ring!» said Boromir, his eyes lighting. «The Ring! Is it not a strange fate that we should suffer so much fear and doubt for so small a thing? So small a thing! [52, p. 388]

Чтобы скрыться от охваченного безумием Боромира, Фродо не остается ничего другого, как самому надеть кольцо и тут же в нем начинают бороться разные силы, и снова для того, чтобы подчеркнуть драматизм ситуации, применен повтор:

He heard himself crying out: Never, never! Or was it: Verily I come, I come to you? He could not tell. Then as a flash from some other point of power there came to his mind another thought: Take it off! Take it off! Fool, take it off! Take off the Ring! [53, p. 392] Попробуем посмотреть на отрывок, где персонажи замечают грозящую им опасность.

Оригинал	Григорьева и Грушецкий	Муравьев и Кистяковский
At that moment Sam came running back from the edge of the dell. "I don't know what it is," he said, "but I suddenly felt afraid. 1 wouldn't go outside this dell for any money; I felt that something was creeping up the slope." "Did you see anything?" asked Frodo, springing to his feet. "No, sir. I saw nothing, but I didn't stop to look."	В этот момент из темноты бегом вернулся Сэм. — Я чегой-то испугался вдруг, — задышливо выговорил он. — Там что-то есть. Я теперь ни за какие деньги не — отойду никуда. Оно будто сверху наползает... — Что ты видел? — вскочив на ноги, допытывался — Фродо.	Откуда-то сверху прибежал Сэм. - Вроде бы и никого, - сказал он. - Только я что-то испугался. Из лощины никуда не пойду. Подкрадываются, что ли? —Ты кого-нибудь видел? - спросил Фродо, вскочив на ноги. - Нет, сударь, никого

"I saw something," said Merry; "or I thought I did — away westwards where the moonlight was falling on the flats beyond the shadow of the hill-tops, I thought there were two or three black shapes. They seemed to be moving this way." "Keep close to the fire, with your faces outward!" cried Strider. "Get some of the longer sticks ready in your hands!"	— Да ничего я, сударь, не видел и смотреть не смотрел. — А я вот видел, — сказал, подходя, Мерри, — а может, показалось мне. Там под луной на равнине две не то три — черные фигуры. По-моему, они сюда направляются. — Станьте спиной к огню! — скомандовал Колоброд. — — Приготовьте ветки, чтобы зажечь.	не видел, даже и не смотрел. - А я, пожалуй что, видел, - сказал Мерри. - Показались мне две или три черные тени. Как бы не сюда ползли. - Ближе к костру, спиной к огню! - приказал Бродяж- - ник. - Подберите жерди посуше да подлиннее!

Можно упомянуть, что прямая речь, автором передаваемая кавычками, русскими переводчиками была переделана в форму диалога, что, в принципе, довольно частое явление для русских переводов.

Если мы рассмотрим речь Сэма, мы увидим, что все переводчики, особенно Григорьева и Грушецкая, стараются придать ей оттенок простоты и непосредственности. Больше всего это видно по словам «чего-то», а помимо этого мы видим указание на простоту его речи, сделанное с помощью порядка слов: Григорьева и Грушецкий пишут именно «испугался вдруг», что звучит более естественно для этого персонажа, чем «вдруг испугался». У Муравьева и Кистяковского эти черты персонажей выражены, например, словами «что ли», характерными для просторечия.

Речь Мерри также наполняется в переводе слегка просторечными оборотами, этот персонаж по контексту примерно того же возраста и положения, что и Сэм. Приемы тут тоже примерно похожи: «пожалуй что», инверсия в предложении «показались две или три черные тени», эллипс в предложении «как бы сюда не ползли».

Сам по себе стиль речи Странника (Strider) не сильно изменяется в данном отрывке, однако мы можем проследить за смыслом его слов. В оригинале он командует хоббитам встать близко к огню, «with your faces outward». Возможно, в оригинале делается логический упор на то, что лица должны быть именно обращены в сторону от костра. В переводах же смысл его слов, возможно, слегка искажается из-за того, что переводчики упростили его слова, и у них он командует встать «спиной к огню». Сильно ли это

изменяет смысл? Вероятно, нет, иначе переводчики сохранили бы смысл его слов точнее.

Мы также видим, что и Григорьева с Грушецким, и Муравьев с Кистяковским немного предвосхищают цели и намерения этого персонажа. В оригинале он говорит «Get some of the longer sticks ready in your hands», что наиболее прямо можно перевести как «Приготовьте несколько длинных веток в руках». У Григорьевой с Грушецким мы сразу же в этой же фразе можем понять намерение Странника: «Приготовьте ветки, чтобы зажечь». Цели этого персонажа у Муравьева и Кистяковского настолько явно в этой же фразе не выражены, однако во фразе «Подберите жерди посуше, да подлиннее» слово «посуше» также косвенно говорит нам о его намерениях.

Приведенные в работе примеры демонстрируют, как степень осведомленности коммуникантов о ситуации общения влияет на возможность индикации комического эффекта в аудиовизуальном тексте, а ошибки индикации оппозиции разнообъемных сценариев не позволяют сохранить комический эффект при передаче таких контекстов на иностранный язык. Анализ показал, что потенциально комичные дополнительные оппозиции сценариев в контекстах с информационным преимуществом носят подчиненный характер, а их актуализация в ПЯ зависит от адекватной передачи ведущей оппозиции сценариев, т. е. сценариев разной информационной насыщенности.

Были подробно рассмотрены выявленные категории экстралингвистического аспекта кинодискурса, оказывающие влияние на киновидеоперевод. Данные категории подразделяются на составляющие аудиального и визуального характера.

Компоненты видеоряда, влияющие на перевод, могут относиться, с одной стороны, непосредственно к самому персонажу – это его артикуляция, эмоции и жесты, поведение и образ, а также окружающая его обстановка. С другой стороны, влияние на перевод оказывают элементы технического аспекта киноиндустрии недиегетичского характера, такие, как операторская

работа и монтаж. В ходе исследования выяснилось, что среди визуальных экстралингвистических категорий, влияющих на киноперевод, количественное преобладание имеет категория «Артикуляция» 36%, а именно фактор синхронии англоязычной и русскоязычной реплик по артикуляции, что также является основополагающей особенностью процесса дублирования кинофильмов. При этом влияние данной категории характерно в основном для фильмов, в которых преобладает крупный план, где лица и артикуляция актеров четко видны. В некоторых кинокартинах данный фактор вовсе игнорируется, и артикуляция персонажа может не совпадать с высказыванием актера озвучки на русском языке. Предполагается, что отказ от следования синхронии артикуляции, важнейшей особенности дублирования, оправдан в силу других значимых категорий экстралингвистического аспекта. Именно под влиянием необходимой для процесса дублирования синхронии артикуляции, а также, из-за нечеткой либо невидимой артикуляции персонажей, кинодиалог при переводе на русский язык подвергается семантическим и лексическим трансформациям. Если артикуляция персонажа не видна или неярко выражена, то в переводе кинодиалога на русский язык могут возникать опущения текста, либо, наоборот, происходит вербализация некоторых действий персонажа.

