

НЕГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ ЧАСТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ «МОСКОВСКИЙ ФИНАНСОВО -ПРОМЫШЛЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ «СИНЕРГИЯ»

Направление 45.03.02 *(код)* **Кафедра** ИЯ *(аббревиатура)*

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА – БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

на тему: «Трансформации при переводе диалогической речи в кинематографическом тексте (на материале русского и английского языков)».

Обучающийся Суханова Анастасия Алексеевна *(Ф.И.О. полностью)* *подпись*

Руководитель Хучбарова Джамиля Махмуддибировна *(Ф.И.О. полностью)* *подпись*

Заведующий кафедрой Левченко Виктория Викторовна *(Ф.И.О. полностью)* *подпись*

МОСКВА 2023 г.

Негосударственное
образовательное частное
учреждение высшего образования
«Московский финансово-
промышленный университет
«Синергия»,

УТВЕРЖДАЮ
Декан факультета Лингвистики

Пеньковская И.И.
(Ф.И.О.)
«___»_____2023 г.

ЗАДАНИЕ

на выпускную квалификационную работу – бакалаврскую работу

обучающегося

Сухановой Анастасии Алексеевны

(Ф.И.О. обучающегося полностью)

Тема выпускной квалификационной работы:

«Трансформации при переводе диалогической речи в кинематографическом тексте (на материале русского и английского языков)»

1. Структура ВКР.

Введение

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ КИНОТЕКСТОВ

1.1 Понятие кинотекста. Языковые свойства кинотекстов

1.2 Диалог как главный компонент кинотекста

1.3 Диалог как проблема перевода

ГЛАВА 2. ФУНКЦИИ ДИАЛОГОВ В ФИЛЬМЕ « КРИМИНАЛЬНОЕ ЧТИВО» И СПОСОБЫ ИХ ПЕРЕДАЧИ В РУССКОМ ЯЗЫКЕ

2.1 Лексические особенности диалогов и их перевод на русский язык

2.2 Грамматические особенности диалогов и их перевод на русский язык

2.3 Стилистические особенности диалогов и их перевод на русский язык

ГЛАВА 3. ПЕРЕВОДЧЕСКАЯ ЭКВИВАЛЕНТНОСТЬ

3.1 Проблемы идентичности при переводе киносценария

3.2 Проблема трансформации при переводе диалогической речи на примере

Заключение

Список литературы

Источники фактического материала

Словари и справочники

2. **Основные вопросы, подлежащие разработке:**

Во введении необходимо определить:

- актуальность темы;
- цель и задачи исследования;
- предмет и объект исследования (на примере конкретного языка);
- методы исследования;

В главе 1 целесообразно:

- рассмотреть особенности перевода кинематографических тексов;
- необходимо сравнить мнения и подходы различных авторов к рассматриваемому вопросу;
- описать основные подходы и приёмы при переводе диалогической речи, а также способы достижения эквивалентности;

В главе 2 необходимо рассмотреть все особенности переводов: лексические, грамматические и стилистические;

В главе 3 целесообразно***:***

- рассмотреть сценарий как объект перевода;
- проанализировать проблемы идентичности при переводе киносценария;
- рассмотреть проблему трансформации при переводе диалогической речи на примере киносценария;

В заключении целесообразно отразить основные выводы, сделанные по результатам исследования проблемы, и содержащие:

- выявленные в процессе анализа основные моменты по исследуемому направлению работы в соответствующей среде;
- сформулированные выводы по итогамизучения трансформаций при переводе диалогической речи в кинематографическом тексте.

3. **Исходные данные по ВКР (основная и дополнительная литература не менее 10 источников):**

Основная литература:

1. Баранов А.Н., Крейдлин Г.Е. Иллокутивное вынуждение в структуре диалога // Вопросы языкознания. – М.: Наука, 1992.
2. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: 1972.
3. Бенвенист Э. Общая лингвистика. - М.: Прогресс, 1974.
4. Брандес М. П. Стилистика текста. Теоретический курс. - М.: 2004.
5. Валгина Н.С. Теория текста. - М.: Логос. 2003.
6. Валюсинская З. В. Вопросы изучения диалога в работах советских лингвистов // Синтаксис текста. - М.: 1979.
7. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М.: Наука, 1981.
8. Горшкова В.Е. Перевод в кино: дублирование vs субтитры (на материале фильма Люка Бессона «Ангел А.», Франция, 2005 г.) // Вестник НГУ. Сер. Лингвистика и межкультурная коммуникация, 2007.
9. Иванова Е.Б. Интертекстуальные связи в художественных фильмах. - В.: 2001.
10. Колодина Е. А. Статус кинодиалога в ряду соположенных понятий: кинодиалог, кинотекст, кинодискурс. - И.: 2013.
11. Кухаренко В.А. Интерпретация текста: учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. № 2103 Иностр. яз. 2-е изд., перераб. - М.: Просвещение, 1988.
12. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Лотман Ю.М. Об искусстве. - СПб.: 1998.
13. Маслов Ю.С. Введение в языкознание. - М.: Высшая школа, 1998.
14. Оболенская Ю. Л. Диалог культур и диалектика перевода. Судьбы произведений русских писателей XIX века в Испании и Латинской Америке. М.: 1998.

Руководитель: Хучбарова Джамиля Махмуддибировна

подпись расшифровка

Обучающийся задание получил: «18» мая 2022 г.

Обучающийся: _____ Суханова А. А.

подпись расшифровка

«18» мая 2022 г.

Содержание

Введение.....7
1 Теоретические основы изучения кинотекстов.....12
1.1 Понятие кинотекста. Языковые свойства кинотекстов.....12
1.2 Диалог как главный компонент кинотекста.....21
1.3 Диалог как проблема перевода.....27
Выводы по главе 1.....34
2 Функции диалогов в фильме « Криминальное чтиво» и способы их передачи в русском языке.....35
2.1 Лексические особенности диалогов и их перевод на русский язык.....35
2.2 Грамматические особенности диалогов и их перевод на русский язык.....44
2.3 Стилистические особенности диалогов и их перевод на русский язык.….50
Выводы по главе 2.....51
3 Переводческая эквивалентность.....52
3.1 Проблема идентичности при переводе киносценария.....52
3.2 Проблема трансформации при переводе диалогической речи на примере кинофильма «Криминальное чтиво».....55
Выводы по главе 3.....66
Заключение.....69
Список литературы.....74
Источники фактического материала.....76
Словари и справочники.....76
Приложение 1.....78
Приложение 2.....80
Приложение 3.....95

Введение

Данная дипломная работа посвящена исследованию особенностей диалогов в англоязычном кинотексте и их перевода на русский язык. Перевод – очень сложный и ответственный вид деятельности. Задача переводчика любого текста не просто передать информацию с одного языка на другой, но сделать это так, чтобы сохранился стиль подачи информации, а также, чтобы эта информация легко воспринималась носителями совершенно другой культуры. Для соблюдения всех необходимых требований переводчику следует в совершенстве владеть как своим родным языком, так и языком перевода, уметь подбирать подходящие эквиваленты и, если требуется, использовать различные переводческие приемы и трансформации текста. Именно о трансформациях при переводе кинематографического текста и будет идти речь в моей выпускной квалификационной работе.

Кинематограф – на сегодняшний день одна из самых развивающихся сфер деятельности. Люди стали реже читать книги, но смотреть больше фильмов и сериалов. Ежегодно их выходят тысячи. В кинематограф вкладываются огромные суммы денег. Проблема перевода кинофильмов была и остается важной. Переводчику следует знать и соблюдать требования перевода кинофильмов, учитывая особенности киноперевода. Необходимо стремиться к достижению эквивалентности перевода оригиналу, чтобы как можно вернее донести до зрителя замысел автора кинофильма.

Можно сказать, что киноиндустрия – одна из самых финансируемых и глобальных областей искусства. Ее можно даже отнести к бизнесу. Каждый день на экраны выходят сотни новых фильмов, эпизодов сериалов, их транслируют во всех странах мира.

Научная новизна данного исследования заключается в том, что переводческие трансформации были рассмотрены и проанализированы на примере одного из самых популярных кинофильмов «Криминальное чтиво».

Такие исследования хоть и проводились ранее на материале других

кинофильмов, результаты этой работы все же могут представлять интерес в качестве материала для лекций в университете.

Перевод художественных фильмов – особый вид художественного перевода, целью которого является «осуществление полноценной межъязыковой эстетической коммуникации путем интерпретации исходного текста, реализованной в новом тексте на другом языке» [15].

Текст кинофильма представлен в форме диалогов, закадровых комментариев, слов песен и надписей. В отличие от других видов переводных текстов, он имеет свои особенности: ограничен временными рамками звучания, что делает невозможной амплификацию; рассчитан на мгновенное восприятие, следовательно, должен быть максимально информативным и понятным зрителю; а также сопровождается видеорядом, который обуславливает выбор возможных вариантов перевода. Одним из главных компонентов в кинотексте является диалог, который представляет собой явление особого рода, так как его создают два общающихся человека, то есть диалог – это речь, состоящая из реплик. Структурными единицами диалога являются диалогические единства и реплики, выступающие в виде их компонентов. Реплика персонала не только передаёт особенности его речи, но и служит средством изображения объективной действительности и «двигателем» сюжетной линии художественного произведения [32].

Основным объектом перевода фильмов является, как правило, диалог, устная речь персонажей. Посредством различных высказываний человек достигает определенного эффекта, производя те или иные изменения в окружающей его действительности и, прежде всего, в сознании своего собеседника, причем полученный результат речевого действия может соответствовать или не соответствовать той внеречевой цели, для достижения которой оно было произведено говорящим. Язык персонажей фильма представляет собой авторскую стилизацию естественной разговорной речи, в которую часто бывают, включены разные регистры общения – от официального стиля до вульгаризмов. Передача этих нюансов в

переводе для сохранения стиля оригинала представляет непростую и одновременно интересную задачу [24].

Актуальность данной работы связана с устойчивым интересом к проблеме перевода диалогической речи, а также с тем, что многие научные исследователи и лингвисты посвятили множество работ анализу перевода диалогов в кинотексте и выявлению их отличительных особенностей.

Объектом данного исследования является диалогическая речь в кинематографическом тексте.

Предмет исследования – это трансформации при переводе диалогической речи в тексте кинофильма «Криминальное чтиво».

Целью исследования стало изучение функционирования переводческих трансформаций в процессе перевода диалогической речи в кинематографическом тексте.

Для написания данной работы были выделены следующие задачи:

1) выделить особенности перевода кинематографических текстов, рассмотреть и сравнить взгляды различных ученых, изучающих переводоведение, на эту проблему;

2) описать основные подходы и приемы при переводе диалогической речи;

3) установить лексико-грамматические особенности диалогов в англоязычном кинотексте;

4) рассмотреть способы достижения эквивалентности при переводе, дать определение и общую характеристику переводческих трансформаций, выделить основные виды и классификации таких трансформаций;

5) проанализировать проблему идентичности при переводе киносценария;

6) рассмотреть и проанализировать примеры переводческих трансформаций на материале кинофильма «Криминальное чтиво».

Теоретическую базу исследования составляют труды отечественных и зарубежных лингвистов по проблемам текста и кинотекста (Баранов А. Н.,

Бахтин М. М., Бенвенист Э., Брандес М. П., Валгина Н. С., Валюсинская З. В., и т.д.), диалога (Колодина Е. А., Оболенская Ю. Л., Павлова Н. Д., Почеписка С. М., Светана С. В., и др.), перевода (Сиривля М. А., Яшина Н. К., и др.).

Источником фактического материала является фильм «Криминальное чтиво». Выбор этого фильма в качестве источника примеров обусловлен тем обстоятельством, что в данном кинофильме присутствует множество диалогов, которые непосредственно раскрывают суть сюжета и характеризуют героев.

Информационная база данной выпускной квалификационной работы включает в себя статьи и учебные пособия по теме переводческих трансформаций, особенностей перевода кинематографического текста на русском и английском языках. Также для исследования я использовала словари, интернет ресурсы, кинофильм «Криминальное чтиво» в официальном дубляже от киностудии «Невафильм» и его оригинальный сценарий на английском языке.

В данной работе использован описательный метод, который позволил сделать выводы об особенностях переводческих трансформаций и кинематографических текстов; а также метод сопоставительного анализа оригинала кинематографического текста и его перевода.

В результате исследования была сделана теоретическая выжимка из большого количества литературы по лингвистике, переводоведению и кинематографу. Кроме того, были выделены конкретные примеры переводческих трансформаций в выбранных отрывках к/ф «Криминальное чтиво» и проведен их анализ, в результате чего выделены наиболее и наименее часто используемые приемы трансформаций при переводе диалогической речи в кинематографическом тексте.

Практическая значимость работы заключается в том, что она содержит теоретическую информацию об особенностях кинематографического текста, проблемах эквивалентности, адекватности и идентичности перевода. Такую

информацию можно считать своего рода рекомендациями для осуществления переводческой деятельности. Это имеет практическую ценность, так как материал этой работы можно использовать в качестве справочного материала для переводчиков кинематографического текста, а также результаты данной работы могут быть использованы как материалы лекций по грамматике, стилистике и переводу в сфере кинематографа.

В состав работы входят оглавление, введение, три главы, каждая из которых включает в себя несколько параграфов и выводы по ним, заключение и список использованной литературы. В первой теоретической главе я рассмотрела и проанализировала теоретическую базу по вопросам особенностей перевода кинематографических текстов, а также основных подходов перевода диалогической речи и способах достижения эквивалентности при переводе. Во второй главе предоставлены результаты исследования фактического материала, описываются лексико-грамматические особенности и определенные способы их передачи в русском языке. В третьей, практической главе исследования, я обратилась к проблеме идентичности при переводе киносценария, а также проанализировала трансформации при переводе диалогической речи на примере кинофильма «Криминальное чтиво». В объем работы входят 97 страниц и 49 пунктов использованной литературы. К данной работе имеются приложения в виде киносценария выбранных нами сцен для анализа переводческих трансформаций.

1 Теоретические основы изучения кинотекстов

1.1 Понятие кинотекста. Языковые свойства кинотекстов

В современной лингвистике понятие «текст» как многогранное и разноплановое явление, как продукт устной или письменной речи, представляющий собой «последовательность вербальных знаков», становится полноправным объектом лингвистических исследований[25].

Общепринятым в лингвистике является следующее определение текста: «Текст - это реально высказанное (написанное) предложение или совокупность предложений, ... могущее ... служить материалом для наблюдения фактов данного языка» [1]. Традиционно в лингвистике термином «текст» обозначают не только записанный, зафиксированный, так или иначе, текст, но и любое кем-то созданное «речевое произведение» любой протяженности - от однословной реплики до целого рассказа, поэмы или книги [14]. Вышеизложенные данные определения понятия текста не полностью выражают структуру и особенность явления. И.Р. Гальперин в свою очередь дает следующее, более словарное и понятное определение текста: «текст – это произведение речетворческого процесса, обладающее завершенностью, объективированное в виде письменного документа произведение, состоящее из названия (заголовка) и ряда особых единиц (сверхфразовых единств), объединенных разными типами лексической, грамматической, логической, стилистической связи, имеющее определенную целенаправленность и прагматическую установку» [7].

Далее следует анализ типа текста и его отличительных особенностей. Типология текста, несмотря на свое центральное положение в общей теории текста, до сих пор еще разработана недостаточно. Не определены еще общие критерии, которые должны быть положены в основу типологизации. Объективно это объясняется многоаспектностью и потому сложностью самого феномена текста, субъективно – сравнительно небольшим периодом разработки проблем текста, когда они стали слагаться в общую теорию.

Главная трудность заключается в том, что при текстовой дифференциации неправомерно исходить из какого-либо одного критерия, слишком зыбко такое основание для строгой классификации.

Понятие «тип текста» в настоящее время принято как рабочий термин в современных исследованиях по теории текста, в частности в лингвистике текста. Расхождения в толковании понятия «тип текста» еще достаточно велики. Известный германист Филиппов К.А. по поводу этого вопроса считает, что «В современной лингвистике для характеристики устойчивых текстовых форм и конкретной реализации данной формы в речи применяют термины «тип текста» (Textsorte) и «экземпляр текста» (Textexemplar). Под типом текста при этом понимается форма текста, в которой реализуется коммуникативное намерение говорящего и которая строится по определенным правилам и нормам. Таким образом, каждый конкретный текст (Textexemplar) наряду с грамматическими, лексическими, фонетическими и иными особенностями своей структуры обладает также специфическими для данного типа речевых произведений текстовыми признаками (Textsorte)» [27].

Текст должен теоретически выявить свой собственный, отличный от других признак по каждому из этих оснований. Такая «идеальная» и непротиворечивая классификация затруднительна, поскольку сходства и различия признаков могут комбинироваться по разному: например, сходству информационных качеств могут резко противостоять качества коммуникативные и т.п. Выбор критериев типологизации осложняется и тем, что один и тот же текст может быть отнесен к различным группам из-за своей собственной многоаспектности: по одному критерию он войдет в одну группу текстов, по другому – в другую. Подавляющее большинство авторов, занимающихся проблемами текста, при учете факторов реальной коммуникации соответственно сферам общения и характеру отражения действительности первоначально делят все тексты на нехудожественные и художественные. Кроме того, тексты по форме представления могут быть устными (в основном в разговорно-бытовой сфере общения) и письменными (в

сферах официального, специального и эстетического общения) [5].

Предметом дальнейшего анализа будет выступать один из типов текста– кинотекст. Особенности кинотекста и его воздействие на адресата привлекают внимание отечественных и зарубежных исследователей с момента возникновения кинематографа. Кинотекст изучался в рамках истории киноискусства, сценического мастерства и режиссуры. С точки зрения стилистики и лингвистики текста рассматривались в основном тейпскрипты (текст на магнитной ленте) или тексты полилогов фильмов и чаще изолировано от видео и музыкального ряда. По мнению А. В. Федорова кинотекст представляет собой «сообщение, содержащее информацию и изложенное в любом виде и жанре кинематографа (игровой, документальный, анимационный, учебный, популярно-научный фильм)» [26]. Ю.Г. Цивьян рассматривает кинотекст, как «дискретную последовательность непрерывных участков текста». Непрерывные сегменты кинотекста будем называть кадрами. Кинотекст - это цепочка ядерных кадров. Таким образом, некое сообщение, присущее кинотексту, может быть выявлено лишь после рассмотрения как минимум двух ядерных кадров и выяснения, какой из типов присоединения они осуществляют. То есть, единицей кинотекста всегда является пара ядерных кадров. Назовем ее базовой цепочкой или базовой синтагмой кинотекста» [28].

Собственно говоря, кинотекст, это вид текста, появление и функционирование которого связано с появлением и развитием средств массовой коммуникации, или массмедиа, и невозможно без них. Кинотекст может быть определен как медиатекст. Тогда он становится в один ряд с экранными текстами, к которым также относятся телетексты (телефильм), видеотексты (видеофильм) и компьютерные тексты(видеоигра). Отличия этих медиатекстов друг от друга заключаются, безусловно, не только в технических средствах создания, хранения, тиражирования и т.д., но и в целях и задачах, которые ставятся перед ними, а также в количественном соотношении информации, переданной визуальным и аудиоспособом [24].

Многочисленные определения кинотекста раскрывают лишь отдельные

особенности данного вида текста, не отражая его коммуникативную составляющую. Согласно определению, принадлежащему основоположнику отечественной медиапедагогики Ю.Н. Усову, кинотекст есть динамическая система звукозрительных образов, или «динамическая система пластических форм, которая существует в экранных условиях пространственно-временных измерений и аудиовизуальными средствами передает последовательность развития мысли художника о мире и о себе» [25].

Лингвистическая система в кинотексте представляет собой две составляющие: кинотекст письменный (надписи и титры, которые являются частью кинофильма – названия улиц или названия городов, также плакаты, обозначения выходов и входов, записки и письма, и др.) и кинотекст устный (речь актеров в звуковом оформлении, песня или закадровый текст, и др.), которые выражаются символическими знаками – то есть словами естественного языка. Появление кинотекста связывают с многократной семиотической трансформацией текста. За кинотекстом стоит авторский литературный сценарий. Это произведение художественной литературы со специфическими признаками, связанными с воплощением словесного текста в звукозрительном виде на экране. Текст сценария частично сохраняется в виде звукоряда (звучащая речь героев фильма), частично транспонируется в видеоряд (действия, игра актеров, которые изображают происходящие с героями события).

Ю.М. Лотман указывает, что кинематограф по своей природе – это и есть повествование, рассказ. По мнению Ю.М. Лотмана кинотекст представляет собой дискретный, составленный из знаков, и недискретный, в котором значение приписывается непосредственно тексту [12]. В киноповествовании могут отражаться не только общие законы для любого рассказа, но и черты специфические, которые присущи повествованию именно средствами кино. Ю.М. Лотман также выделяет четыре уровня структуры «повествовательного кинотекста, два из которых можно определить как монтажные, а два – как фразовые». Также Ю.М. Лотман выделяет в тексте

целостные синтагмы, участвующие в построении текста. «Применительно к языку они интерпретируются как уровни предложения, на кинематографическом уровне это кинематографическая фраза – законченная синтагма, отличающаяся внутренним единством, ограниченная с двух сторон структурными паузами». «Текст членится на специализированные в структурном отношении сегменты, которые имеют непосредственно семантический характер». Синтагматика и сюжет фильма принадлежат плану содержания, представленного Ю.М. Лотманом как содержание в его «лингвистическом значении»[12].

Далее в качестве некоторых из существующих конститутивных признаков кинотекста Иванова Е.Б. выделяет такие кинотекстовые категории, как адресованность, интертекстуальность, информативность, целостность, членимость, модальность и др. Особый интерес для нас представляет категория интертекстуальности как «обозначение принадлежности кинотекста кинематографической традиции». «Интертекстуальность понимается как использование элементов уже существующего текста в процессе создания и функционирования нового» [9]. Одно из основных отличий кинотекста от обычного текста – это то, что текст имеет только визуальное восприятие, а текст, кино кроме подобного визуального восприятия, содержит ещё и аудиоряд. Но, так же как и литературное произведение, кинотекст можно легко сформулировать, т.е. его можно легко передать словами [18].

Рассмотрим подробнее вопрос о сходстве и различии текста и кинотекста, сопоставив текст художественной литературы (книгу) с кинотекстом. Книга начинается с титульного листа, который включает заглавие и имя автора, составителя, редактора, содержит указание на издательство и год издания; за ними могут следовать предисловие, пролог, посвящение, эпиграф. В кинотексте роль титульного листа играют инициальные титры: они включают название киностудии, производителя фильма, имена режиссера, автора сценария, оператора, композитора, дирижера, автора песни, звукооператора, гримера, костюмера, редактора, автора монтажа, директора

картины, исполнителей ролей — обычно от главных к эпизодическим, название фильма. Титры обычно проходят на фоне первых кадров фильма и сопровождаются основной музыкальной темой фильма, изредка — репликами персонажей. Последний план инициальных титров должен служить плавным переходом к началу собственно действия фильма.

Диалогической и внутренней (монологической) речи героев книги в кинотексте соответствуют реплики персонажей и закадровая речь, а также звучащие за кадром стихи или смысловая песня. Стихи и смысловая песня в фильме служат средством выражения душевного состояния героя, одновременно повышая эстетическую ценность кинотекста. Песня часто является визитной карточкой кинотекста, т.е. средством апелляции к нему.

Вербальное выражение в кинотексте (и, естественно, в тексте) находят также различного рода надписи, являющиеся частью интерьера или реквизита — мира вещей, окружающих героев фильма. Это записки, письма, названия улиц и номера домов, названия ресторанов, кинотеатров и прочих заведений, объявления, афиши, лозунги. Невербальное выражение в кинотексте, в отличие от книги, обычно находят внешность, одежда, предметы быта; пейзаж, в том числе городской и фантастический, интерьер, средства передвижения; жест, мимика, пантомимика, проксемика.

Фильм обращается к способности реципиента расшифровывать мир и людей, не прибегая к языку. Вниманию зрителей предлагается естественный способ бытия в мире (общение героев с вещами и себе подобными), который они видят в мимике, жестах, взгляде и который с очевидностью определяет знакомые им ситуации. В книге внутреннее состояние героя передается дескрипцией или внутренним монологом, в фильме внутреннее состояние персонажа могут демонстрировать невербальные информационные ряды: музыка, пейзаж, интерьер; но чаще всего — поведение героя.

В.А. Кухаренко предлагает выделять двенадцать основных категорий художественного текста: членимость, связность, проспекцию и ретроспекцию, антропоцентричность, локальную и темпоральную отнесенность,

информативность, системность, целостность, модальность и прагматическую направленность [11].

1) Членимость: кинотекст делится на эпизоды, обладающие формальной и содержательной самостоятельностью, которые можно демонстрировать отдельно;

2) Связность: содержательная самостоятельность эпизода относительна, ибо требует опоры на кинотекст целиком. Если эпизод демонстрируется отдельно, демонстрация почти всегда сопровождается ссылкой на кинотекст-источник и указанием (эксплицитным или имплицитным) на причину цитирования. На первый взгляд, кинотекст может показаться неоднородным, в нем, как и в тексте художественной литературы, разрабатываются разные сюжетные линии, перекрещиваются темы, меняются точки зрения. Причина этого заключается в несоответствии между линейным характером развертывания текста и многомерностью действительности;

3) Проспекция и ретроспекция: направленность развития событий в кинотексте может быть как движущейся вперед (в соответствии с ходом событий в реальном мире), так и возвращающейся назад. Имеют место также проспекция и ретроспекция в узком смысле – предвосхищение будущего, забегание вперед (flash-forward) и воспоминание о прошлом (flash-back);

4) Антропоцентричность: в центре художественного кинотекста независимо от конкретной темы повествования всегда стоит человек, и все, что делается в кинотексте, имеет целью охарактеризовать человека как можно полнее;

5) Локальная и темпоральная отнесенность. Отражение пространства может представлять собой автономный фрагмент кинотекста. Пространство неотделимо от собственно времени действия – пейзаж всегда указывает на время года и суток, интерьер также может содержать подобные указания (рождественская елка, задернутые шторы в сочетании с электрическим освещением и т.д.);

6) Информативность: по отношению к кинотексту это многоканальная

информативность – с одной стороны, информационный поток разделяется по способу восприятия информации, с другой – по типу воспринимаемой информации;

7) Системность: в кинотексте ничто не существует случайно или само по себе, напротив, каждый элемент включается в общую систему, которая создается коллективным автором как результат множественных семиотических трансформаций и функционирует для выполнения общей единой цели;

8) Целостность (завершенность): специфика категории целостности в кинотексте заключается в следующем:

1. тесная интеграция вербальной и невербальной составляющих, которые, будучи отделены друг от друга в рамках первичного просмотра отснятого материала, фактически теряют информативность;

2. наличие четких временных (экранное время) и пространственных (двухмерное изображение на киноэкране) рамок;

3. наличие сигналов, обозначающих начало фильма;

9) Модальность: кинотекст является продуктом субъективного осмысления действительности коллективным автором, которое проявляется на всех этапах отбора лингвистического и нелингвистического материала, начиная от выбора темы и проблемы будущего фильма;

10) Прагматическая направленность: представляет собой побуждение реципиента к ответной реакции. В случае кинотекста в качестве ответной реакции предполагается имплицитное действие – изменения в чувствах, мыслях, воззрениях зрителя, которые не обязательно находят вербальное выражение. Поскольку кинотекст является креолизованным текстом, представляется возможным выделить классы кинотекстов по общетекстовым признакам:

1. По адресату:

а) по возрастному признаку: детский — семейный (для совместного просмотра различными возрастными группами) – взрослый (детям до 16 лет смотреть не рекомендуется);

б) по степени закрытости: массовый — элитарный. К элитарному кинотексту можно отнести не только авторское экспериментальное художественное кино, рассчитанное на узкий круг любителей, но также научное и производственное кино, представляющее интерес в основном для специалиста.

2. По адресанту: профессиональный – любительский. В последнее время возрос интерес к личным любительским киноархивам, материалы из которых включаются в телепередачи и документальные фильмы для более достоверного воссоздания атмосферы эпохи. Кадры непрофессиональной видеосъемки (любительские видеокамеры практически вытеснили любительские кинокамеры) используются в новостях, в репортажах из «горячих точек».

3. По степени оригинальности сценария: оригинальный — переработка литературной или кинематографической основы – развитие (продолжение) литературной или кинематографической основы. Под переработкой литературной или кинематографической основы мы понимаем экранизацию литературного произведения, фильм по мотивам литературного произведения, римейк более раннего кинотекста.

Принимая во внимание все вышесказанное, проведенное исследование позволило доказать, что кинотекст обладает основными текстовыми особенностями (такими, как членимость, связность, проспекция и ретроспекция, антропоцентричность, локальная и темпоральная отнесенность, информативность, системность, целостность, модальность и прагматическая направленность) [22]. Кинотекст в свою очередь выполняет коммуникативную функцию при взаимопроникновении двух принципиально отличных семиотических систем (лингвистической и нелингвистической), то есть является специфичной формой креолизованного текста [10]. Также удалось выявить, что кинотекст – это связное, цельное и завершенное сообщение, выраженное при помощи вербальных (лингвистических) и невербальных знаков, организованное в соответствии с замыслом коллективного

функционально дифференцированного автора при помощи кинематографических кодов, зафиксированное на материальном носителе и предназначенное для воспроизведения на экране и аудиовизуального восприятия зрителями.

1.2 Диалог как главный компонент кинотекста

Кинофильм как многомерный и многоплановый объект исследования подвергается анализу со стороны различных наук, таких как эстетика, семиотика, литературоведение, лингвистика, переводоведение и др. В этих областях научного знания выявляются те или иные характеристики кино как сложного образования, включающего в себя несколько систем функционирования бытия. Собственно лингвистический анализ кинотекста требует четкого представления о предмете исследования, в качестве которого в современных лингвистических работах учеными выделяются такие понятия, как «кинодиалог», «кинотекст» и «кинодискурс», которые недостаточно четко разграничиваются в научной литературе [10]. В связи с этим целью данного исследования является выявление общего и различного между выделенными особенностями и определение статуса кинодиалога в ряду этих сопряженных понятий.

В первом разделе уже был рассмотрен кинотекст, как форма креолизованного текста, его виды и общепринятые категории для выявления особенности кинотекста на основе исследуемого материала. Одним из неотъемлемого компонента кинотекста является кинодиалог, любой фильм построен на диалоге персонажей, которые посредством коммуникации раскрывают свою социальную принадлежность, развивают сюжет и непосредственно идею автора. Далее приведено соответствующее понятие диалога как лингвистического термина, диалог – это (греч. dialogos — беседа) форма речи, при которой происходит непосредственный обмен высказываниями между двумя или несколькими лицами. Условия, в которых

протечет диалогическая речь, определяют ряд его особенностей, к которым относятся: краткость высказываний (особенно в вопросно-ответной форме диалога, в меньшей степени при смене предложений-реплик), широкое использование внеречевых средств (мимика, жесты), большая роль интонации, разнообразие особых предложений неполного состава (чему способствует не только естественная опора на реплики собеседника, но и обстановка беседы), свободное от строгих норм книжной речи синтаксическое оформление высказывания, заранее не подготовленного, преобладание простых предложений, характерное для разговорной речи вообще, и т. д.

Диалог часто противопоставляется монологу (греч. 'речь одного'). Если диалог – это совместная речевая деятельность двух или более лиц, а также результат такой деятельности, то монолог – это речевое произведение, принадлежащее одному говорящему, а также само его говорение. Тем не менее, монолог, как и всякая речь, предполагает не только говорящего, но и адресата. Специфика монолога состоит лишь в том, что роль говорящего не переходит от одного лица к другому. Монолог поэтому является просто частным случаем диалога, хотя весьма показательно то, что в понятии диалога больше акцентируется деятельность говорения, тогда как в понятии монолога – его результат [36].

Согласно исследованиям Бахтина М.М. литературные произведения больших жанров (например, романы), т.е. с формальной точки зрения монологи, являются в глубинном смысле диалогами – диалогами между автором, его героями и читателем. В этом случае в романе как бы одновременно «звучат» голоса нескольких субъектов и возникает эффект диалогичности. Значительный исследовательский материал, посвященный диалогу, свидетельствует о сложности и многоаспектности этого явления, ибо диалог предстает как конкретное воплощение языка в его специфических средствах, как форма речевого общения, сфера проявления речевой деятельности человека и – шире – как форма существования языка. В первом случае анализируется речевая структура, возникшая в результате говорения,

осуществления диалогической речи, во втором – исследователь имеет дело с выяснением условий порождения и протекания этой речи, в третьем случае проблемы диалога оказываются в кругу вопросов, связанных с изучением общественной функции языка. Аспекты внимания к диалогу оказываются тесно связанными между собой [6].