Среди диегетичесикх компонентов лидирующую позицию занимает категория «Эмоции» 25%. Эмоции персонажей оказывают значительное влияние на кинодиалог. В первую очередь, это проявляется в увеличении степени экспрессивности кинодиалога на русском языке. Также эмоции персонажей приводят к изменениям интонации фраз, вербализации некоторых действий, добавлению слов в фразах, стилистическим изменениям текста. Наряду с эмоциями на семантику кинодиалога оказывает влияние кинесика персонажей. Образ и поведение персонажей главным образом изменяют стиль текста кинодиалога, например, детская речь приводит к возникновению в словообразовании уменьшительно-ласкательных суффиксов или появлению лексем из разговорной речи, а речь пьяниц и

криминальных персонажей наполняется в русскоязычном кинодиалоге жаргонизмами. Различное социальное положение и статус киногероев также оказывают влияние на стиль речи в их репликах. Окружающие киногероев в сценах предметы и обстановка приводят при переводе к уточнениям, опущениям лексем 16% – наименований присутствующих в кадре предметов, а также денотативным несоответствиям с оригиналом фраз и отдельных лексем.

В заключение рассмотрим кульминацию всего описанного в данном отрывке действия. Таким образом мы увидим, как переводчикам удастся перенести с английского языка на русский напряженное и динамически развивающееся действие, насыщенное тщательным и подробным описанием каждого момента происходящего.

Оригинал	Григорьева и Грушецкий	Муравьев и Кистяковский
At that moment Frodo threw himself forward on the ground, and he heard himself crying aloud: O Elbereth! Gilthoniel! At the same time he struck at the feet of his enemy. A shrill cry rang out in the night; and he felt a pain like a dart of poisoned ice pierce his left shoulder. Even as he swooned he caught, as through a swirling mist, a glimpse of Strider leaping out of the darkness with a flaming brand of wood in either hand. With a last effort, dropping his sword, Frodo slipped the Ring from his finger and closed his right hand tight upon it.	Хоббит прянул к земле, услышав собственный сдавленный крик: «О Элберет! Гилтониэль!», и ударил клинком куда-то в ногу противника. Тут же его левое плечо пронзила ледяная боль. Мир начал стремительно поворачиваться, мелькнул Колоброд с двумя пылающими факелами в руках. Выронив меч, последним осмысленным усилием Фродо сдернул Кольцо с пальца и повалился на траву, крепко зажав Кольцо в правой руке.	А Фродо, упав наземь, сам не зная почему, вдруг вскричал: «О Элберет! Гилтониэль!» - и ударил кинжалом в ногу подступившего врага. Яростный вопль всколыхнул темноту, и ледяное смертоносное жало вонзилось в плечо Фродо. Теряя сознание, он увидел, как из мглы вырвался Бродяжник с двумя факелами в руках. Последним усилием Фродо сорвал Кольцо с пальца и, обронив кинжал, упал навзничь.

В целом, как мне кажется, наблюдается почти полное соответствие переводов оригиналу. И все же, конечно, перевод неизбежно слегка меркнет по сравнению с оригинальным текстом. Вот наиболее показательные предложения:

Оригинал	Григорьева и Грушецкий	Муравьев и Кистяковский

A shrill cry rang out in the night; and he felt a pain like a dart of poisoned ice pierce his left shoulder. Even as he swooned he caught, as through a swirling mist, a glimpse of Strider leaping out of the darkness with a flaming brand of wood in either hand.	Тут же его левое плечо пронзила ледяная боль. Мир начал стремительно поворачиваться, мелькнул Колоброд с двумя пылающими факелами в руках.	Яростный вопль всколыхнул темноту, и ледяное смертоносное жало вонзилось в плечо Фродо. Теряя сознание, он увидел, как из мглы вырвался Бродяжник с двумя факелами в руках.

Заметим, почти стопроцентное соответствие текстов. Лишь одно упущение мы видим в варианте Григорьевой и Грушецкого: у них пропущен «shrill cry», яростный вопль, как его назвали Муравьев и Кистяковский (я бы перевел как «пронзительный крик»).

Некоторые особенности аудиомонтажа представлены в единичных случаях и составляют самую малочисленную категорию среди звуковых. Как правило, лексические изменения под воздействием данной категории обусловлены порядком повествования определенных реплик.

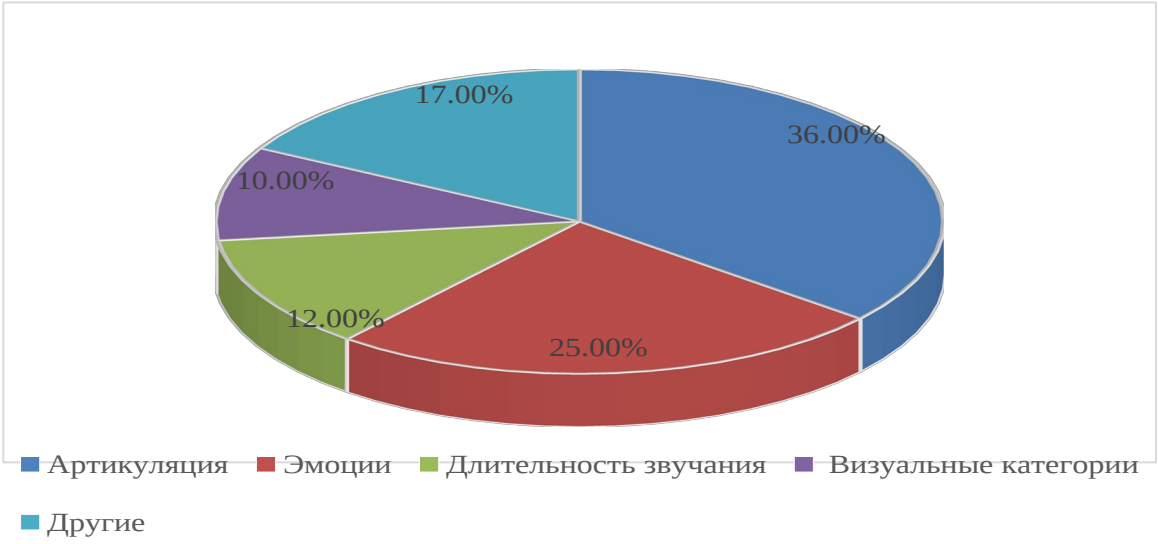

Рисунок 1 – Компоненты при переводе кинотекста «Властелин колец»

В итоге мы пришли к выводу, что формальное, то есть словесное воплощение композиционно-сюжетной и композиционно-смысловой структур произведения обеспечивается графико-фонетическими, лексическими и синтаксическими языковыми средствами. Среди графико-фонетических средств выделяются: капитализация букв, курсив, и

аллитерация. При их помощи создается эффект напряженности повествования и изображается внутренний мир героев. К основным синтаксическим средствам воплощения композиции относятся незавершенные, эллиптические конструкции, а также повтор, передающие в основном, эмоциональное напряжение героев.

В нашем исследовании было показано, как трудности перевода аудиовизуальных комических контекстов могут быть связаны со специфической природой кинотекста, одновременно транслирующего разноплановую информацию по визуальному и акустическому каналам, и его устной формой презентации. Последнее утверждение обусловлено тем, что рассматриваемый жанр романтической комедии для семейного просмотра зачастую строится на типичных речеповеденческих ситуациях (поход в магазин, рабочая встреча, флирт и ухаживание, встреча с друзьями и пр.), что формирует у зрительской аудитории определенные ожидания к качеству звучащего текста и лингвистическому наполнению типичных контекстов.

Сохранение в ПЯ комического эффекта требует от переводчика значительных когнитивных усилий, направленных на индикацию комических контекстов, анализ способа создания юмора (т. е. выбора тех сценариев, оппозиция которых формирует комический эффект), учет вспомогательных средства создания юмора подбор таких ситуативных компонентов для ПЯ, которые будут вызывать сходный оригинальному эффект в переводном тексте. Помимо этого, любое переводческое решение будет подчиняться семиотическим требованиями кинотекста. Анализ имеющихся кинопереводов (дубляж и закадровый перевод) и разработка собственных переводов комических ситуаций с информационным преимуществом позволяют сделать вывод об эффективности использования в таких случаях ситуативной модели перевода.

2.4. Ошибки и проблемы передачи образных выражений в голливудском фильме «Властелин колец» при переводе фэнтезийного романа Дж. Толкиена

Среди таких серьёзных проблем, как сложная система имён собственных, обилие стихотворных текстов, лингвистических шуток и неологизмов, следует выделить отдельно вопрос передачи пословиц. Главная переводческая трудность, связанная с ними, заключается не столько в количестве (а во Властелине Колец, согласно нашим подсчётам, более 120 пословиц, некоторые из которых повторяются), сколько в их природе.

Дело в том, что Дж. Р.Р. Толкин редко использует традиционные английские пословицы, чаще он как раз трансформирует их различными способами (в основном инверсией и присоединением компонентов) [13, с. 37–38]. Так, например, высказывание «Make haste while the Sun shines» [1, 1: 179] создано писателем при помощи контаминации двух пословиц «Make haste slowly» и «Make hay while the Sun shines». Ещё сложнее переводить авторские пословицы, полностью изобретённые Толкином, между тем как их число составляет около 70% от общего количества. Не вызывает сомнений то, что к переводу таких искусственных паремий нельзя выработать единый подход — в каждом отдельном случае следует учитывать все факторы: прагматическую ситуацию употребления, лингвистический контекст, стиль, ритмико-звуковую организацию, образность (если она есть), модальность, генетические связи с реальными пословицами, аллюзии, и, наконец, лексические и семантические связи между пословицами в самом тексте. Впрочем, следует отметить, что одна из основных функций пословиц во «Властелине Колец» — иллюзионирующая (поддержание иллюзии реальности художественного мира), поэтому при переводе именно трансформированных настоящих и полностью авторских паремий наиболее предпочтительный метод — творческое воссоздание пословицы («псевдопословичное соответствие»).

Проанализируем проблемы, возникающие при переводе пословиц, подвергшихся индивидуально-авторской трансформации на примере двух паремиологических единиц из романа «Властелин Колец». Мы рассмотрим трансформированные «парные» пословицы, то есть такие, которые связаны между собой генетически и лексически.

«Where will wants not, a way opens, so we say», he whispered; «and so I have found myself". Merry looked up and saw that it was the young Rider whom he had noticed in the morning. "You wish to go whither the Lord of the Mark goes: I see it in your face"[1, 5: 80].

Эту паремию следует причислить не к всецело авторским, а, скорее, именно к трансформированным настоящим пословицам. Высказывание «неизвестного всадника», Эовин, восходит к английской пословице «Where there»s a will, there»s a way» («Где хотенье, там и уменье»), причём не столько к её современному варианту, сколько к более старой версии, зафиксированной ещё в 1640 году в сборнике Джорджа Герберта «Outlandish Proverbs» — «To him that will, wais are not wanting» [2, с. 541]. И в толкиновской пословице, и в её возможном прототипе глагол «want» употреблён в устаревшем значении «to be lacking or absent» (то есть «быть в недостатке») [44, с. 439]. С другой стороны, традиционная паремия дословно переводится как «Для того, кто хочет (или желает), не будет недостатка в способах», а толкиновская пословица делает акцент на другом — калькировать её можно как «Где нет недостатка в желании, там и способ найдётся».