В первых работах, затрагивающих лингвистические проблемы диалога, исследователи исходили из положения о том, что речь – является одним из видов человеческой деятельности. Л.П.Якубинский писал, что язык есть разновидность человеческого поведения, факт психологический, проявление человеческого организма, и социологический, зависящий от совместной жизни организмов в условиях взаимодействия [30]. Таким образом, речевая деятельность – это совместная деятельность участников речевого общения. Явление диалога оказывается имплицитно включенным в представление о коммуникативной сущности языка как общественного явления [3]. Л.П.Якубинский, определяя характерные черты диалога (быстрый обмен взаимообусловленными краткими высказываниями-репликами без предварительного обдумывания, при зрительном и слуховом восприятии собеседника) и монолога (длительное письменное или устное высказывание одного лица), отмечал, что в живой речи диалог и монолог зачастую переплетаются и что существует ряд переходных явлений (например, беседа в обстановке досуга, характеризующаяся более медленным темпом, большей величиной компонентов, большей обдуманностью речи, чем это наблюдается при быстром разговоре). В качестве единицы диалога Н.Ю.Шведова определила диалогическое единство. Это понятие прочно вошло в теорию диалога.

Исследуются диалогические единства различных структур, включающие два и более высказывания – реплик [29]. Реплика как компонент диалогического единства и диалога в целом имеет двуплановый характер, совмещая в себе значения акции и реакции, в результате чего диалог и представляет собой сложную цепь взаимосвязанных высказываний [20]. Ввиду

исследования диалога как речевой деятельности, в состав которого входит цепь связующих или параллельных реплик нескольких лиц, имеет место выделить разные структурные типы диалога (парный диалог, параллельный диалог, полилог). С ситуацией общения, отношением участников диалога к содержанию речи связан характер логико-смысловых отношений между частями диалогического единства, и в связи с этим выделяются различные типы реплик и типы диалога, устанавливается характер реакции, оценки говорящими фактов ситуации и речи, модальная характеристика диалога.

Диалог, будучи одной из форм существования языка, является едва ли не важнейшей областью проявления языковых закономерностей. Отличие диалога от других сфер функционирования языка заключается, прежде всего, в сложной картине взаимодействия интенций коммуникантов. Нормальный ход диалога предполагает согласование коммуникативных целей участников диалога, которое заключается в удовлетворении их взаимных претензий. Говоря о взаимодействии участников общения в рамках диалога, А.Н.Баранов, Г.Е.Крейдлин вводят понятие иллокутивного (коммуникативного) вынуждения как «одного из проявлений законов сцепления, действующих на пространстве диалога» [1].

Иное представление теории речевых актов высказывается в методике интент-анализа (анализ намерений). Авторы исходят из того, что говорящий в ходе диалога реализует разнообразные стремления: представляет себя в определенном свете, обнаруживает свое отношение к собеседнику и окружающему миру, привлекает на свою сторону, возлагает ответственность и т.д. «Все, что есть в речи, подчинено интересам говорящего и модифицировано ими» [16]. Одним из элементов диалога в кинотексте является диалогичность. М.М. Бахтин полагал: «Быть − значит общаться диалогически. Когда диалог кончается, все кончается. Два голоса − минимум жизни, минимум бытия»; «Чужие сознания нельзя созерцать, анализировать, определять как объекты, как вещи, с ними можно только диалогически общаться. Думать о них − значит говорить с ними, иначе они тотчас же поворачиваются своей объектной

стороной: они замолкают, закрываются и застывают в завершенные объектные образы». Диалогичность, полифония, как бытийная, так и речевая, – коренное свойство жизни, по Бахтину: «Актуальный смысл принадлежит не одному (одинокому) смыслу, а только двум встретившимся и соприкоснувшимся смыслам. Не может быть «смысла в себе» − он существует только для другого смысла, то есть существует только вместе с ним» [2].

Л.П. Якубинский в работе «О диалогической речи» отмечает, что монологическая речь является более сложной по своей лексико-синтаксической организации, чем диалог. Однако диалог предполагает наличие «апперципирующей массы» у собеседника, только при ее существовании возможно полноценное общение: «…наше восприятие и понимание чужой речи (как и всякое восприятие) апперцепционно: оно определяется не только (а часто и не столько) внешним речевым раздражением, но и всем прежде бывшим нашим внутренним и внешним опытом и, в конечном счете, содержанием психики воспринимающего в момент восприятия; это содержание психики составляет “апперципирующую массу” данного индивида, которой он и ассимилирует внешнее раздражение». Однако следует различать такие понятия, как диалогичность речи в философско-лингвистическом плане (диалог как общение равноправных собеседников, имеющих общий духовный опыт) и диалогизация речи («превращение» монологической речи в диалог путем различных приемов, таких, как вопросно-ответная организация текста, обращение, императивные формы, призывающие к активному действию, формы «мы-коллективного», оформляющие контактоустанавливающие реплики, вводные конструкции, формы 2-го лица в прямом и обобщенно-личном значении, перевод косвенной речи в несобственно-прямую, риторические вопросы, неполные предложения, компрессия текста за счет эллипсиса; на лексико-стилистическом уровне – использование разговорной лексики и пр.).

Диалогизированная речь не всегда диалогична [19]. Если обратиться к диалогу, как к одному из компонентов кино, исследователь англоязычного

кинодиалога С. Козлофф выделяет «диалог в кино» как одну из ключевых составляющих фильма, опираясь на определение, предложенное в Film Encyclopedia, согласно которому под «диалогом в кино» понимаются все разговорные линии фильма, всё, что проговаривается в нём. Поскольку кино является по существу визуальной средой, диалог в фильме должен использоваться более экономно, чем в театре, быть своего рода дополняющим действие, а не заменять его: «…dialogue: In a film, all spoken lines. Since the cinema is essentially a visual medium, dialogue is, or should be, used more sparingly than in the theater, supplementing action rather than substituting for it» [34] – «… диалог: Все произносимые реплики в фильме. Поскольку кино, по сути, является визуальным средством, диалог используется или должен использоваться более экономно, чем в театре, дополняя действие, а, не заменяя его». Вместе с тем автор настаивает на неправомерности отождествления диалога в кино и диалога естественного языка. Диалог в кино призван скорее «перенаправить» информацию на зрителя, тогда как в естественной коммуникации собеседники не акцентируют внимание на информации, уже известной собеседнику, соответственно, в кино слова имеют двойной эффект: «…film dialogue differs from spontaneous everyday speech. In narrative films, dialogue may strive mightily to imitate natural conversation, but it is always an imitation. … Although one cardinal rule of real conversation is that speakers should not tell each other what the other already knows, film dialogue is often forced to smuggle in information merely for the viewer’s benefit. Because the words are in truth directed at the filmgoer, not at the on-screen conversationalists, each word does double duty, works on double layers» [35] - «...диалог в фильме отличается от спонтанной повседневной речи. В повествовательных фильмах диалоги могут сильно стремиться имитировать естественную беседу, но это всегда имитация. … Хотя одно из главных правил реального разговора состоит в том, что говорящие не должны говорить друг другу то, что другой уже знает, диалоги в фильмах часто вынуждены передавать информацию контрабандой только для пользы зрителя. Поскольку слова на самом деле адресованы зрителю, а не

экранным собеседникам, каждое слово выполняет двойную функцию, работает на двух уровнях».

Иначе говоря, диалог в кино так или иначе направлен на адресата, которым может быть как собеседник на экране, так и непосредственно зритель киноленты (эффект «двойного сказывания»). Соответственно, формальная соположенность диалогической формы речи естественного языка и собственно диалога в кино демонстрирует близость последнего к диалогу в естественной ситуации коммуникации, однако эта близость весьма условна в силу того, что при диалогическом общении в естественной ситуации коммуникации предполагается, что собеседники, как правило, владеют темой разговора, имеют представление о происходящем. Именно в этом заключаются основные характеристики диалога, присущие ему ситуативность и контекстуальность[10]. Также существует возможность сопоставить лингвистическую систему кинотекста и понятие «кинодиалог», под которым Горшкова В. Е. понимает ««вербальный компонент художественного фильма, смысловая завершенность которого обеспечивается аудиовизуальным (звукозрительным) рядом в общем дискурсе фильма»[8]. Это «подготовленное сообщение, воспринимаемое виртуальным удаленным рецептором в устной форме в формате отсроченного опосредованного контакта при отсутствии непосредственного обмена». Специфика означенного виртуального рецептора сообщения – зрителя состоит в том, что последний характеризуется «множественностью, значительной социокультурной неоднородностью, неопределенной национальной принадлежностью в силу массовости кино и широты его распространения в мире в эпоху глобализации».

1.3 Диалог как проблема перевода

Перевод текста в общем можно определить как создание на основе оригинального текста на одном языке эквивалентного ему текста на другом языке, равноценного оригиналу в коммуникативном отношении. Перевод

является важным вспомогательным средством, обеспечивающим выполнение языком его коммуникативной функции в тех случаях, когда люди выражают свои мысли. Выражение мысли, чувств, характеров героев напрямую раскрываются чаще всего в их диалогах, и адекватный перевод диалогической речи с сохранением языковых особенностей играет огромную роль, поскольку он влияет на восприятие зрителем сюжета, воспроизводимом в кинофильме. Перевод диалогов отличается от перевода основного текста тем, что при их переводе переводчик должен учитывать не только авторский стиль, но также должен уметь улавливать и передавать особенности и характер участвующих в них героев, характер их взаимоотношений между собой. Помимо этого диалоги также порой несут дополнительную информацию, которую в силу различий культур и языков передать представляется невозможным [21].

Трудности перевода диалогов обуславливаются тем, что оригинал кинотекста, созданный автором изначально для реципиента своего языка, обладает своими национальными особенностями и характеристиками, которые присущи только определенному народу, и он практически не может быть воссоздан на языке другого народа. Тем самым слова, выражения, жаргон, пословицы и прочие речевые средства, свойственные определенной расе или мировоззрению, которые можно встретить в диалогической речи и являются основной проблемой перевода. По мнению В. А. Кана, при первоначальном анализе особенностей перевода можно выделить следующий ряд проблем: специфика перевода устойчивых выражений; проблема перевода игры слов; необходимость принятия во внимание культурных различий [21].

Специфика перевода устойчивых выражений не так сложна, как может показаться на первый взгляд. Пользуясь словарем устойчивых словосочетаний и оборотов речи, а также словарем синонимов можно без особого труда подобрать наиболее подходящий перевод. Проблема перевода игры слов является одним из самых интересных моментов в художественном переводе – это когда переводимый текст имеет юмористическую или ироническую подоплеку. Надо обладать особым мастерством, чтобы умудриться сохранить

игру слов, которую подразумевает автор. Отличным примером перевода игры слов является одна из классических шуток: Человек приходит на похороны и спрашивает у одного из гостей: *«Am I late?» - «Я опоздал?»*. Ему отвечают: *«Not you sir. She is» - «Не вы, сэр. Она»*. Игра слов в данном случае основывается на значениях слова *late*, которое можно перевести как опоздавший, и как усопший.

И наконец, необходимость принятия во внимание культурных различий. Трудность состоит в том, что владение одним языком недостаточно, важно являться знатоком культуры страны, на языке которой был написан оригинальный текст, особенно, если это перевод текста другой эпохи, в противном случае, без соответствующих знаний не будет достигнута адекватность перевода. Когда речь идет о значении тех или иных фраз в переводимом подлиннике и о передаче их определенными словами языка, на который делается перевод, нельзя отвлечься от того контекста, в каком они находятся в оригинале или должны находится в переводе. Именно контекст более узкий (т.е. одно определенное предложение, в котором найдут свое место слова, отражающие те или иные слова оригинала) и контекст более широкий (т.е. ближайшие соседние предложения, целый абзац, глава и т.п.) играет решающую роль при передаче значения иноязычных слов, т.е. при выборе нужных слов родного языка, из которых сложится фраза [31].

При этом надо иметь в виду, что словарный состав языка представляет не просто совокупность слов, а систему, допускающую бесконечно разнообразные, но не любые сочетания слов в любом контексте: отдельные элементы словаря связаны друг с другом определенными смысловыми и стилистическими отношениями. Это обстоятельство дает о себе знать при переводе и часто не позволяет использовать ближайшее словарное соответствие слову подлинника. При передаче значения слова в переводе обычно приходится произвести выбор между несколькими представляющимися возможностями перевода [26].

Здесь следует выделить три наиболее характерных случая:

1) в языке перевода нет словарного соответствия тому или иному слову подлинника (вообще или в данном его значении);

2)соответствие является непостоянным, т.е. лишь частично покрывает значение иноязычного слова;

3)различным значениям многоязычного слова подлинника соответствуют различные слова в языке перевода, в той или иной степени, точно передающие их.

Имеются случаи, когда совершено однозначному слову подлинника, находится твердое однозначное же (при разных контекстах) соответствие; такая однозначность соответствия возможна в принципе по отношению к определенным слоям лексики – к терминам, к обозначениям календарных понятий (названия месяцев, дней недели), к некоторым именам родства (например, son – сын, daughter – дочь, nephew – племянник), к названиям животных и общеупотребительных предметов, к личным местоимениям. Огромное большинство слов любого языка более или менее многозначно. В связи с этим находится и множественность словарных соответствий, как для многозначного, так и для однозначного слова подлинника в других языках – соответствий, используемых в переводах в зависимости от контекста. Но и независимо от этого, слово с относительно ограниченным числом значений или даже употребляемое в контексте в одном вполне определенном значении может вызвать при переводе несколько вариантов. Таким образом, каждое слово и даже каждое предложение, как в оригинале, так и в переводе соотносится с огромной массой других элементов текста, и поэтому, даже говоря о переводе отдельно взятого слова, всегда приходится учитывать роль окружения, контекста, который в известных случаях может потребовать поисков нового варианта [31].

Вернемся непосредственно к диалогу, Литературный диалог, «разговор двух или нескольких лиц в литературно-повествовательном произведении или поэме», «все разговоры персонажей в нарративе» – это, с одной стороны, воспроизведение «живого» общения героев произведения, и поэтому здесь мы

находим все характеристики устного спонтанного общения, а с другой стороны, это выдумка автора. Иными словами, речевое общение «придуманных» людей, при всей их возможной реалистичности, вторично и только воспроизводит, имитирует истинные, т.е. внелитературные, параметры спонтанной диалогической речи, выступая в качестве чрезвычайно эффективного приема характеристики персонажа. Значит, можно сделать вывод, что художественный диалог и все особенности речи персонажей преследуют единую главную цель – охарактеризовать говорящего через его речь и создать впечатление, что автор не вмешивается в процесс представления героя и даёт ему самостоятельно проявлять собственную языковую и коммуникативную компетенцию [17].

Существует две формы речевого общения: спонтанная, или звучащая, и обдуманная (обработанная), письменная. «Первая осуществляется в естественных условиях физической реальности и зримого контакта, вторая заданно имитирует первую в искусственно создаваемом возможном (виртуальном) мире. Вышеперечисленные различия определяют тематику, структуру, протяженность во времени, функции каждой из форм. Спонтанная речь передаёт информацию и выражает эмоции и оценки. В то же время художественный диалог стремится сохранить эти характеристики для создания эффекта аутентичности непринужденного общения персонажей. Автор отбирает все эти свойства и обрабатывает их. Небрежность или случайность, свойственные спонтанной речи, могут воспроизводиться и в художественном диалоге для выполнения определенной функции. Проблема диалогов в художественных произведениях привлекала внимание многих научных исследователей, таких как Ж. Вандриес, Г. Г. Хисамова, Л. М. Михайлов и др.

Выполняя коммуникативную функцию, диалог не просто передаёт информацию: его реплики выявляют внутреннее чувство и являются способом влияния на подсознание человека. Поэтому при переводе очень важно выбрать нужные слова и подходящий стиль, чтобы выразить содержание диалога во всей его полноте. Перед переводчиком стоит задача не только передать мысль

автора, но и выбрать те средства языка, которые сохранили бы тексту ту же текучесть и выразили бы те же чувства с такой же интенсивностью, как и у автора. Читатель должен не только понять сообщение, выраженное на чужом языке, но и почувствовать эмоции, которые хотел передать автор. Анализируя переводы в исследовательской части дипломной работы, будем обращать внимание не только на то, как автор переводов раскрывает характер и социальную принадлежность персонажей романа, их отношение друг к другу, но и способ передачи языковой специфики, используя специфические диалектизмы, жаргонизмы, идиоматические структуры, реалии и т. п. Всё это в совокупности должно обеспечить максимально точную передачу той мысли, которую автор вложил в свой текст. Анализ переводов представленных ниже диалогов имеет целью, с одной стороны, вычленить методы и приёмы, используемые при переводе, а также лексико-грамматические особенности.

Содержание в диалоге формируется при опоре на общий опыт говорящих, на элементы обстановки разговора, с учетом жестов и мимики, а также с ориентировкой на языковой контекст; это позволяет многое не называть ввиду его достаточной ясности для говорящих. Передача информации в диалоге идет сразу по нескольким каналам: словесному, интонационному мимико-жестикуляционному, ситуативно-предметному.

Диалог может быть произнесенным и непроизнесенным, диалогом «про себя» (аутодиалог). Аутодиалог - это либо разговор с самим собой, когда говорящий сам себе задает вопросы, сам на них отвечает, сам себе возражает и т.д.; либо это воспроизведение диалога в лицах, примерно в том же виде, как эти реплики были произнесены реальными партнерами, либо это направленность высказывания на конкретного слушателя, прерываемого его переспросами, оценками, попутными суждениями [4]. Диалог является составным текстом.

В стилистике немецкого языка выделяют три способа сложения диалога как вопросно-ответного единства:

1) вопрос и ответ дополняют друг друга, и таким образом создается

единое высказывание о предмете;

2) ответ возвращается к первоначальному высказыванию и дает ему другое толкование;

3) вопрос и ответ разъясняют первоначальное, исходное утверждение.

Что касается внутреннего единства диалогических текстов, то оно имеет в принципе те же композиционно-речевые формы, что и монологическая речь («сообщение», «описание», «рассуждение») [4].

Для стилистики представляет несомненный интерес классификация диалога по цели: сообщения, выяснения, воздействия, поддержания контакта. Соответственно выделяются следующие три разновидности диалога:

1) экстравертный (подчеркнуто ориентированный на собеседника);

2) контактный (предполагающий начало или поддержку общения без преследования какой бы то ни было определенной цели);

3) интровертный (с преобладанием «самовыражения», без принятия, во внимание интереса слушателя).

Что касается структуры, композиционно диалог состоит из разговора либо в виде монологических высказываний с перемежающимися репликами, либо в виде вопросно-ответных реплик; из глаголов «говорения», вводящих разговор, а также ремарок, сопровождающих письменно фиксированные диалоги, особенно в драматических произведениях (описание жестов, мимики, поведения общающихся лиц и т.п.). Нередко такие ремарки в художественной литературе приобретают форму «немых» сцен. Для диалогической речи характерны следующие экстралингвистические признаки: - ремицированность, т.е. распределенность предметного содержания между коммуникантами; ориентированность на конкретного партнера; учет непосредственной реплики партнера; спонтанность; ситуативная обусловленность, предполагающая наличие у партнеров фоновых знаний; субъективность, оценочность, эмоциональность [4].

Суммируя все вышесказанное можно отметить следующие трудности при переводе диалогов, а именно: сохранение адекватности перевода,

соблюдение рамок культурных и национальных особенностей персонажей, которые включают в себя специфические слова, присущие определенному народу, выражения, пословицы, жаргонизмы. Также в процессе перевода диалогической речи существенной сложностью является перевод выражений, которые под собой подразумевают юмористическую или ироническую подоплеку и направлены на вызывание реакции у партнера, поскольку требуется обладать мастерством, изрядной фантазией и воображением, чтобы точно и ярко передать смысл высказывания. Что касается конкретно диалогов в кинофильмах, можно столкнуться с извечной проблемой несоответствия длины предложений в оригинальном тексте автора и их перевода на русский язык, во избежание потери информации переводчик прибегает к таким лингвистическим трансформациям, как опущение, компрессия и т.д.

Одним из наиболее сложных аспектов перевода кино - и видеопродукции является перевод реалий на родной язык. При переводе таких трудностей необходимо учитывать как национальный колорит и смысл реалии, так и перевод последней, чтобы наиболее полно передать смысл сказанного. Очень часто реалии приводятся в разговоре в качестве аллегории или пародии на какой-либо аспект жизни человека, его привычек, уклада жизни или просто совершенного им действия. Причем, в итоге, на языке оригинала сама реалия и попутно сказанная другая фраза представляют собой понятное для носителя языка сочетание или косвенно указывают на какое-либо определенное действие, совершенное говорящим или тем, кому адресовано речевое произведение.

На данный момент в не малом количестве имеют место фильмы, в которых персонажи используют ненормативную лексику. Данный аспект немало важен, так как если при переводе художественной литературы, либо научной этот пласт лексики, как правило, переводится ближе к оригиналу, то при переводе фильмов учитываются морально-эстетические нормы перевода, классификация фильмов по определенным категориям (фильм для взрослых, запрещен для детей до 18, запрещен для детей до 16 и так далее) и социально-

культурные нормы.

При переводе фильмов, сериалов особое внимание следует уделять характеру героев, их манере говорения и, что особенно важно, их словарному запасу, так как это является одним из средств создания данного образа, который подразумевает автор в сюжетной линии.

Выводы по главе 1

В этой главе рассматривались теоретические основы изучения кинотекстов, его понятие и языковые свойства. По мнению И.Р. Гальперина «текст – это произведение речетворческого процесса, обладающее завершенностью, объективированное в виде письменного документа произведение, состоящее из названия (заголовка) и ряда особых единиц (сверхфразовых единств), объединенных разными типами лексической, грамматической, логической, стилистической связи, имеющее определенную целенаправленность и прагматическую установку».

Кинотекст, это вид текста, появление и функционирование которого связано с появлением и развитием средств массовой коммуникации, или массмедиа, и невозможно без них.

Лингвистическая система в кинотексте представляет собой две составляющие: кинотекст письменный и устный, которые выражаются символическими знаками – то есть словами естественного языка. Одно из основных отличий кинотекста от обычного текста – это то, что текст имеет только визуальное восприятие, а текст кино, кроме подобного визуального восприятия, содержит ещё и аудиоряд.

Кинотекст обладает основными текстовыми особенностями, выполняет коммуникативную функцию, то есть является специфичной формой креолизованного текста. Также удалось выявить, что кинотекст – это связное, цельное и завершенное сообщение и предназначенное для воспроизведения на экране и аудиовизуального восприятия зрителями.

2 Функции диалогов в фильме « Криминальное чтиво» и способы их передачи в русском языке

2.1 Лексические особенности диалогов и их перевод на русский язык

В данной главе мы рассмотрим лексические особенности диалогической речи на примере диалогов из фильма. За лексическую единицу можно брать слово либо словосочетание, которое характеризует того или иного персонажа. Приведем пример: *«No, forget it, it's too risky. I'm through doin' that shit.» - «Нет, забудь об этом, это очень рискованно. Я завязал»*.

Использование сокращенного слова *doin* вместо *doing* говорит о том, что диалог между партнерами носит разговорный характер, свойственный беглой речи, такой тип сокращения называют фонологическим. Данное сокращение также продемонстрировано в этом выражении: *You're gettin' ready to blow?*

Тенденция таких неформальных сокращений не используется в письменной речи, а чаще всего присуща американской лексике. Обратимся к переводу, выражение было переведено как: *Хватит, я завязал.*

При переводе данный глагол *doin* был опущен и заменен на слово *завязал*, трансформация при переводе была обоснована тем, чтобы сохранить смысл выражения, не прибегая к дословному переводу для адекватного восприятия зрителем. Во втором случае, перевод звучит следующим образом *Ты готов взорваться?* здесь перевод является дословным, фраза использована в переносном смысле для передачи эмоционального всплеска говорящего, поскольку в русскоязычной речи данная фраза используется по той же причине, перевод является корректным и понятным. Далее рассмотрим то же предложение, обратив внимание на другую единицу слова – *shit*. Использование данного существительного говорит о сниженной, разговорной лексике героя, является

жаргоном. Обратимся к Кембриджскому словарю, *shit – exclamation, very informal, a very impolite word used to show surprise, anger, disappointment, etc*. При самостоятельном употреблении чаще всего является восклицанием и означает удивление или разочарование. Может использоваться в адрес любого объекта, но в английском языке чаще всего применяется к наркотикам, музыке или имуществу человека. Может также означать проблемы – *я устал от этого говна (I'm tired of this shit)* или же качество чего-либо – *эта музыка – говно (This music is shit).* При переводе данное слово было опущено для того, чтобы зритель не был оскорблен лексикой в первом диалоге кинофильма.

Обратимся к следующему примеру: *«When you go on like this, you know what you sound like?» - « Когда ты вот так говоришь, знаешь, на что это похоже?»*

В данном случае при переводе был использован тип лексической трансформации – добавление. Дело в том, что компрессия, свойственная английскому языку вызывает необходимость добавления слов при переводе на русский язык. То же самое мы прослеживаем и здесь, герой фильма, используя глагол *go on - продолжать*, акцентирует внимание на теме разговора, а перевод в свою очередь нацелен на сохранения смысла и конкретизации того, что имеет в виду говорящий. Компрессия в этом предложении также подразумевает под собой неформальную обстановку. В данном диалоге довольно много сниженной и разговорной лексики, но в свою очередь ее использование служит не только для характеристики персонажа, но и для усиления эмоциональной подоплеки высказывания. Приведем в пример следующее выражение: *«I sound like a sensible fucking man, is what I sound like». – «Это похоже на слова чертовски разумного человека, вот на что»*.

Слово *fucking* - used to emphasize a statement, especially an angry one, переводится как «чертовский», «проклятый».

Перевод в этом случае является дословным, дабы передать

эмоциональную полноту прилагательного *sensible*. При переводе эмоционально-экспрессивный оттенок был сохранен. Рассмотрим следующий пример разговорной речи в выражении: *«Well take heart, 'cause you're never gonna hafta hear it again». – «Потерпи, потому что больше ты этого не услышишь».*

Мы наблюдаем яркий пример американской речи. Слово ‘cause – это сокращение слова *because*, которое переводится как: *так как, потому что*, данное слово употребляется всегда в неформальной речи, в интернете и разных рода переписок обязательно с апострофом, также можно встретить еще более сокращенное слово *cuz*, однако оно чаще всего употребляется именно в письменной речи.

В данном случае перевод буквальный, передан корректно и смысл предложения выдержан. Далее в этом же предложении проанализируем следующие лексические единицы. Глагол gonna употребляется в разговорной речи, о чем свидетельствует оксфордский словарь английского языка, *gonna – (informal), (with bare infinitive) nonstandard spelling of going to when followed by an infinitive verb: used to express a future action*. Эквивалент данного слова – *going to*, употребляется в обороте *to be going to*: (am/is/are + going + инфинитив с to) собираться, намереваться сделать что-либо; 1) употребляется для выражения намерения совершить действие в будущем; 2) для выражения большой вероятности или неизбежности совершения действий в будущем (прогнозируемое будущее). Чаще отдельно не переводится, а действие, выраженное последующим инфинитивом, переводится будущим временем. Также в этом предложении имеет место сокращенная форма hafta - разг. От глагола have to, выражает долженствовании относительно настоящего и будущего. Данные разговорны формы gonna hafta являются самыми часто употребляемыми словами в реальной быстрой речи и не редко их можно встретить именно американском кинематографе. При переводе данного предложения были опущены данные лексические единицы для того, чтобы не нагружать выражение, также сохранить временные рамки, а именно

применить один из видов лексической трансформации – компрессию, поскольку структуры предложений в английском и русском языках различны. Далее в диалоге рассмотрим следующий момент способа передачи английской речи на русский язык, при вопросе официанта «Can I get anybody anymore coffee?» участник диалога отвечает следующим образом: *«I'm doin' fine»*. – «*У меня есть, спасибо»*.

При передаче на русский язык было полностью перестроено предложение, поскольку дословный перевод исказил бы смысл и перевод бы был не адаптирован для русскоговорящих зрителей. Кроме того, в предложении используется сокращение от слова *doing*, которое также употребляется в разговорной речи и вследствие вышесказанного, оно было опущено. Поскольку в этом выражении *doing* не переводится, перевод не выразил характеристики героя. Одной из важнейших характеристик разговорной речи, по лексическим особенностям которой можно определить тип того или иного текста, являются слова и словосочетания, присущие только неформальному общению. Рассмотрим соответствующие примеры, в предложении: *«Knucklehead walks in a bank with a telephone, not a pistol, not a shotgun, but a phone, cleans the place out, and they don't lift a finger»*. – *«Какой-то раздолбай пришел в банк – и не с пистолетом, не с ружьем, а с дурацким телефоном, - все обчистил, и никто даже не почесался»*.

Проанализируем слово *knucklehead* и идиому *don't lift a finger*, существительное *knucklehead* является разговорным и переводится как *болван, олух, дурак*, следующее словосочетание *don't lift a finger - (informal phrase) someone who does not lift a finger makes no effort to help or provide assistance when it is needed*. Употребление данных значений говорит о том, что обстоятельства разговора неформальные, а также эти слова носят эмоционально-экспрессивный характер, что соответствует разговорной речи. При переводе обе лексические единицы были сохранены в стиле оригинала и передача на русский язык произведена успешно. Рассмотрим похожий пример: *«Naw, all those guys are goin' down the same road»*. – *«Не-а, все эти ребята идут*

по одной дорожке».

В данном предложении частица *naw* переводится как *не-а*, обратимся к словарю *naw - (informal) no, used when answering a question*. Данная лексическая единица также говорит о разговорной, неформальной обстановке.

При передаче на русский язык, данная частица была переведена дословно для сохранения оттенка разговорного стиля и характеристики героя. Проанализируем продолжение этого выражения: *«All those guys are goin' down the same road, either dead or servin' twenty». –«Все эти ребята идут по одной дорожке: или погибают, или получают двадцатку».*

Одним из переводов словосочетания *to serve* является выражение *отбыть срок*, данная конструкция *servin' twenty*, указанная в предложении, относится к разговорной речи и при дословном переводе на русский язык смысл был бы утрачен.

Перевод словосочетания был адаптирован под русскую речь для сохранения смысла высказывания и неформальной обстановки. Выбор данного словосочетания как в оригинале, так и в переводе говорит о принадлежности социального статуса героя, а также об его осведомленности о преступной жизни. Вопросительное предложение: *«And no more liquor stores?» –* «*Больше никаких лавчонок?»*

При переводе было использовано слово *лавчонки*, опираясь на определение слова в толковом словаре Ушакова – это *(разг.) мелкое торговое заведение, небольшой магазин, мелочная лавка, продуктовая лавка*. При передаче предложения на русский язык было подобрано именно данное существительное для того, чтобы указать на простоту речи говорящего, несмотря на то, что в оригинальном тексте было использовано нейтральное словосочетание. Таким образом, перевод сохраняет образ малообразованного персонажа для корректного восприятия зрителем его характеристики. Рассмотрим следующее предложение: *«Besides, it ain't the giggle it usta be». – «Кроме того, это уже не прикольно».*

В данном выражении имеется целый ряд сленговый единиц, проанализируем первую из них. Сокращение *ain't* чаще всего употребляется в американской разговорной речи, *ain't - (informal) short form of am not, is not, are not, has not, or have not. Linguistically, ain't is formed by the same rule that English speakers use to form aren't and other contractions of auxiliary verbs*. В данном диалоге *ain't* – это сокращение конструкции *is not*. Опираясь на выдержку из исследования Maria del Pilar «*In England, ain't is generally considered a non-standard or illiterate usage, as it is used by speakers of a lower socio-economic class, or by educated people in an informal manner*», также можно утверждать, что использование данного сокращения характеризует низкий социальный статус героя. Следующее сокращение *usta* тоже по типу относится к разговорной речи, это американизм от *used to*, переводится следующим образом: 1) часто делал что-л.; бывало, делал что-л.; 2) привыкнуть к чему-то; быть привычным к чему-то; привыкнуть делать что-то (искаженная форма нормативной речи, характерная для разговорной речи низкого качества).

При передаче на русский язык данного предложения был сохранен смысл и неформальность речи и использование компрессии тому подтверждение. Лексические единицы *ain't* и *usta* являются неверными с точки зрения фонетики, однако при передаче на русский язык не несут в себе определенного оттенка, по которому можно охарактеризовать героя. В следующем предложении мы рассмотрим существительное, использование которого также присуще только разговорной лексике. Рассмотрим следующую фразу: *«We keep on, one of those gook gonna make us kill 'em»*. – *«Если мы продолжим, рано или поздно нам придется пристрелить кого-нибудь из этих чучмеков»*.

Слово *gook - noun n. (amer. informal, offensive) a person of SE Asian descent, specif., a Korean, Vietnamese, Japanese, etc.: a hostile and contemptuous term*, существительное *gook* переводится как *чурка (небелый или неамериканец; особ. азиат; ср. тж. хачик, чучмек)*.