Обратимся к формальным аспектам рассматриваемой пословицы. В высказывании Эовин содержится прямая ссылка на то, что она роханская («so we say»). Культура рохиррим в вымышленном мире Толкина Средиземье, конечно, не идентична англосаксонской, но, во всяком случае, обладает некоторыми её чертами. Эти особенности можно наблюдать и в том, как «преобразовалась» пословица из нашего мира в художественном

мире «Властелина Колец». «Where will wants not, the way opens» по словам Т. Шиппи — «poetic, alliterative re-phrasing» реальной пословицы, которая «exposes suddenly the epic solemnity of the Riders' culture» [4, с. 306]. Инверсия и усиленная по сравнению с традиционной пословицей аллитерация на «w» сообщает высказыванию возвышенный тон и делает его словно строкой из аллитерационной поэмы сродни англосаксонскому «Беовульфу». Т. Шиппи даже полагает, что на древнеанглийском пословица «Where there»s a will, there»s a way» звучала бы почти так же, как толкиновская [42, с. 242]. Перечисленные особенности — лексическая и генетическая связь с традиционной пословицей, аллитерация и возвышенный стиль (поэтичность, архаичность) — следует учитывать при переводе, но именно их воспроизведение наиболее проблематично.

Необходимость принять упомянутые особенности во внимание обусловлена также наличием другой пословицы: «There now!» he laughed, flicking at their legs. «Where there»s a whip there»s a will, my slugs. Hold up! I»d give you a nice freshener now, only you»ll get as much lash as your skins will carry when you come in late to your camp. Do you good. Don»t you know we»re at war?» [1, 6: 50]

Эта паремия (вложенная в уста орка с хлыстом, обнаружившего переодетых орками же Фродо и Сэма), очевидно, является грубой, искажённой и, по словам Майкла Стантона, циничной версией настоящей английской пословицы или, возможно, роханского выражения [6, с. 341]. Впрочем, эти единицы связаны, прежде всего, тем, что являются трансформациями одной и той же пословицы. Однако у рохиррим и у орков преобразование происходит совершенно по-разному, что отражает культурные различия этих двух народов. Если в Рохане пословица архаизируется и поэтизируется, то в Мордоре она искажается, огрубляется и даже пародируется — «way» заменяется на «whip»; показательна также слабая ассонансная рифма (whip-will). Согласно М. Стантону, значение пословицы можно истолковать по-разному: с одной стороны, тот, кто держит

бич, диктует свою волю или желания, но в то же время бич (то есть насилие или пытка) заставляет своих жертв повиноваться, то есть желать чего-либо против воли [6, с. 343].

Так или иначе, семантические и стилистические различия двух рассматриваемых пословиц, по нашему убеждению, должны быть отражены в переводе. При этом, однако, существенно передать и то, что эти пословицы связаны друг с другом на уровне лексики. Генетическую связь (то есть происхождение пословиц от одной и той же настоящей), показать очень непросто, но построение этих паремий по одной логической модели («если есть одна вещь, то есть и другая» [51, с. 23]) позволит хотя бы намекнуть на их отдалённое родство.

Русские переводчики «Властелина Колец» решали обозначенные проблемы, используя различные методы. Попарно проанализируем 4 перевода рассматриваемых пословиц.

1. Перевод А. Кистяковского и В. Муравьёва.

- «У нас говорят: «Упорному и стена не препона», я это на себе проверил. — Мерри поднял глаза и увидел юношу, которого заметил поутру. — А ты, по лицу видно, хочешь ехать вслед за государем» [45, с. 867].
- «Шевелись, шевелись! — хохотал он, хлеща их по ногам. — Не можешь так — значит, хошь кнута! Бодрее, слизнячки! Получайте задаток — а в лагере доберете за опоздание сполна. И поделом. Забыли, что вы на войне? Ничего, вам напомнят!» [45, с. 995]

Как видно, переводчики изменили роханскую пословицу, в переводе А. Кистяковского и В. Муравьёва не только утрачена двухчленная конструкция высказывания, но и добавлен образный план — стена, метафорически представляющая собой некое труднопреодолимое препятствие, «препону» (книжная лексема). Человек, у которого нет недостатка в желании, был воспринят А. Кистяковским и В. Муравьёвым как «упорный». Вряд ли такая интерпретация в полной мере отражает особенности оригинальной паремии — торжественный стиль и аллитерацию. Вторая пословица не имеет никакой

связи с первой, и вообще представляет собой поговорку (нет назидательности, присутствует неопределённое «так», для которого необходим контекст). Переводчикам, впрочем, удалось передать неуклюжесть паремии с помощью усечённой рифмы («так» — «кнута») и диалектизма «хошь». Но и в данном случае семантика пословицы утрачена вместе с некоторыми существенными её функциями.

2. Перевод Н. Григорьевой и В. Грушецкого.

- «Для твердой воли нет преград», — шепнул Всадник, — так говорят у нас в Рохане. Мне кажется, ты хотел бы быть вместе с правителем в этом походе?» [52, с. 838]

- «Ну, вот вам! — смеялся он и слегка подхлестывал их по ногам. — Где бич, там и лад, трусы. Держитесь! Сейчас я вас только подбадриваю, а вот придем в лагерь, там вас выдерут так, что шкура затрещит. Так вам и надо! Сейчас война, и отсидеться никому не удастся» [52, с. 940].

В первой пословице наблюдается потеря аллитерации (компенсированной ритмизацией и логической конструкцией), но смысл несколько изменён — вместо наличия пути (способа) при желании (в данном случае это «твёрдая воля») Н. Григорьева и В. Грушецкий утверждают отсутствие преград. Однако в орочьей пословице не только сохранена двухчленная конструкция, но даже создана оригинальная связь с речением рохиррим (ов) — через рифму окончаний пословиц («преград» — «лад»). Не исключено, конечно, что такое совпадение — чистая случайность, а не намерение переводчиков. Более того, во второй паремии утеряна рифма между двумя членами, а орки будто бы выступают в качестве неких миротворцев — слово «лад» в русском языке имеет преимущественно положительные коннотации.

3. Перевод К. Каррика и М. Каменкович.

- «У нас говорят: где властна воля, там путь к победе! Я проверил это на себе. Мерри обернулся, поднял глаза и узнал говорившего. Это был тот самый молодой воин, лицо которого запало ему в душу утром, на смотре.

— По твоему лицу видно, что ты хочешь ехать с Королем, — продолжал всадник» [43, с. 995].

- «А ну, поднажми! — гоготал он, щелкая бичом рядом с ними. — Небось где кнут, там и силушка найдется! Живей, ублюдки! Я бы вас освежил чуток, да вам и без меня скоро всыплют горяченьких. Там лучше знают, сколько может снести ваша шкура, прежде чем лопнет. Эх, и наддадут же вам за опоздание! Сразу очухаетесь! Вы что, не знали, что война идет?» [43, с. 1151]

К. Каррик и М. Каменкович в комментариях к этой пословице мотивируют свой перевод существованием немецкого аналога «Wo eine Wille ist, da auch eine Weg ist» (Где воля, там и путь). Известно, что Толкин уважал «нордический дух», и пословица, по мнению переводчиков, будто бы отражает этот дух в полной мере [43, с. 1623]. Но это, на наш взгляд, недостаточное основание для того, чтобы дополнять пословицу «победой». Это не только деформирует смысл и сужает тематику, но и сообщает излишний патетизм, усиленный восклицательным знаком. В то же время наблюдается аллитерация (на «п» и на «в»), а также передана двучленная конструкция. Орочья пословица в переводе Каррика и Каменкович, в сущности, верно отражает общий смысл своего оригинала, но именно это слово «силушка», пусть даже и явно издевательски приукрашенное, всё-таки слишком русское, чтобы быть орочьим (тем более сомнительна эквивалентность «силушки» «воле» или «желанию»). Так или иначе в пословице отсутствует рифма, и, хотя в обеих паремиях сохранены двучленные конструкции (что, кстати, создаёт между ними минимальную связь), всё же варианты Каррика и Каменкович не настолько близки к оригиналу, насколько это, на наш взгляд, необходимо. В то же время переводчики оказываются в этом смысле точнее своих предшественников.

4. Перевод В. Волковского и Д. Афиногенова.

- «Кто не сдается, тот своего добъётся, так у нас говорят, — шепнул молодой воин. — Я так уже добился… почти. А вот тебе, как мне кажется, очень хочется последовать за государем. По лицу вижу» [52, с. 886].

- «Что, лентяи, прибавилось прыти? — гоготал он, хлеща по ногам. — Где добрый кнут, ноги сами бегут! Держитесь! Это только начало. В вашем лагере вас так выпорют за опоздание, что вы темной ночи не взвидите. Может поумнеете, а то вы вроде забыли, что сейчас война» [54, с. 993].

Обе пословицы В. Волковский и Д. Афиногенов передали рифмой, к тому же близкой по конструкции. Но необходимой стилистической разницы между этими двумя паремиями нет. Слово «добрый» в орочей пословице — тоже явный русизм, а вместе со следующим высказыванием надзирателя «Держитесь!» оно создаёт даже иллюзию некоего подбадривания, но никак не злой насмешки. Кроме того, ноги, бегущие сами (то есть против желания/воли) противоречат одной из трактовок смысла пословицы — кнут именно создаёт желание, а не подавляет его. Переводчик, вероятно, обыгрывает присутствие ног в высказывании надсмотрщика тем, что орк, произнося их, хлещет хоббитов по ногам. В оригинале подобная связь отсутствует.

Как видно из анализа, в рассматриваемых вариантах перевода пословиц были решены не все проблемы. Напомним, что у первой пословицы — это торжественный стиль, аллитерация, архаизация, у второй — ассонансная рифма и низкий стиль (пародийность, вульгарность), а у обеих — лексические и генетические связи с настоящей пословицей «Where there»s a will, there»s a way» и, соответственно, друг с другом. В связи с этим мы предлагаем свои версии перевода паремиологических единиц, в которых переданы почти все особенности оригинальных пословиц (мы не утверждаем, конечно, что наши варианты безукоризненны).

5. Перевод авторов.

- «Где недостатка в воле нет, найдётся чаяньям ответ, — так у нас говорят, — прошептал он. — И я проверил это на себе. Мерри поднял взгляд и узнал молодого всадника, которого приметил ещё утром. — По лицу вижу — ты чаешь отправиться вслед за королём Марки».
- «Вот так! — гоготал он, хлеща хоббитов по ногам — Где кнут, там и волю перегнут, слизнюки! Живей! Я бы хорошенько вас освежил, но в лагере за опоздание вам и так дадут столько плетей, сколько выдержат ваши шкуры! И поделом. А то забыли, видать, что мы на войне!»

В первой пословице присутствует аллитерация на «н» и инверсия; поэтичность дополнительно усилена рифмой между двумя частями высказывания. Возвышенность речению придаёт архаическое «чаяния». Вторая пословица построена по той же конструкции и лексически связана с первой («воля»); в то же время неуклюжесть паремии создана не столько рифмой, сколько ритмической несоразмерностью двух частей.

Тем не менее, нам, как и другим переводчикам, не удалось показать, что обе пословицы восходят к одной и той же традиционной пословице, так как в русском пословичном фонде нет близких по смыслу и форме выражений пословиц. На основе русского аналога «Где хотенье, там и уменье» воссоздать две толкиновские пословицы представляется невозможным. Поэтому потерю их генетической связи следует признать неизбежной.

Мы рассмотрели только некоторые проблемы, возникающие при переводе толкиновских пословиц. Более обстоятельный их анализ способен внести некий вклад в изучение паремиологических единиц, подвергающихся индивидуально-авторской трансформации, а рассмотрение их переводов — в малоизученный вопрос воспроизведения подобной фразеологии. Трансформированные и авторские пословицы — серьёзная переводческая проблема, решение которой требует тщательного анализа на фонетическом, лексическом, семантическом и стилистическом уровнях, а иногда и рассмотрения каждой отдельной пословицы не только в ближнем контексте,

но и в соотношении её с другими паремиями, встречающимися в тексте, с целью выявления лексических, генетических и тематических связей.

В заключение подсчитаем процентное соотношение используемых переводческих трансформаций, использованных в кинотексте «Властелин колец», на которых основан анализ закадрового перевода:

Всего трансформаций, использованных при переводе фильма «Властелин колец»: 200 примеров – 100%



Рисунок 2 – Структура трансформаций, использованных при переводе фильма «Властелин колец»

Проанализировав все изменения в процессе перевода, мы можем сделать вывод, что некоторые изменения являются более предпочтительными, по сравнению с другими.

Наименее предпочтительными являются изменения, при которых нам приходиться опускать информацию, изменять типы или структуры предложения. Их следует использовать только в том случае, когда применение других типов изменений невозможно. Подобные трансформации

могут привести к тому, что зритель по-иному начнет интерпретировать оригинал, создавая другое, отличное от оригинала пространство текста [6]. Следующие изменения, которыми не следует злоупотреблять -добавления информации. Добавляя в текст информацию, не содержащуюся в нем, приводит к искажению оригинала, что противоречит самому определению понятия «перевод» [51. Более предпочтительным вариантом изменений при озвучивании является замена синонимами и синонимическими конструкциями. В данном случае, происходит минимальная потеря информации или же совсем отсутствуют, при этом в текст новая информация не поступает, или поступает, но происходит это на минимальном уровне.