Использование слова *чучмеков* также характеризует героя и говорит о его негативном отношении к лицам определенной нации, ввиду этого при переводе был ярко и понятно передан данный оттенок, характеризующий героя. При передаче разговорной речи с английского языка на русский часто можно встретить замену одной части речи на другую с целью корректного восприятия выражения. Проанализируем следующий пример: *«Well, what else is there, day jobs?» – «Всё ещё вкалываешь на работе?»*

Словосочетание *day job* в Кембриджском словаре обозначает *a job that you do to earn money so that you can do something else that you prefer but that does not pay you much money* и переводится как *каждодневная, основная работа*, само выражение не является разговорным, однако при передаче на русский язык данное словосочетние было выражено глаголом *вкалывать - (разг., сниж., жарг.), определение которого означает работать усердно, много и напряженно*. Употребление данного глагола при переводе свидетельствует о простоте речи говорящего и определенной принадлежности его класса, в виду этого можно утверждать, что перевод был выполнен успешно с сохранением смысла, поскольку глагол *вкалывать* употребляется в живой русской речи. Эту тенденцию можно проследить и в следующей фразе, где говорящий обращается к официантке: *«Garcon! Coffee!!» - «Гарсон, кофе!»* Опираясь на толковый словарь Ушакова *Гарсон - (муж. франц. garson, букв. мальчишка), половой, официант в заграничном ресторане*, данное существительное как на русском, так и на английском относится только к мужскому роду и его использование при обращении к официантке является некорректным.

При передаче на русский язык слово не было заменено, поскольку оно характеризует персонажа, как человека малообразованного и не следящего за своей речью. Во время разговора о выборе места ограбления, персонаж говорит следующую фразу: *«People never rob restaurants, why not? – «Никто не грабит забегаловки, а почему нет?»*

При переводе было употреблено существительное *забегаловка* -

(разг., сниж.), небольшая закусочная, пивная, маленький трактир, которое также подчеркивает неформальную обстановку, простоту речи, кроме того, использование вышеупомянутого слова дает понять зрителю, что автор имеет в виду именно такие места общественного питания, как забегаловки и акцентирует на этом внимание. Выбор данного существительного вызван потребностью сохранить линию оригинального сюжета и обратить внимание на определенный тип ресторана, перевод был выполнен адекватно и справился со своей задачей. При передаче на русский язык некоторых выражений чаще всего возникают сложности во время перевода фразеологизмов. Рассмотрим следующее предложение: «Restaurants, on the other hand, you catch with their pants down». – «*Ресторан можно брать прямо с места в карьер».*

Фразеологизм *with one's pants down* является сленговым выражением и переводится буквально *со спущенными штанами*, однако смысл выражения носит метафорический характер.

При передаче на русский язык, словосочетание было заменено на эквивалент, который употребляется в русской речи и в диалоге означает, что ресторан легко ограбить, поскольку сотрудники и посетители будут к этому не готовы. Перевод предложения полностью раскрывает мысль автора и не искажает смысл. Проанализируем следующую лексическую единицу в предложении: *«Busboys, some wetback gettin' paid a dollar fifty a hour».- «Мексам на кухне платят в час доллар с мелочью».*

Согласно словарю, существительное *busboys - это (сущ., амер.) уборщик грязной посуды со столов, помощник официанта (в ресторане).* Употребление слова *мексы* в переводе акцентирует внимание на определенном типе ресторана, в котором за небольшую плату обычно работают не американцы, приезжие, это также говорит о предвзятом отношении к работникам такого ресторана и указывает на неформальность обстановки. Употребление, так называемого, национального прозвища *мексы* в переводе обобщает слово *busboys*, которое имеет множество

значений для того, чтобы зритель понял, о ком конкретно идет речь. При передаче оригинального текста на русский язык также используется метод смыслового развития слова или словосочетания, а также замена с целью адаптирования текста под русскоязычную речь. Рассмотрим пример: *«Customers are sittin' there with food in their mouths, they don't know what's goin' on. One minute they're havin' a Denver omelette, next minute somebody's stickin' a gun in their face». – «Клиенты сидят с набитым ртом, они растеряются, они кушают омлет по- деревенски и кто-то тычет им в харю ствол».*

Проанализируем первое словосочетание *with food in their mouths*, при переводе оно было генерализировано для снятия нагрузки с предложения и сохранения временных рамок, поскольку, как мы говорили раннее, фразы на английском языке более сжаты. Существительное *a gun - это пушка; орудие; пулемет; пистолет; огнестрельное оружие*; однако при переводе было использовано существительное *ствол*, которое является разговорной формой слова, это также говорит о сниженной лексике говорящего и возможно о том, что данное слово употребляется в его речи и окружении на повседневном уровне, поскольку людям, которые не имеют дела с оружием, не свойственно употребление данной лексики. При переводе лексической единицы *face*, было употреблено слово *харя - (жарг. вульг.) лицо, физиономия*, что свидетельствует о разговорной речи, поскольку вульгаризмы отражают эмоционально – экспрессивный оттенок, соответствующий чаще всего американскому сленгу. Таким образом, перевод можно считать адекватным, поскольку была соблюдена неформальная, живая атмосфера и перевод вышеуказанных лексических единиц сохранил стиль оригинального текста и характеристику героя. Следующее предложение свидетельствует о той же тенденции употребления слов: *«See, I got the idea last liquor store we stuck up». – «Эта мысль возникла у меня в последнем магазинчике, который мы брали».*

Согласно словарю Мюллера, глагол *stick up - (sl.) налет, ограбление*. В оригинале была использована данная сленговая лексическая единица, которая

характеризует персонажа, как опытного грабителя и преступника. При передаче предложения на русский язык перевод не искажает образ персонажа, тем самым является адекватным и понятным для реципиента.

2.2 Грамматические особенности диалогов и их перевод на русский язык

В данной главе мы рассмотрим грамматические особенности диалогической речи на примере диалогов из фильма. Анализируя диалоги в кинотексте, мы обратим внимание на структуру предложений и фраз, на словообразование и морфологию.

Рассмотрим следующий пример: *«We keep on, one of those gook gonna make us kill 'em». – «Если мы продолжим, рано или поздно нам придется пристрелить кого- нибудь из этих чучмеков»*.

Продемонстрированный пример относится к типу предложения причинно- следственной связи, они отражают такой тип связи, когда одно вызвано другим либо одно следует из другого. В нашем случае выражение построено некорректно, поскольку из-за отсутствия союза *if* искажена временная форма полного предложения, а именно будущее время в оригинальном тексте выражено настоящим. Это также говорит о необразованности говорящего неформальной обстановке во время диалога.

При передаче предложения на русский язык была изменена временная форма слов для адекватного и понятного восприятия зрителем ситуации, что не дает характеристику персонажу, однако сохранение в переводе определенных лексических единиц, характеризующих героя, справляется с этой задачей. Употребление персонажем простого или сложного предложения также его характеризует и доносит образ реципиенту. Проанализируем соответствующий пример: *«What's wrong with that?»* - *«Ну и что*?»

Вышеуказанное предложение сформировано корректно с точки зрения грамматики, однако, обратившись к переводу «*Ну и что*?» При передаче

предложения был использован метод компрессии, а именно сжатие фразы, для того, чтобы акцентировать внимание на неформальной обстановке и характеристики героя, поскольку употребление простых предложений присуще людям неначитанным и малообразованным. Метод компрессии при переводе продемонстрирован и в следующем случае: *«Yeah, well, the days of me forgittin' are over, and the days of me rememberin' have just begun». – «Больше забывать будет нечего, я буду вспоминать…и только».*

Если дословно перевести полное предложение, то оно будет не соответствовать нормам русского языка и, кроме того, будет достаточно громоздким на слух.

При передаче выражения на русский язык была совершена частичная перестановка слов, что обусловлено рядом причин, основной из которых является различие в порядке слов предложения в английском и русском языках. Английское предложение обычно начинается с подлежащего (или группы подлежащего), за которым следует сказуемое (группа сказуемого), т. е. рема - центр сообщения (самое главное) - стоит на первом месте. Тема (второстепенная информация) - обстоятельства (места и времени) чаще всего располагаются в конце предложения. Порядок слов русского предложения другой: в начале предложения зачастую стоят второстепенные члены, за ними идет сказуемое и лишь в конце – подлежащее. Перестановка, как и компрессия, которую также можно наблюдать здесь служит для снятия нагрузки с выражения, а также для соблюдения временных рамок говорения, потому что в английском языке, а чаще всего в разговорной речи предложения сжаты. При переводе был сохранен оттенок неформальной, разговорной речи, что было передано посредством сжатия предложения, однако характеристика героя не была отражена, поскольку выражение несет нейтральный уровень. Рассмотрим следующим пример: *«Correct. I got all tonight to quack». – «Сегодня я буду крякать не переставая».*

При передаче на русский язык словосочетания *got all tonight* был

использован антонимический перевод, а именно замена выражения в утвердительной форме на отрицательную. Потребность использования данного метода вызвана тем, что разговорному английскому присущи более простые предложения со стандартным расположением частей речи, это также свидетельствует о непринужденной обстановке. В переводе не был отражен характер персонажа, но тем не менее,перевод адекватен и понятен. Важная особенность, которая позволяет охарактеризовать героя и создать правильный образ кроется именно в его стиле построения предложений. Рассмотрим следующий пример: *«Member all those customers kept comin' in?»* - *«Помнишь, как зашли покупатели?»*

Употребление простого, некорректного с точки зрения грамматики предложения свидетельствует о необразованности говорящего и непринужденной обстановке, в котором протекает диалог.

Анализируя данное выражение, также можно обратить внимание, что при переводе была изменена временная форма глагола, а именно вместо прошедшего времени было употреблено настоящее, что акцентирует внимание на простоте речи говорящего. При передаче выражения на русский язык была употреблена корректная форма глагола для целостного восприятия предложения. На выражение героя «A lot of people go to restaurants», участник диалога добавила следующее: *«A lot of wallets*.» - «*И все с кошельками»*.

Повторяя вышесказанное, можно утверждать, что употребление простых предложений говорит о том, диалог проходит в неформальной обстановке, между людьми, которые предположительно давно знают друг друга, поскольку второй участник диалога буквально продолжила фразу первого, что свидетельствует об определенных отношениях между ними. При переводе предложения был использован метод смыслового развития для того, чтобы смысл выражения не был потерян и был понятным для зрителя. Далее рассмотрим диалог двух других персонажей из этого кинофильма. *You're only supposed to smoke in your home or certain designated*

places». – «Тебе разрешено курить только дома или в специально отведенных местах».

Как уже было оговорено ранее, о характере человека, его образованности и принадлежности к какому-либо социальному статусу можно судить по его речи. В данном случае, в этом предложении употреблен пассивный залог, который чаще всего можно встретить в книжной, научной лексике, об этом также говорит стандартный порядок постройки предложения. Таким образом, можно сделать вывод, что говорящий образован, следит за своей речью и начитан.

При передаче выражения на русский язык были сохранены пассивный залог и структура предложения, а, следовательно, и темперамент персонажа. Рассмотрим следующую фразу: *«Well, in Amsterdam, you can buy beer in a movie theatre». – «Входишь в Амстердаме в кино и можешь пивка купить».*

В данном примере классический английский порядок слов не нарушен, однако в процессе перевода была произведена перестройка предложения для снятия нагрузки и серьезности с характеристики персонажа. Перевод был направлен на то, чтобы облегчить восприятие диалога для русскоязычных зрителей. Неопределенный и определенный артикли в ряде случаев требуют передачи их значений в переводе. Рассмотрим несколько таких примеров: *«Big Mac's a Big Mac, but they call it Le Big Mac». – «БигМак так и есть – БигМак, только у них он Ле БигМак».*

При передаче данного предложения на русский язык, было расширено значения артикля *a* для сохранения смысла выражения. Перевод был произведен успешно без потери смысла предложения, в то же время передача предложения нейтральна, не описывает темперамент персонажа. Следующий пример: *«Antwan probably didn't expect Marsellus to react like he did, but he had to expect a reaction». – «Антуан, наверное, не ожидал от Марселласа такой реакции, но какую-то реакцию он должен был ждать».*

При передаче данного предложения на русский язык, также было расширено значение артикля *a*. В данном случае это было вызвано

необходимостью акцентировать внимание на существительном *реакция*, чтобы сохранить замысел автора. Подобный пример продемонстрирован и в следующем предложении: *«It was a foot massage, a foot massage is nothing, I give my mother a foot massage»*. – «*Это был всего-навсего массаж ног. Массаж ног ничего не означает. Я матери своей делаю массаж ног»*.

В данном случае расширение значения артикля *a* также вызвано необходимостью акцентировать внимание на определенных вещах. А прием инверсии при переводе второй части предложения равным образом обращает свое внимание на то, что герой недоумевает почему, в данном случае, к массажу ног, относятся настолько серьезно. Следующее предложение также отражает неформальную обстановку и простоту речи говорящего: *«Me, I can't usually eat 'em 'cause my girlfriend's a vegetarian»*. – «*Я-то сам обычно их не ем, потому что моя девушка – вегетарианка»*.

В оригинальном тексте было добавлено местоимение *me* для конкретизаций на определенном человеке. При передаче на русский язык был передан смысл предложения, применен метод смыслового развития, поскольку дословный перевод исказил бы смысл выражения. Данное сокращение от словосочетания «as for me» употребляется исключительно в разговорной речи.

Во время обсуждения причины того, почему гамбургеру было дано конкретное название, говорящий задал вопрос: *«Royale with Cheese, you know why they call it that?»* - «*Роял с Сыром. Знаешь, почему так?»*

Мы наблюдаем целый ряд грамматических особенностей. Во-первых, в оригинальном тексте был нарушен порядок построения предложения, что свидетельствует об обстоятельствах разговора и неформальной обстановке. Во- вторых, при передаче выражения на русский язык также был использован метод компрессии, повторяя вышеуказанное, для снятия излишней нагрузки и сохранения атмосферы ситуации. Метод компрессии при передаче предложения на русский язык продемонстрирован и в следующем предложении: *«Would you describe for me what Marsellus Wallace*

looks like?» - «*Вот Марселлас Уоллес, он какой?»*

При переводе предложения на русский язык был использован также метод компрессии с целью снятия нагрузки. Другая, не менее важная цель сокращения выражения, обратить внимание на мысль, которую хотел донести говорящий. В данном случае, героя интересует не внешность человека, о котором он спрашивает, а его темперамент, характер, социальный статус, таким образом, можно утверждать, что передача предложения на русский язык выполнена успешно.

Поскольку чаще всего в английской разговорной речи встречаются незаконченные предложения, которые требуют уточнения. Рассмотрим соответствующий пример: на вопрос одного из участника диалога «What was your specialty?», героиня отвечает следующим образом: *«Knives». – «В метании ножей».*

При передаче на русский язык был расширен смысл данного предложения. Использование метода добавления обусловлено необходимостью адаптирования текста для реципиента.

Использование предложений с глаголами в настоящем времени также свидетельствует о неформальной обстановке. Рассмотрим пример: *«I want to know what it feels like to kill a man». – «Я хотела узнать какие ощущения, когда убиваешь».*

При передаче выражения на русский язык была изменена временная форма глагола для целостного восприятия предложения. В данном случае для того, чтобы обратить внимание на то, что героиня хотела и хочет знать каково это. Употребление настоящего времени в предложениях присуще разговорной речи, перевод был выполнен удачно, однако несет в себе нейтральный характер.

2.3 Стилистические особенности диалогов и их перевод на русский язык

В данной главе мы рассмотрим стилистические особенности диалогической речи на примере диалогов из фильма. Анализируя диалоги в

кинотексте, мы обратим внимание на образные средства выразительности.

Рассмотрим следующее предложение: *«Well take heart, 'cause you're never gonna hafta hear it again. Because since I'm never gonna do it again, you're never gonna hafta hear me quack about how I'm never gonna do it again».* – «*Потерпи, больше ты этого не услышишь, раз я завязываю, больше не буду крякать, что завязываю».*

В оригинальном тексте, так же как и в переводном был использован прием повтора. Данный метод употребляется для усиления эмоциональной окраски и вместе с тем подчеркивает главную мысль, которую хотел донести персонаж.

Поскольку повторение слов обычно свойственно эмоционально окрашенной речи, можно утверждать, что диалог протекает в неформальной обстановке, потому как эмоции чаще всего выражаются в разговорной речи. При передаче на русский язык данного предложения был сохранен метод повтора и эмоциональное состояние персонажа. Рассмотрим следующий пример, в котором используется одно из средств выразительности – фразеологизм: *«Restaurants, on the other hand, you catch with their pants down».* – «*Ресторан можно брать прямо с места в карьер».*

При передаче предложения на русский язык была соблюдена идея фразеологизма. Перевод не отражает характер героя, поскольку данный фразеологизм является нейтральным.