Изменяя синхронизацию, стилистику оригинала и перевода, мы делаем текст перевода более разговорным, что является необходимым, т.к. это помогает создать иллюзию, что данный аудиовизуальный текст изначально создавался на языке перевода.

Таким образом, можно сделать вывод, что «переводчик должен стремиться отыскать не просто возможный, но оптимальный вариант перевода», и что все изменения такого рода «служат для выявления смысловой потенции, состоящей из огромного числа возможностей выбора при использовании языка» [7; 8].

В заключение хотелось бы заметить, что перевод кинотекста «Властелин колец», кроме квалифицированности и знания языка на высоком уровне, требует от переводчика особой ответственности, изобретательности и предприимчивости.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Понятие кинотекст исходит из позиций семиотики и определяется как последовательность кадров, кинофраз и знаков. По мнению большинства исследователей, в кинотексте превалирует именно лингвистическая система знаков. Кинотекст – это нарратив, последовательность кадров, связное семиотическое сообщение. В таком случае кинотекст выступает не в качестве синонима кинодискурса, а в качестве его составной части.

В качестве исходной функции при переводе следует считать номинативную, которая состоит в том, что название фильма, выступает в качестве его имен и знаков, чтобы дать потенциальному зрителю возможность идентифицировать название. Не стоит также забывать о выполнении рекламно-прагматической функции, чтобы название своей формой привлекло к себе внимание потенциальной аудитории.

В основном названия фильмов представляют собой: фильмонимы, обозначающие определенные объекты (главные герои, место происходящих событий, время происходящих событий, сами события и совмещение нескольких объектов в одном названии). Исходя из использованной нами классификации следует, что из рассмотренных нами 57 голливудских фильмов по этой классификации 23% составляют главные герои, 14% время, 15% пространство или место, 12% событие, 16% предметы и 20% это смешанная группа. Из чего следует что наиболее часто фильмонимы обозначают главных героев. Одна из главных особенностей голливудских фильмов это лаконичность, поэтому наиболее часто фильмонимы представляют собой односоставные предложения, меньшая часть представляет двусоставные предложения. Односоставными предложениями являются очень часто являются как англоязычные, так и немецкоязычные фильмонимы. Двусоставные предложения встречаются редко, но немецкоязычных голливудских фильмов с такой структурой, в которых есть два главных члена предложения встречаются чаще чем англоязычных.

Односоставные предложения наиболее часто распространены определением, из рассмотренных нами 53 голливудских фильмов, определение составило 40%, обстоятельство 32%, дополнение 28%. Проанализировав ряд теорий об эквивалентности перевода, мы приняли решение считать эквивалентным переводом, тот который имеет максимально возможную лингвистическую близость к оригиналу. Несомненно, что название фильма определяет контрольную точку всего, что случится на экране. Обращение к анализу переводов названий фильмов связано с потребностью качественного перевода. Можно привести несколько основных стратегий, используемых при переводе названий фильмов. Для прошлых лет характерно использование эвфемизирующего перевода, при котором вульгаризмы в названии или его более фривольный характер заменяется более сдержанным текстом. Для более современных переводов данная стратегия также актуальна, хотя большее распространение получает деэвфемизирующий перевод. В чешской переводческой практике довольно часто используется жанровая адаптация, при которой в название фильма включаются языковые единицы, соотносящие его с определенным жанром, чаще всего с боевиками и детективными фильмами. Для русского языка жанровая адаптация также является сравнительно частым явлением, однако доминирующей стратегией мы считаем смысловую адаптацию, которую также можно было бы назвать сюжетной адаптацией или расширением смысловой основы. Особенно часто данный вид адаптации используется при переводе названий фильмов, состоящих из собственного имени героя.

В ходе проведенного исследования было установлено, что компоненты визуального и звукового рядов кинотекста «Властелин колец» способны в различной степени влиять на перевод кинодиалога. Более того, в некоторых художественных кинокартинах они могут не приниматься во внимание, либо минимально оказывать влияние на киновидеоперевод, если переводчик придерживается буквального метода перевода с минимальной опорой на контекст. В произведениях Дж. Толкиена и, в частности, в романе

«Властелин Колец», встречаются как существующие реалии, так и псевдореалии. В ходе нашего исследования были рассмотрены три варианта перевода этого романа. Были проанализированы предисловие, пролог, 12 глав из первой книги и 5 глав из второй книги романа Джона Р.Р. Толкиена «Властелин Колец». В данном фрагменте мы обнаружили 821 реалию.

Анализ данных переводов позволил сделать следующие выводы.

Перевод А. Грузберга (1975 г.) является наиболее дословным из рассматриваемых переводов «Властелина Колец». Основные способы передачи языковых клише – перевод и транслитерация. Процент замен, аналогов и создания новых языковых клише весьма незначителен. Существующие реалии в большинстве своем переданы с использованием способа перевода. В целом данный перевод сохраняет иностранный колорит. Следовательно, при переводе романа А. Грузберг использовал стратегию ориентации на культуру исходного языка. Перевод языковых клише и псевдореалий в данном переводе соответствует рекомендациям Дж. Толкиена на 70%. 9% языковых клише и псевдореалий оригинала, которые необходимо было перевести, следуя рекомендациям, в переводе отсутствует. 21% языковых клише передан без учета рекомендаций Дж. Толкиена.

Перевод В. Муравьева и А. Кистяковского из рассматриваемых переводов наиболее адаптирован к русской культуре. Переводчики обошлись с текстом оригинала весьма вольно. Основные способы передачи языковых клише и псевдореалий здесь – замена, перевод и транслитерация. Благодаря огромному количеству замен и аналогов вся чужеродность из текста перевода устранена. Однако изложение текста переводчиками слишком вольное: перевод лишь 51% языковых клише соответствует рекомендациям Дж. Толкиена. 17% языковых клише оригинала в данном переводе отсутствует. 32% языковых клише передано без учета рекомендаций автора. Таким образом, авторы этого перевода руководствовались стратегией ориентации на культуру переводящего языка.

Рассмотренная редакция перевода Н. Григорьевой и В. Грушецкого – нечто среднее между переводом А. Грузберга и В. Муравьева и А. Кистяковского. Преобладающими способами передачи языковых клише в этом переводе являются перевод, транслитерация и замена. В определенном отношении авторы этого перевода следуют традиции В. Муравьева и А. Кистяковского. С другой стороны, Н. Григорьева и В. Грушецкий стараются сохранить в переводе и культуру исходного языка, что выражается в использовании способа транслитерации и транскрипции. При передаче существующих языковых клише использован также способ перевода. Рекомендациям Дж. Толкиена авторы данного перевода следуют на 54%. Перевод 25% языковых клише и псевдореалий с рекомендациями Дж. Толкиена не совпадает, а 11% языковых клише оригинала в данном переводе отсутствуют вообще. Таким образом, мы можем прийти к выводу, что Н. Григорьева и В. Грушецкий попытались в этом переводе уравнять воздействие на читателя культур исходного и переводящего языков.

Проанализированный нами материал позволяет сделать вывод об отсутствии четких закономерностей и правил в оперировании переводческими методами и приемами в рамках интерпретативного перевода, поскольку визуальные и аудиальные знаки в кинодискурсе представляют собой безграничное многообразие также, как и трактовка этих знаков. Результаты настоящего исследования могут быть полезны при изучении теории перевода кино и его практической реализации. Главным образом, настоящее исследование может помочь акцентировать внимание переводчика не только на культурологическом аспекте, связан с лингвокультурной адаптацией текста и свойственном всем художественным произведениям, но и на визуальной и звуковой составляющих кинофильма.

С культурологической точки зрения данное исследование может быть полезно, так как комплексный подход к изучению кинематографа является одним из продуктивных способов изучения той или иной культуры.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. Амочкин В.В. Лингвистические средства социокультурной характеристики персонажа зарубежного кинопроизведения: на материале англо- и франкоязычных кинофильмов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2015. 29 с.
2. Бальжинимаева Е. Ж. Стратегии перевода названий фильмов // Сравнительное правоведение в странах России, Монголии, Японии и КНР: материалы междунар. студенч. науч. - практ. конф. — Улан-Удэ: Бурятский гос. ун-т, 2009. — С. 32-45.
3. Бузаджи Д.М. Киноперевод: мало что от Бога, много чего от Гоблина // Мосты. 2005. № 4 (8). С. 52–62.
4. Бузаджи Д.М. Норма ненормативного. Ругаемся адекватно // Мосты. 2006. №1 (9). С. 43–55
5. Гринев-Гриневич, С. В. Основы семиотики [Текст] / С. В. Гринев-Гриневич, Э. А. Сорокина. — М.: Флинта : Наука, 2012. — 256 с.
6. Гордон Г. Кино: Визуальная антропология / пер. с англ. М.С. Неклюдовой. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 208 с.
7. Горшкова В.Е. Название фильма как единица перевода и составляющая образа-смысла // Вестник Пермского национального исследовательского университета. Проблемы языкознания и педагогики. 2014. С. 26–37.
8. Духовная Т. В. Структурные состовляющие кинодискурса // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2015. № 1 (43). С. 64-66.
9. Кино: Энциклопедический словарь / гл. ред. С.И. Юткевич. М.: Сов. энциклопедия, 1987. 640 с.
10. Кобозева, И. М. Лингвистическая семантика [Текст] / И. М. Кобозева. — 6-е изд. — М.: ЛЕНАНД, 2015. — 352 с.
11. Козуляев, А. В. Аудиовизуальный полисемантический перевод как особая форма пе реводческой деятельности: Обучение данному виду перевода [Текст] / А. В. Козуляев // XVII Царскосельские чтения : Материалы

: Т. I (Ленингр. гос. ун-т им. А. С. Пушкина, СПб., 23–24 апр. 2013 г.). — СПб., 2013. — С. 374–381.

12. Козуляев, А. В. Обучение динамически эквивалентному переводу аудиовизульных произведений: опыт разработки и освоения инновационных методик в рамках Школы аудиовизуального перевода [Текст] / А. В. Козуляев // Вестник Пермского нац. исслед. политех. ун-та. Проблемы языкознания и педагогики. — 2015. — № 3. — С. 3–24.

13. Козуляев А.В. Базовый курс аудиовизуального перевода (закадр, дубляж, субтитры). Мастер-класс [Электронный ресурс]. URL: https://www.avt-school.com/ (дата обращения 23.12.2015).

14. Колодина Е.А. Статус кинодиалога в ряду соположенных понятий: «кинодиалог», «кинотекст», «кинодискурс» // Вестник Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, 2013, вып. №2. С. 327-333.

15. Комиссаров В.Н. Общая теория перевода. Учебное пособие / В.Н. Комиссаров. – Москва: ЧеРо, 1999. – 136 с.

16. Комиссаров В. Н. Современное переводоведение / В.Н. Комиссаров. – Москва: ЭТС, 2000. – 192 с.

17. Комиссаров В. Н. Теория перевода (лингвистические аспекты): Учеб. для ин-тов и фак. иностр. яз. / В.Н. Комиссаров. – Москва: Высш. шк.1990. – 253 с.

18. Комиссаров, В. Н. Лингвистика перевода [Текст] / В. Н. Комиссаров. — 4-е изд. — М. : ЛИБРОКОМ, 2013. — 176 с.

19. Костров К. Е. Аудиовизуальный перевод: проблемы качества // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 9: Исследования молодых ученых. 2015, вып. № 13. С. 142 — 146.

20. Корячкина, А. В. К вопросу о преобразовании англоязычного кинодискурса при переводе [Текст] / А. В. Корячкина // Вестник С.-Петерб. ун-та. Серия 9, Филология. Востоковедение. Журналистика. — 2013а. — Вып. 1 (март). — С. 129–135.

21. Кузьмичев С.А. Перевод кинофильмов как отдельный вид перевода // Вестник Московского государственного лингвистического университета. 2012. № 9 (642). С. 140–150.

22. Кустова О. Ю. Взаимодействие культурных смыслов исходного и переводного кинотекста / Актуальные направления научных исследований: от теории к практике: материалы III междунар. науч.–практ. конф. Чебоксары, 29 янв. 2015 г. / редкол.: О. Н. Широков [и др.]. — Чебоксары: ЦНС «Интерактив плюс», 2015. С. 276–279.

23. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998. 372 с.