Нередко во время диалога его участники используют такое выразительное средство, как сарказм, в зависимости от хода диалога он может быть с негативной или позитивной подоплекой. Рассмотрим пример, на реплику о том, что герой не интересуется сериалами, другой персонаж задают вопрос: *«Yes, but you're aware that there's an invention called television, and on that invention they show shows?»* - «*Ну, ты должен знать, было такое изобретение, - телевидение, там показывают шоу, в курсе?»*

При передаче вышеуказанного предложения был равным образом сохранен саркастический замысел. Сарказм данного выражения выражается с

позитивной стороны, и характеризует героя, как человека с острым чувством юмора, а также проявление остроумия говорит о наличие развитого интеллекта. Проанализируем следующее предложение: *«I've given a million ladies a million foot massages and they all meant somethin'».* – «Я *массировал ступни миллионам женщин и каждый раз это что-то означало».*

В данном случае была использована метафора, выраженная дополнением. Герой фильма, употребляя данное образное средство, хотел подчеркнуть количество женщин, используя подлежащее *a million* в переносном смысле, а также обратить внимание собеседника на важные детали. При передаче предложения на русский язык, существительное было переведено дословно, чтобы донести смысл высказывания.

Выводы по главе 2

Одним из неотъемлемых компонентов кинотекста является кинодиалог, любой фильм построен на диалоге персонажей, которые посредством коммуникации раскрывают свою социальную принадлежность, развивают сюжет и непосредственно идею автора.

Диалог представляет собой форму речи, при которой происходит непосредственный обмен высказываниями между двумя или несколькими лицами. Условия, в которых протечет диалогическая речь, определяют ряд его особенностей, к которым относятся: краткость высказываний, широкое использование внеречевых средств, большая роль интонации, разнообразие особых предложений, свободное от строгих норм книжной речи синтаксическое оформление заранее не подготовленного высказывания, преобладание простых предложений, характерное для разговорной речи.

Рассматривая диалоги во второй главе исследовательской части, были выявлены лексико-грамматические и стилистические особенности, а также методы и приемы, которые были использованы при их передаче на русский

язык.

С целью сохранения смысла, соответствующей обстановки и адекватности перевода, автором были использованы следующие методы и приемы, как: опущение, добавление и замены, прием смыслового развития, намеренное использование при переводе определенных лексических единиц, которые не имели место быть в оригинальном тексте.

Анализируя грамматические особенности перевода диалогов, были обнаружены следующие способы передачи характеристики персонажей и обстановки, как: компрессия, перестановка слов, замены форм слова и частей речи с целью адаптирования текста для русскоязычной аудитории.

3 Переводческая эквивалентность

3.1 Проблема идентичности при переводе киносценария

Прежде чем перейти к вопросу об идентичности при переводе киносценария следует определить, как подходят к проблеме идентичности в переводе вообще. Категория идентичности относительно новая в переводоведении, но она широко применялась в ряде других наук, таких как философия, психология, культурология, социология и пр.

Идентичность в общем смысле имеет несколько значений – это подлинность, автономность, тождество, индивидуальность и опознаваемость. Лингвокультурная идентичность позволяет носителям определенного языка различать чужеродность носителей другого языка. Такого рода отличия могут иметь культурное, социальное или этническое происхождение. Знание этих отличий могут помочь в достижении понимания при межкультурном общении, в том числе при переводе, т.к. они позволяют интерпретировать несвойственные одному языку особенности так, чтобы на языке перевода они выглядели естественно. В контексте переводоведения понятие идентичности имеет определенную двойственность и обозначает как сходства, так и различия языков и культур. Из этой особенности следует, что без сходства перевод был бы невозможен, а без различий – в переводе не было бы необходимости.

В одной из своих научных статей В. И. Карасик подробно рассматривает различные подходы к проблеме дискурса в связи с различными лингвистическими моделями коммуникации. Такого рода модели определяются различными факторами, такими как типичные участники общения, содержание коммуникации, ее природа и пр. Все рассмотренные В. И. Карасиком подходы к дискурсу схожи в том, что они рассматривают человека как участника общения, так называемую «дискурсивную личность», которая может проявлять себя различными способами в зависимости от ситуации. Подходов к изучению дискурса он выделяет всего пять:

1) Тематический, или референциальный подход – рассматривает в первую очередь содержание коммуникации, а также основные способы передачи информации в тексте.

2) Субъектный подход – его целью становится определение личностных характеристик участников коммуникации в зависимости от ситуации общения. С этой позиции ученые рассматривают два типа дискурса – бытовой (между людьми, которые хорошо знакомы друг с другом) и статусно-обусловленный дискурс (когда при общении люди соблюдают определенную статусную субординацию).

3) Инструментальный подход – рассматривает дискурс с точки зрения тональности общения, более того при таком подходе ученые имеют возможность выделить и описать главную тональность каждой конкретной коммуникативной ситуации, при этом анализируют способы выражения информации, средства и стиль общения.

4) Режимный подход – определяет характеристики канала коммуникации и анализирует средства общения. С точки зрения этого подхода обращают внимание на то, является ли общение письменным, устным, непосредственным или на расстоянии и пр.

5) Акциональный подход – рассматривает поведение человека в зависимости от разновидности коммуникативной ситуации, здесь обращают внимание на культурные особенности, принятые в том обществе, к которому относят себя участники общения.

Таким образом, различные подходы к вопросу дискурса позволяют рассматривать диалогическую речь в связи с культурой, изучать коммуникативное поведение участников общения, а также помогает обращать особое внимание на влияние личностных особенностей на лингвистическую составляющую любого рода коммуникативной ситуации. Другими словами, вышеперечисленные подходы к дискурсу позволяют выделить языковую личность в культуре в целом, и в коммуникации в частности.

Рассмотрев важность понимания особенностей личности в отношении изучения коммуникации в целом, перейдем к вопросу о том, как же личность идентифицируется и как это влияет на проблему перевода текста. Обращаясь к различным теориям об идентичности в переводе, важно отметить, что В. Беньямин стал одним из первых ученых, который выделил проблему идентичности в переводческой деятельности. В своей статье он затронул проблему того, как

соотносится текст перевода с текстом оригинала. Он не считает два этих текста идентичными, т. к. текст перевода всегда объемнее текста оригинала и несет в себе не только содержание, а нечто большее. По его мнению, именно перевод спасает языки от застоя и помогает им развиваться, потому что при переводе происходит взаимный обмен языками, культурными реалиями, в результате чего происходит расширение языка.

Взгляды на идентичность со стороны деконструктивизма повлекли за собой изменение взглядов на перевод в целом. С их точки зрения при переводе языковые и культурные черты одного языка насильственно заменяются другими, доступными реципиенту перевода. Таким образом, культурные черты текста перевода подвергаются деконструкции (исключению), а на их место встают культурные черты ПЯ. При таком подходе к переводу происходит введение новых понятий, жанров и приемов, которых не существует в языке оригинала.

В отношении художественного перевода понятие идентичности традиционно рассматривается как определение статуса переведенного текста в межкультурном и межъязыковом пространстве. Перевод кинематографического текста – это одно из направлений именно художественного перевода, поэтому роль идентичности при переводе киносценария следует рассматривать в том же ключе.

Если же обратиться к монографиям современных Российских ученых лингвистов о проблеме идентичности, можно отметить, что к понятию «идентичность» относят также и лингвокультурную идентичность участника общения, т. е. признание себя членом определенного лингвокультурного общества. Такого рода идентичность проявляется в особенностях использования языка, которые определяются культурой того общества, в котором находится участник коммуникации.

К тому же на перевод может влиять еще и гендер, с которым идентифицирует себя автор перевода. Так, по наблюдениям переводоведа И. В. Денисовой, гендерная принадлежность переводчика может определять выбор переводческих эквивалентов.

По словам ученых-гендерологов мужская и женская речь имеют собственные морфологические, лексические и синтаксические особенности. В своей статье она отмечает различия влияния на перевод гендерной принадлежности переводчика, в

также уточняет, что задача переводчика – добиться гендерно-нейтрального перевода, по возможности исключив влияния собственной идентичности на результат своей работы. Перевод кинотекста, как и любой другой художественный перевод, должен максимально сохранить и передать экспрессию и особенности личности автора оригинала.

Таким образом, при переводе киносценария можно выделить также и влияние идентичности автора и переводчика на тексты оригинала и перевода соответственно. Автор произведения, как и автор перевода всегда имеет свое отражение в тексте произведения. Он регулирует наше восприятие написанного им текста, руководит читателем или, в случае кинематографического текста, зрителем. В своем произведении автор выражает себя через свои творческие принципы, собственное видение, которое он транслирует через персонажей, события и реалии произведения. Индивидуальность же автора как человека познается читателем, зрителем или критиком самостоятельно из других источников, которые от самого автора не зависят.

Следовательно, при рассмотрении проблемы идентичности в отношении перевода киносценария можно выделить следующие особенности:

1) идентичность переведенного текста отражает различия языковых структур, тем самым проявляется сходство идентичности и эквивалентности текста при переводе;

2) при переводе киносценария идентичность отражает позицию конкретного кинематографического текста в межкультурном и межъязыковом пространстве;

3) лингвокультурная идентичность участников перевода (авторов оригинала и перевода) оказывает влияние на перевод киносценария, но такое влияние следует минимизировать в результатах работы переводчика.

3.2 Проблема трансформации при переводе диалогической речи на примере кинофильма «Криминальное чтиво»

Режиссер Квентин Тарантино не самый плодовитый в Голливуде, но один из самых популярных. Его кинофильм «Криминальное чтиво» был снят еще в 1994 году,

но с тех пор всегда находится в десятке лучших фильмов по версии IMDb. Картина получила множество наград, имеет огромный успех у публики и занимает особое место в истории кинематографа. «Криминальное чтиво» сыграло значительную роль в развитии независимого американского кино, а в 2013 году картина была внесена в Национальный реестр фильмов США.

Нелинейный сюжет киноленты характерен для работ Тарантино. В фильме показывают несколько параллельных историй, где зритель может наблюдать философские беседы двух бандитов, сцены ограбления, спасение жены главаря мафии от передозировки наркотиками, а также историю боксера, которому заплатили, чтобы он сдал бой.

Фильм «Криминальное чтиво» был переведен на русский язык различными переводчиками. Фанаты Тарантино предпочитают смотреть картину в переводе Гоблина, так как считают, что из-за обилия обсценной лексики именно этот вариант перевода наиболее полно передает режиссерский посыл и атмосферу киноленты. На самом деле по различным данным слово «fuck» в данной киноленте встречается от 250 до 271 раза, а в 1994 году «Криминальное чтиво» было на первом месте по числу ругательств. Но для исследования трансформаций при переводе диалогической речи в кинематографическом тексте мы взяли за основу официальный перевод студии «Невафильм», произведенный по заказу «Disney Character Voices International» в 2008 году, автор перевода – Дмитрий Усачев.

Как было сказано в предыдущих главах этой работы, для достижения адекватности перевода диалогов в кинематографическом тексте, переводчику следует придерживаться стратегий культурной адаптации, прагматической адаптации и обеспечения синхронизации перевода. Переводческие трансформации – главный инструмент каждой из вышеперечисленных стратегий. Рассмотрим и проанализируем некоторые примеры переводческих трансформаций в кинофильме Квентина Тарантино «Криминальное чтиво».

Текст отдельных сцен киносценария, взятый для анализа переводческих трансформаций, можно найти в приложениях к работе.

«No, forget it, it's too risky. I'm through doin' that shit». – «Не пойдет, опасно. Хватит этой хрени».

В данном примере используется переводческая трансформация типа модуляция (смыслового развития). Переводчик выбрал данный вид перевода с целью сохранения тайминга, а также этим приемом переводчик дубляжа сохранил эмоциональную составляющую оригинального текста, чтобы лучше отобразить характер персонажа.

«I know that's what I always say. I'm always right too, but…» «Я оказываюсь прав каждый раз».

Прием опущения. Вероятно, такой прием применен с целью сокращения времени звучания перевода из-за разницы произношения русского эквивалента.

«Yeah, well, the days of me forgittin' are over, and the days of me rememberin' have just begun». - «Больше забывать тут нечего,я буду вспоминать и только».

Прием грамматической замены и смыслового развития. Использование данных приемов можно объяснить желанием переводчика сохранить стилевую составляющую речи персонажа кинофильма, а также невозможностью перенести грамматические особенности английского языка в русскую речь.

«Vincent. I'm on the intercom». – «Винсент. Подойди к микрофону».

Смысловое развитие (модуляция), описательный перевод. Интерком – редко используемая в русском языке лексическая единица, обозначающая внутридомовую телефонную связь, поэтому ее заменили при переводе словом микрофон, что сохранило смысловую нагрузку, но существенно сократило длину предложения и облегчило понимание слова реципиентами русского перевода.

«Push the button if you want to talk». – «Нажми кнопку, чтобы говорить».

Прием опущения использован, чтобы уместить перевод в тайминг. Смысловая нагрузка при этом не изменяется, т. к. сохраняется такая же причинно-следственная связь.

«Go make yourself a drink, and I'll be down in two shakes of a lamb's tail». – «Выпить себе налей, я спущусь через пару минут».

Выражение «in two shakes of a lamb´s tail» является устойчивым в английском языке, и имеет значение «очень быстро». В переводе на русский язык данное выражение заменили выражением «через пару минут», такой вид переводческой трансформации можно отнести к описательному переводу.

«This is Jackrabbit Slim's. An Elvis man should love it». – «Это «Тощий заяц», клуб. Фанатам Элвиса нравится».

В данной фразе используются сразу несколько вариантов трансформации. Калькирование – в отношении названия клуба. Компенсация – если говорить об апострофе в названии заведения в тексте оригинала: такое языковое явление как обозначение места с помощью апострофа не встречается в русском языке, поэтому данное грамматическое явление эксплицировали при переводе, добавив уточнение «клуб». И, наконец, «an Elvis man should love it»: в данной фразе имеется в виду, что персонаж, которому говорят эту фразу похож на Элвиса Пресли и заведение, к которому они подъехали, должно ему понравиться. Учитывая специфику кинематографического текста, при переводе достаточно сложно полностью сохранить значение данного выражения, поэтому была применена трансформация типа генерализации.

«Hi, I'm Buddy, what can I get'cha?» - «Привет, я Бадди. Что будем?»

Данное выражение состоит из шаблонных фраз, переводчик при работе с ними пользовался приемами членения предложения и смыслового развития, чтобы придать фразе окраску типичную для русского языка, избегая калькирования типичных американизмов.

«How d'ya want it, burnt to a crisp, or bloody as hell?» - «Как приготовить? Прожарить или с кровищей?»

В оригинале данная фраза содержит «burnt to a crisp», что заменили в переводе как «прожарить», что является генерализацией, но переводчику удалось сохранить эмоциональную составляющую оригинала при переводе «bloody as hell», который превратился в словосочетание «с кровищей» — это тоже генерализация, но подобранное слово вписывается в особенности стиля оригинального текста.

«I'll have the Durwood Kirby burger – bloody – and a five-dollar shake.» - «Я буду бургер Дарвуд Кирби с кровью и коктейль за пять долларов».

На этом примере мы можем наблюдать трансформацию типа транскрипции при переводе названия бургера, грамматическую замену прилагательного «bloody» на существительное с предлогом «с кровью» и за неимением грамматического эквивалента на русском языке «a five-dollar shake» был переведен как «коктейль за

пять долларов» - данную переводческую трансформацию можно отнести к компенсации.

«Did you just order a five-dollar shake?» - «Молочный коктейль за пять долларов?»

В этой фразе можно наблюдать опущение слов «did you just order», потому что контекст и интонация при дубляже позволяет зрителю восстановить это смысловое значение, а также экспликацию «shake» на «молочный коктейль».

«Marsellus said you just got back from Amsterdam». – «Итак, Марселлус сказал, ты прямо из Амстердама».

Здесь мы снова наблюдаем смысловую замену слов «just got back» на словосочетание «прямо из», предположительно, такой прием был выбран для того, чтобы речь на русском языке была более органична и отвечала требованию кинoперевода в отношении времени звучания.

«That was my fifteen minutes». – «Мои пятнадцать минут славы».

Еще один пример описательного перевода с целью передать носителям другой культуры главную мысль выражения.

«What was it?» - «А кино о чем?»

С помощью конкретизации слово «it» в данном случае заменили на «кино», что существенно облегчает восприятие речи носителям русского языка.

«It was show about a team of female secret agents called "Fox Force Five."» - «Об отряде секретных женщин-агентов команды «Лиса пять»».

При переводе опущено начало фразы (трансформация типа опущение), далее идет изменение порядка слов, характерное для строения русского языка, а при переводе названия команды «Fox Force Five» произошло сокращение, с помощью опущения слова «Force», предположительно, с целью уменьшения времени звучания фразы при дублировании кинофильма.

«"Fox Force Five." Fox, as in we're a bunch of foxy chicks. Force, as. in we're a force to be reckoned with. Five, as in there's one... two ... three... four... five of us.» - ««Команда «Лиса пять». Лиса, потому что мы хитрые лисички. Команда, потому что боевая группа. А пять, потому что нас пять человек».

В данном отрывке можно выделить следующие виды трансформации:

модуляция; компенсация - «force» заменили на «команда» в результате сокращения фразы ранее; а также генерализация (перечисления числа человек в оригинале заменили на «пять человек»).

«No. It's really corny». – «Она тупая».

Здесь при переводе не сохранилось практически ни одного слова из оригинальной фразы, тем не менее, смысл фразы передан корректно, переводчик воспользовался приемом опущения и генерализации, т. к. дословный перевод слова «corny» – это «незатейливый», «избитый», «банальный».

«C'mon, don't be that way».- Не ломайся, скажи.

Еще один яркий пример использования модуляции с целью сохранения адекватности в переводе.

«No. You won't like it and I'll be embarrassed». – «Нет, ты не заценишь, а мне будет стыдно».

В данном переводе присутствует прием грамматической замены пассивной формы «embarrased» на наречие «стыдно».

«You told it in front of fifty million and you can't tell it to me? I promise I won't laugh.» - «Ты рассказала эту шутку people, миллионам и не хочешь мне? Обещаю не смеяться».

С помощью генерализации в тексте перевода «fifty million people» превратилось в «миллионы», такой прием снова помогает сократить длительность фразы при дублировании фильма.

«Be my guest.» - «Пожалуйста».

Данный вариант переводческой трансформации – это смысловое развитие. Более того, такой перевод этой фразы уже укоренился в русском языке и стал своего рода шаблоном. В данном случае нет точного эквивалента фразе из текста оригинала, поэтому переводчик обратился к такому приему.

«I don't know if it's worth five dollars, but it's pretty fuckin' good» . – «Не знаю, тянет ли на пять баксов, но недурно».

Подобный подход к переводу в данной ситуации можно объяснить стремлением переводчика сохранить стиль речи персонажа. Из-за использования в оригинале обсценной лексики переводчик принял решение использовать прием

компенсации и заменил слово «dollars» на жаргонное «баксы», «worth» на более просторечное «тянет», а «pretty good» на слово «недурно».

«Don't you hate that?» - «Тебя напрягает?»

Один из самых ярких примеров приема грамматической замены, здесь в переводе пропадает отрицание и исчезает подлежащее, тем не менее, смысл остается тем же, а стиль речи сохраняется. Следует также отметить, что глаголы «hate» и «напрягать» – не являются эквивалентами. В этом случае можно говорить о трансформации типа конкретизации, т. к. у слова «напрягать» значение более узкое, чем «ненавидеть».

«That's when you know you found somebody special. When you can just mo shut the fuck up for a minute, and comfortably share silence». – «Ведь если двое людей действительно близки, заткнуться на несколько сраных минут им очень даже уютно».

При переводе данной реплики персонажа для дубляжа переводчик использовал прием объединения предложений, а также смыслового развития, заменив «share silence», что дословно переводится как «разделить тишину», на более краткую лексическую единицу «уютно».

«Well I'll tell you what, I'll go to the bathroom and powder my nose, while you sit here and think of something to say.» - «Значит так, я в дамскую комнату припудрю нос, а ты ищи тему для беседы».

Здесь мы видим очередной случай модуляции при переводе («Well I'll tell you what» – «Значит так»). Конкретизация применена переводчиком в отношении переводческой пары «bathroom»-«дамская комната». А также были использованы опущение и модуляция в случае с «while you sit here and think of something to say» – «а ты ищи тему для беседы».

«I'll do that.» - «Будет сделано».

Активное предложение с подлежащим и сказуемым в данном случае превратилось в пассивное предложение с одним сказуемым. Это прием грамматической замены.

«Don't you love it when you go to the bathroom and you come back to find your food waiting for you?» - «Правда это здорово – возвращаешься из туалета, а еда

тебя уже ждет?»

В данной реплике использованы типичные для английской грамматики способы построения предложения, которых не существует в русском языке. Следовательно, переводчик использовал трансформации типа грамматической замены. К сожалению, в таком варианте не удалось сохранить персональную направленность вопроса конкретному персонажу. Но ради одних требований кинoперевода иногда переводчику приходится жертвовать некоторыми другими тонкостями.

«Pretty smart.» - «Забавно».

Эти выражения не эквивалентны, но адекватны друг другу. Переводчик добился такого результата, используя прием перевода, который можно назвать модуляцией.

«Did ya think of something to say» - «Как насчет беседы?»

Здесь мы можем выделить еще один пример грамматической замены, а также генерализации «something to say» – «беседа».

«This doesn't sound like mindless, boring, getting-to-know-you chit-chat.» - «Не похоже на стандартный бездумный треп едва знакомых людей».

Наибольший интерес в данном примере представляет последовательность слов «mindless, boring, getting-to-know-you chit-chat», потому что к ним сложнее всего подобрать эквиваленты. Переводчик воспользовался опущением (boring) и экспликацией («getting-to-know-you» – «едва знакомых людей», «chit-chat» – «треп»).

«You can't promise something like that. I have no idea what you're gonna ask. You could ask me what you're gonna ask me, and my natural response could be to be offended. Then, through no fault of my own, I would a broken my promise» - «Нет. Нет, нет. Такие обещания давать нельзя. Я же не знаю, что ты скажешь. Так что давай, говори мне что хотел. Возможно, моей естественной реакцией будет обида. Тогда я нарушу слово, пусть и невольно».

Здесь мы встречаем компенсацию в виде отсутствующих в оригинальном тексте слов «Нет. Нет, нет». Такой прием добавляет отрицание последующим предложениям, потому что в дальнейшем переводе сложнее добиться адекватности перевода средствами русского языка из-за особенностей грамматических

конструкций английского языка. Также в реплике присутствуют грамматические замены и модуляция.

«Then let's just forget it.» - «Ладно, замнем».

Подобный перевод – пример компенсации, в нем отражается сленговый стиль речи персонажа кинофильма, опущенный переводчиком в некоторых других фразах.

«Is that a fact? » - «Ты уверена?»

В данном случае для сохранения адекватности перевода правилам стилистики и грамматики русского языка переводчик вновь использовал прием модуляции.

«Besides, it's more exciting when you don't have permission.» - «И потом, забавнее сказать,когда есть запрет».

Данная реплика содержит смысловое развитие («more exciting» – «забавнее сказать») и грамматическую замену («don´t have permission» – «есть запрет»).

«Tony Rocky Horror.» - «Тони Темный Ужас».

Перевод имени содержит сразу два типа трансформации: калькирование («Horror» – «ужас») и компенсацию («Rocky» – «Темный»).

«No, it's not, it's just what I hear». – «Нет, это не факт. Только слухи».

В этой реплике мы встречаем членение предложений и очередной пример грамматической замены («it´s just what I heard» – «только слухи»).

«Who told you this?» - «Кто сказал?»

Для перевода данной реплики переводчик выбрал трансформацию – опущение («you this»). Такой выбор в очередной раз объясняется тем, что эквивалентная фраза звучит на русском языке длиннее, чем на языке оригинала.

«They talk a lot, don't they?» - «У них язык без костей».

Такой вариант перевода можно отнести к модуляции смысла и экспликации, он отражает экспрессивную эмоциональную окраску реплики наилучшим образом.

«They certainly do». – «Это точно».

Этот прием перевода можно отнести к компенсации, как продолжение приема перевода предыдущей реплики. Очень важно помнить о том, что реплики диалогов в кинотексте не должны переводиться независимо друг от друга как самостоятельные единицы, потому что они взаимосвязаны.

«You heard Marsellus threw Rocky Horror out of a four-story window because he

massaged my feet?» - «Так говорят, что Марселлус выкинул Тони из окна просто из-за массажа?»

В этой реплике мы видим примеры трансформаций типа опущение, генерализации и грамматической замены. Дословный перевод или же перевод с помощью других эквивалентов не отвечали бы требованиям перевода диалогов в кинематографическом тексте.

«I heard Marsellus is very protective of you». – «Я же понимаю, Марселлус очень бережет тебя».

И снова мы видим приемы компенсации («я же понимаю», которой нет в тексте оригинала) и грамматической замены («very protective of you» – «очень бережет тебя»).

«The only thing Antwan ever touched of mine was my hand, when he shook it. I met Anwan once – at my wedding – then never again». – «Антуан касался моей руки, он пожал ее в день свадьбы».

В данной реплике встречается довольно много опущений, что определенно сказывается на тонкостях смыслового значения фразы персонажа. К тому же мы можем наблюдать прием объединения предложений. Вероятно, переводчику требовалось сократить время произносимой фразы в дубляже, чтобы более полно перевести продолжение реплики. Его мы не привели в примере, потому что там не были задействованы приемы переводческих трансформаций.

«I wanna dance». – «Потанцуем».

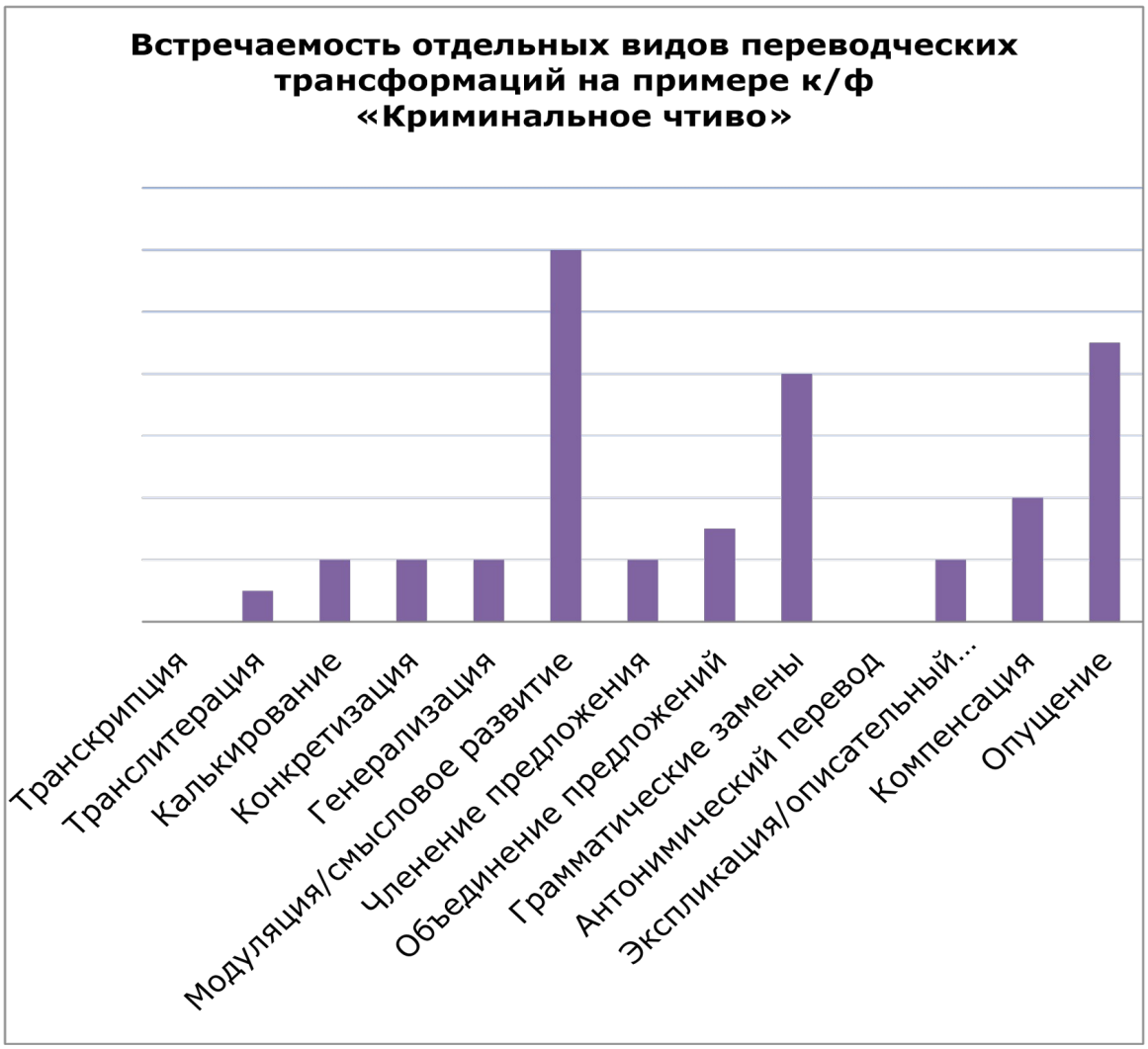
Здесь переводчик использовал прием модуляции, или смыслового развития. Предположительно с целью сокращения времени произношения переведенной фразы при дубляже и лучшего попадания в артикуляцию актеров при наложении звука перевода на видеоряд.

С целью исследования примеров переводческих трансформаций в кинофильме «Криминальное чтиво» мы взяли лишь первые несколько реплик из первого диалога в начале картины (см. Приложение 1), а также сцену общения Мии и Винсента в клубе (см. Приложение 2). Тем не менее, обнаружилось множество примеров трансформаций при переводе.

Результаты анализа выявленных нами примеров переводческих

трансформаций мы отобразили в виде диаграммы (см. Диаграмма 1, стр. 66).

Диаграмма 1



В результате проведенного исследования и анализа переводческих трансформаций можно выделить следующие наблюдения:

1) Наиболее часто встречающийся тип трансформации во взятых отрывках – это модуляция, или, другими словами, смысловое развитие;

2) Опущение и грамматические замены находятся соответственно на втором и третьем месте по количеству применения в переводе кинотекста по результатам нашего исследования;

3) Реже использовались в переводе выбранного фильма такие типы трансформаций как компенсация, описательный перевод (экспликация), объединение предложений, членение предложений, генерализация,

конкретизация, калькирование и транслитерация;

4) В этом исследовании не были обнаружены такие варианты переводческих трансформаций как транскрипция и антонимический перевод.

В результате данного исследования следует, что переводческие трансформации необходимы при переводе диалогической речи в кинематографическом тексте. Формат кинематографа предъявляет множество условий, которым должен соответствовать перевод, не говоря уже об общих требованиях к хорошему художественному переводу. При этом важно помнить, какой именно перевод совершает профессионал, потому что перевод субтитров и перевод дубляжа отвечают различным требованиям.

Так как в данном исследовании мы рассматривали перевод дубляжа, то можем делать выводы о том, что большая часть трансформаций употребляется с целью сокращения времени произносимого актером дубляжа текста. Поэтому в большинстве случаев является целесообразным перефразировать фразу целиком, используя трансформацию типа модуляции, или смыслового развития.

Не менее важно для переводчика донести смысл текста оригинала, используя приемы и лексику языка перевода. В связи с этим часто приходится прибегать к опущениям различного рода, грамматическим заменам и компенсациям.

Проводя исследование, я рассмотрела и проанализировала примеры переводческих трансформаций, которые применил переводчик Дмитрий Усачев в 2008 году на базе студии «Невафильм». Данный перевод является официальным, соответствует всем требованиям перевода кинематографического текста и его можно назвать адекватным переводом. Переводчику с помощью примененных приемов переводческих трансформаций удалось сохранить стилистику речи персонажей, в результате чего текст дубляжа в кинофильме выглядит органично, совпадает по времени с произношением текста оригинала и в большинстве случаев близок к артикуляции актеров картины. Также переводчик совершил адекватный выбор при переводе названий и имен, умело используя различные приемы переводческих трансформаций.

Выводы по главе 3

Третья глава выпускной квалификационной работы более практична, чем первые две. В ней я рассмотрела проблему идентичности при переводе киносценария,

а также проанализировали примеры переводческих трансформаций, выявленные на материале кинофильма «Криминальное чтиво».

Из первого параграфа можно сделать следующие выводы: идентичность является проблемой, которой интересуются совершенно разные науки, такие как философия, психология, культурология и прочие. Проблема дискурса также изучается в отношении лингвистики и в различных подходах к дискурсу характер конкретной личности имеет большое влияние на коммуникативную ситуацию, отсюда следует, что изучение личности и идентичности конкретного человека очень важно для лингвистики в целом и переводоведения в частности. Идентичность в переводоведении имеет двойственное значение, поэтому может обозначать как языковое сходство, так и различие.