24. Луговая, Е.А. Ономастикон виртуального пространства жанра “Fantasy” в аспекте неологии / Е.А. Луговая // Гуманитарные и юридические науки. – Выпуск № 1, 2015. – С. 113-118.

25. Максимова Е. Е. Методика и техники обучения основам кино/видео перевода в кинематографическом вузе [Электронный ресурс] / Е. Е. Максимова // Наука, образование, общество. — 2016. — № 1 (7). — С. 245–251.— URL: http://elibrary.ru/item.asp?id=25964797

26. Матасов Р.А. Перевод кино/видео материалов: лингвокультурологические и дидактические аспекты [Текст] : дис. … канд. филол. наук : 10.02.20 / Матасов Роман Александрович. — М., 2009. — 211 с.

27. Маклаков И.А. Романный компонент эпопеи Дж. Толкина «Властелин колец» // Вестник костромского государственного университета. 2007. № 1 (13). с. 124 – 137.

28. Миронова О.А. Экспликация образной составляющей концепта «добро» в произведении Дж. Р. Р. Толкина «TheLord of the Rings» // Вестник Ленинградского государственного университета им А.С. Пушкина. 2010. № 2 (1). с. 24 – 43.

7. Мороховский А.Н. Стилистика английского языка: Учебник / А.Н. Мороховский, О.П. Воробьева, Н.И. Лихошерст, З. В. Тимошенко. – К.: Выща шк., 1991. – 272 с.

29. Мошкович В.В. Адекватность и эквивалентность как основополагающие критерии оценки качества перевода: дис. ... канд. филол. наук. Тюмень, 2014. 203 с.

30. Недялков, И. В. Типологические характеристики языков и переводческие трансформации [Текст] // Лингвистика от Востока до Запада : в честь 70-летия проф. В. Б. Касевича : сб. ст. / отв. ред. Л. А. Вербицкая. — СПб. : Филол. фак. С.-Петерб. гос. ун-та, 2011. — С. 64–73.

31. Нелюбин Л. Л., Хухуни Г. Т. Наука о переводе (история и теория с древнейших времён до наших дней) / Нелюбин Л. Л., Хухуни Г. Т. – Москва: Флинта: МПСИ, 2006. – 416с.

32. Нелюбин Л. Л. Толковый переводоведческий словарь. / Нелюбин Л. Л, Москва: Флинта : Наука. 2003. – 320 с.

33. Олюнина В. М. Современные подходы к переводу заглавий художественных и кинематографических произведений / В. М. Олюнина – Ставрополь: Конференция «Ломоносов 2013», - 2013. – 3 с.

34. Основные этапы развития кинематографа [Электронный ресурс]. URL: http://www.calc.ru/465.html (дата обращения: 20.03.2018).

35. Палажченко, П. Р. Отрицание английское и русское [Текст] / П. Р. Палажченко // Мосты. — 2013. — № 3 (39). — С. 30–41.

36. Попова И.А. Динамика вербальной и невербальной составляющих киноповествования как объект филологической герменевтики: на материале художественных фильмов Ф.Ф. Копполы: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2012. 23 с.

37. Скоромыслова Н.В. Теоретический аспект перевода художественных фильмов // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Лингвистика. 2010. № 1. с.153–156.

38. Слободянюк, Ю. Переводчики кино: работа за кадром [Электронный ресурс] / Ю. Слободнюк // С-Петерб. ун-т. — 2012. — № 3 (3845). — URL: http://journal.spbu.ru/?p=6368

39. Снеткова М.С. Лингвостилистические аспекты перевода испанских кинотекстов: на материале русских переводов художественных фильмов Л. Бунюэля «Виридиана» и П. Альмодовара «Женщины на грани нервного срыва»: дис. ... канд. филол. наук. М., 2009. 232 с.

40. Скоромыслова Н. В. Теоретический аспект перевода художественных фильмов // Вестник МГУ. Серия: Лингвистика. – Москва, 2010. – №1 – С. 153-156.

41. Теремкова О. А. Переводческие стратегии как инструмент транслятологического анализа / Теремкова О. А. // Вестник ВГУ. Серия: лингвистика и межкультурная коммуникация. – Воронеж, 2012. № 2. – С. 177 – 179

42. Толкин Дж.Р.Р. Возвращение государя / Пер. с англ. В. Муравьева. – М.: Эксмо-пресс, 1998 – 475 с.

43. Толкин Дж.Р.Р. Властелин Колец / пер. с англ. В. Волковского, Д. Афиногенова / Полная история Средиземья. – М.: АСТ; СПб: TerraFantastica, 2007. – С. 181-1084.

44. Толкин Дж.Р.Р. Властелин Колец / пер. с англ. Н. Григорьевой, В. Грушецкого. – СПб.: Азбука-классика, 2002. – С. 187-1131.

45. Толкин Дж.Р.Р. Властелин Колец / пер. с англ. А. Кистяковского, В. Муравьёва. – М.: АСТ, 2015. – 1120 с.

46. Толкин Дж.Р.Р. Властелин Колец / пер. с англ., предисл., коммент. М. Каменкович, В. Каррика. – М.: АСТ, 2015. – 1696 с.

47. Anderman G., Diaz-Cintas J. Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen. Palgrave Macmillan. 2009. 272 p.

48. Bartoňková D. Prosimetrum, The Mixed Style, in Tolkien»s Work The Lord of the Rings // Sborník prací Filozofické fakulty brněnské university, 2008. – № 13. – 5-21 pp.

49. Shippey T.A. The Road to Middle-earth. – London: HarperCollins, 1992.

50. Phelpstead C. “With chunks of poetry in between”: The Lord of the Rings and Saga Poetics // Tolkien Studies, 2008. – № 5. – 23-38 pp.

51. Tolkien J.R.R. The Monsters and The Critics and Other Essays. / Ed. Ch. Tolkien. – London: HarperCollins, 1997.

52. Turner A. Translating Tolkien. Philological Elements in The Lord of the Rings. – Frankfurt am Main: Europaischer Verlang der Wissenschaften, 2005.

53. . The Battle of Maldon and Short Poems from Anglo-Saxon Chronicle. – Boston: Heath, 1904.

54. Tolkien J.R.R. The Lord of the Rings. – New York: Houghton Mifflin Company, 2012. – 1137c.

55. Tolkien J.R.R. The Letters. / Ed. H. Carpenter. – L.: HarperCollins, 1995.