Были рассмотрены различные подходы к проблеме идентичности при переводе. Так, например, В. Беньямин считает, что добиться идентичности при переводе не представляется возможным из-за языковых различий. С точки зрения ученых деконструктивистов перевод влечет за собой изменение культуры языка перевода вследствие введения в него новых понятий, жанров и приемов, которых ранее не существовало в языке перевода.

Несмотря на то, что добиться идентичности при переводе задача практически невыполнимая, идентичность перевода определяет статус переведенного кинотекста в межъязыковом и межкультурном пространстве.

Также при переводе кинофильмов отмечается влияние идентичности автора кинотекста и переводчика кинотекста на результаты их работы. В работе переводчика важно стараться не допустить влияния собственной личности на конечный вариант переведенного текста, так как это может исказить восприятие авторской идеи реципиентами перевода.

Более того, мною был рассмотрен вопрос влияния гендерной идентичности переводчика и автора текста на результат их работы. Ученые пришли к выводу о том, что гендерная принадлежность переводчика может непосредственным образом влиять на выбор переводческих эквивалентов. Этот фактор переводчику тоже следует учитывать в работе и стараться избегать влияния собственной идентичности на перевод текста.

Таким образом, можно говорить о таких особенностях идентичности при переводе киносценария как способность идентичности переведенного текста отражать отличия языковых структур, позицию текста киносценария в межкультурном и межъязыковом пространстве, а также способность лингвокультурной идентичности участников переводческой деятельности влиять на перевод киносценария.

С целью анализа примеров переводческих трансформаций был выбран культовый кинофильм «Криминальное чтиво», снятый Квентином Тарантино в 1994 году. Примеры перевода были взяты из первых диалогов кинофильма, а также из сцены общения в клубе персонажей Мии и Винсента. Эти сцены узнаваемы и любимы миллионами зрителей, что обосновало мой выбор для исследования приемов переводческих трансформаций.

В результате анализа были сделаны выводы о том, что чаще всего переводчик данной картины прибегал к таким трансформациям как модуляция/смысловое развитие, опущения и грамматические замены. Также было отмечено использование компенсации, описательного перевода/экспликации, объединения и членения предложений, генерализации, конкретизации, калькирования и транслитерации. Трансформаций типа транскрипции и антонимического перевода выделено не было.

В результате такого анализа я пришла к выводу о том, что в большинстве случаев переводчик прибегает к переводческим трансформациям для того, чтобы соблюсти основные требования киноперевода, рассмотренные ранее, например, соблюдение синхронизации и артикуляции. Не менее важно использовать подходящие приемы для перевода реалий, таких как имена собственные, названия заведений и пр.

Анализ переводческих трансформаций не включает в себя оценку перевода в целом, но хочется отметить, что переводчику удалось соблюсти основные правила перевода кинематографического текста. С помощью верно подобранных трансформаций при переводе данного киносценария, переводчик смог передать экспрессию персонажей и при этом не исказить смысл произнесенных реплик, а также соблюсти синхронизацию дубляжа с видеорядом.

Заключение

В настоящей дипломной работе были рассмотрены особенности диалогов в англоязычном кинотексте и их перевод на русский язык. Фактическим материалом для исследования стал кинофильм «Криминальное чтиво», выбор этого фильма в качестве источника примеров обусловлен тем обстоятельством, что в данном кинофильме присутствует множество диалогов, которые непосредственно раскрывают суть сюжета и характеризуют героев. Целью данной работы являлось выявление и описание особенностей перевода диалога на материале кинотекста на английском языке. Для достижения поставленной цели были сформулированы следующие задачи:

1) выделить особенности перевода кинематографических текстов, рассмотреть и сравнить взгляды различных ученых, изучающих переводоведение, на эту проблему;

2) описать основные подходы и приемы при переводе диалогической речи;

3) установить лексико-грамматические особенности диалогов в англоязычном кинотексте;

4) рассмотреть способы достижения эквивалентности при переводе, дать определение и общую характеристику переводческих трансформаций, выделить основные виды и классификации таких трансформаций;

5) проанализировать проблему идентичности при переводе киносценария;

6) рассмотреть и проанализировать примеры переводческих трансформаций на материале кинофильма «Криминальное чтиво».

В первой главе дипломной работы рассматривались теоретические основы изучения кинотекстов, его понятие и языковые свойства. Кинотекст, по мнению А.В. Федорова представляет собой «сообщение, содержащее информацию и изложенное в любом виде и жанре кинематографа (игровой,

документальный, анимационный, учебный, популярно-научный фильм)». Лингвистическая система в кинотексте представляет собой две составляющие: кинотекст письменный (надписи и титры, которые являются частью кинофильма – названия улиц или названия городов, также плакаты, обозначения выходов и входов, записки и письма, и др.) и кинотекст устный (речь актеров в звуковом оформлении, песня или закадровый текст, и др.), которые выражаются символическими знаками – то есть словами естественного языка. Одно из основных отличий кинотекста от обычного текста – это то, что текст имеет только визуальное восприятие, а текст кино кроме подобного визуального восприятия, содержит ещё и аудиоряд. Рассмотрев подробнее отличия и сходства, были выделены следующие характерные признаки кинотекста:

1) членимость - это означает, что кинотекст делится на эпизоды, которые в свою очередь обладают самостоятельным содержанием и способностью к рассмотрению по отдельности.

2) связность: самостоятельность эпизода относительна и требует опоры на кинотекст целиком.

3) проспекция и ретроспекция: развития событий в кинотексте может быть как движущейся вперед (в соответствии с ходом событий в реальном мире), так и возвращающейся назад.

4) антропоцентричность: в центре сюжета всегда стоит человек, и все, что делается в кинотексте, имеет целью охарактеризовать человека.

5) локальная и темпоральная отнесенность: локализация и время действий соответствуют друг другу.

6) информативность: по отношению к кинотексту это многоканальная информативность по способу восприятия и типу воспринимаемой информации.

7) системность: в кинотексте ничто не существует случайно или само по себе, напротив, каждый элемент включается в общую систему.

8) целостность (завершенность): наличие четких временных рамок и

сигналов, обозначающих начало и конец.

9) модальность: кинотекст является продуктом субъективного осмысления действительности коллективным автором.

10) прагматическая направленность: представляет собой побуждение реципиента к ответной реакции. В случае кинотекста - изменения в чувствах, мыслях, воззрениях зрителя.

Одним из неотъемлемых компонентов кинотекста является кинодиалог, любой фильм построен на диалоге персонажей, которые посредством коммуникации раскрывают свою социальную принадлежность, развивают сюжет и непосредственно идею автора. Диалог представляет собой форму речи, при которой происходит непосредственный обмен высказываниями между двумя или несколькими лицами. Условия, в которых протечет диалогическая речь, определяют ряд его особенностей, к которым относятся: краткость высказываний, широкое использование внеречевых средств, большая роль интонации, разнообразие особых предложений, свободное от строгих норм книжной речи синтаксическое оформление высказывания, заранее не подготовленного, преобладание простых предложений, характерное для разговорной речи. Ввиду исследования диалога, в состав которого входит цепь связующих или параллельных реплик нескольких лиц, были выявлены различные структурные типы диалога (парный диалог, параллельный диалог, полилог, монолог).

На основании исследования было выявлено одно из важнейших отличий диалога от обычного текста, а именно то, что говорящий в ходе диалога реализует разнообразные стремления: представляет себя в определенном свете, обнаруживает свое отношение к собеседнику и окружающему миру, привлекает на свою сторону, возлагает ответственность и т.д. Выражение мысли, чувств, характеров героев напрямую раскрываются чаще всего в их диалогах и адекватный перевод диалогической речи с сохранением языковых особенностей играет огромную роль, поскольку он влияет на восприятие зрителем сюжета, воспроизводимом в кинофильме.

Рассматривая диалоги во второй главе исследовательской части, были выявлены лексико-грамматические и стилистические особенности, а также методы и приемы, которые были использованы при их передаче на русский язык. Основными трудностями при переводе с точки зрения лексических особенностей являлись перевод выражений, присущие определенному социальному статусу героев, жаргонизмов, сленговых единиц, высказываний, подразумевающих под собой юмористическую или ироническую подоплеку. С целью сохранения смысла, соответствующей обстановки и адекватности перевода, автором были использованы следующие методы и приемы, как:

1) опущение: снятие нагрузки с выражения и сохранение временных рамок.

2) добавление и замены: адаптирование текста для реципиента и соответствие нормам русского языка.

3) прием смыслового развития: обоснован различием сочетаемости слов в английском и русском языках.

4) намеренное использование при переводе определенных лексических единиц, которые не имели место быть в оригинальном тексте для того, чтобы обратить внимание зрителя на важных деталях, описывающих темперамент и принадлежность героев.

Анализируя грамматические особенности перевода диалогов, были обнаружены следующие способы передачи характеристики персонажей и обстановки, как:

1) компрессия: сжатие предложения с целью соответствия временным рамкам и характеристики героя. Например: употребление простых, незаконченных предложений может быть присуще необразованным и неначитанным людям с одной стороны и людям, которые спешат, с другой стороны.

2) перестановка слов: обусловлена рядом причин, основной из которых является различие в порядке слов предложения в английском и русском языках. Перестановка, как и компрессия, служит для снятия нагрузки

с выражения, а также для соблюдения временных рамок говорения, потому что в английском языке, а чаще всего в разговорной речи предложения сжаты.

3) замены форм слова и частей речи с целью адаптирования текста для русскоязычной аудитории, например в случаях, когда отсутствует эквивалент определенной части речи в переводном языке. Также в ходе исследования были рассмотрены стилистические особенности диалогов, а именно выделены образные средства выразительности такие, как метафоры, повторы, сарказм и их передача на русский язык, каждое из данных средств выразительности употреблялось для усиления эмоциональной окраски выражений.

В третьей главе на примере сценария кинофильма «Криминальное чтиво» мы рассмотрели киносценарий как объект перевода. В первом параграфе второй главы была проанализирована проблема идентичности при переводе киносценария. В ходе исследования мы разобрали различные подходы к идентичности при переводе, а также выявили, что важно обращаться к проблеме идентичности при переводе киносценария из-за влияния идентичности переведенного текста не только на языковую структуру языка перевода, но и на место киносценария в межкультурном и межъязыковом пространстве. В том числе как отдельный фактор были выделены лингвокультурная идентичность автора перевода и его гендерная идентичность.

Во втором параграфе были приведены примеры переводческих трансформаций на базе киносценария выбранного нами фильма, а также был проведен анализ выявленных нами переводческих трансформаций.

В заключение проведенной работы следует отметить, что перевод кинематографического текста является разновидностью художественного перевода, но имеет собственные черты и предъявляет особые требования переводчику. В результате чего переводчик кинематографического текста должен иметь высокий уровень компетенции, а также владеть киноведческими, страноведческими, культурными и языковыми областями знаний. Помимо

умелого использования переводческих приемов и применения трансформаций, переводчику следует помнить, что в своей работе ему нужно минимизировать влияние его личности на результат проделанной им работы.

Особое место при переводе диалогов в кинотексте занимает проблема эквивалентности, адекватности и идентичности перевода. Переводчику кинематографического текста очень важно добиться адекватности перевода, не нарушив требований, выдвигаемых особенностями киноперевода и перевода вообще. Это и является профессиональной задачей переводчика кино, и для ее решения переводчику часто приходится прибегать к использованию множества видов переводческих трансформаций, выбирать различные стратегии перевода и порой даже жертвовать уровнем эквивалентности перевода в угоду прагматической и художественной целям произведения.

Список литературы

1. Баранов А.Н., Крейдлин Г.Е. Иллокутивное вынуждение в структуре диалога // Вопросы языкознания. – М.: Наука, 1992.
2. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: 1972.
3. Бенвенист Э. Общая лингвистика. - М.: Прогресс, 1974.
4. Брандес М. П. Стилистика текста. Теоретический курс. - М.: 2004.
5. Валгина Н.С. Теория текста. - М.: Логос. 2003.
6. Валюсинская З. В. Вопросы изучения диалога в работах советских лингвистов // Синтаксис текста. - М.: 1979.
7. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М.: Наука, 1981.
8. Горшкова В.Е. Перевод в кино: дублирование vs субтитры (на материале фильма Люка Бессона «Ангел А.», Франция, 2005 г.) // Вестник НГУ. Сер. Лингвистика и межкультурная коммуникация, 2007.
9. Иванова Е.Б. Интертекстуальные связи в художественных фильмах. - В.: 2001
10. Колодина Е.А. Статус кинодиалога в ряду соположенных понятий: кинодиалог,кинотекст, кинодискурс. - И.: 2013.
11. Кухаренко В.А. Интерпретация текста: учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. № 2103 Иностр. яз. 2-е изд., перераб. - М.: Просвещение, 1988.
12. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Лотман Ю.М. Об искусстве. - СПб: 1998.
13. Маслов Ю.С. Введение в языкознание. - М.: Высшая школа, 1998.
14. Оболенская Ю.Л. Диалог культур и диалектика перевода. Судьбы произведений русских писателей XIX века в Испании и Латинской Америке. М.: 1998.
15. Овощникова А.С. Ненормативная лексика в английском языке. М.: 2015.

16. Павлова Н.Д. Интент-анализ политических диалогов // XII Международный симпозиум по психолингвистике и теории коммуникации "Языковое сознание и образ мира". - М.: 1997.

17. Почепинская С.М. Диалогическая речь в системе художественного текста. 2010.

18. Садыкова А.В. Понятие «кинотекст» и его особенности. М.: 1991.

19. Светана С.В. О диалогизации монолога // Науч. докл. высш. шк. Филологические науки. 1985.

20. Святогор И.П. Типы диалогических реплик в современном русском языке Автореф. канд. дис. – М.: 1997.

21. Сиривля М.А., В.А. Кан. Некоторые проблемы перевода художественных текстов. 2013.

22. Слышкин Г.Г., Ефремова М.А. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа). М.: 2004.

23. Снеткова М.С. Иберо-романистика в современном мире. Материалы конференции: Сборник статей. М.: 2008.

24. Ткаченко И.Г., Мурка Ю.Г. Подходы к трактовке текста и художественного концепта в современной лингвистике [Текст] // Филологические науки в России и за рубежом: материалы Междунар. науч. конф. (г. Санкт- Петербург, февраль 2012 г.). — СПб.: Реноме, 2012.

25. Усов Ю.Н. Методика использования киноискусства в идейно-эстетическом воспитании учащихся 8-10 классов. Таллин.: 1980.

26. Федоров А.В. Терминология медиаобразования // Искусство и образование. 2000.

27. Филиппов К.А. Лингвистика текстов. Курс лекций. Изд-во С.-Петерб. ун- та — СПб.: 2003.

28. Цивьян Ю. Г. К метасемиотическому описанию повествования в кинематографе // Труды по знаковым системам, 17. Структура диалога как принцип работы семиотического механизма / Отв. ред. Ю. Лотман. Тарту, (Учён. зап. Тартуского гос. ун-та; вып. 641). 1984.

29. Шведова Н.Ю. К изучению русской диалогической речи. Реплики- повторы // ВЯ. – М.: Наука, 1956.

30. Якубинский Л.П. О диалогической речи // Русская речь / Под ред. Л.В.Щербы, т. 1. – Пг.: 1923.

31. Яшина Н.К. Лингвистика текста и перевод: монография. В.: 2013.

Denham Kristin, Lobeck Anne. Linguistics for Everyone: An Introduction 2009.

32. Castillo González, Maria del Pilar. Uncontracted Negatives and Negative Contractions in Contemporary English. 2007.

33. Katz E. The Film Encyclopedia: rev. F. Klein and R. D. Nolean. New York: Harper Perennial, 1998.

34. Kozloff S. Overhearing film dialogue. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 2000.

35. http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/ DIALOG.html.

Источники фактического материала

36. Кинофильм «Криминальное чтиво». http://gidonline.club/2011/05/kriminalnoe chtivo/ - фильм на русском языке.

37. http://www.homeenglish.ru/scpulp.htm - сценарий фильма на английском языке.

Словари и справочники

38. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. – М.: 1969.

39. Ефремова Т.Ф. Новый словарь русского языка. Толково - словообразовательный. – М.: Русский язык, 2000.

40. Мостицкий И. Англо-русский универсальный дополнительный практический переводческий словарь.

41. Мюллер В. К. Англо-русский и русско-английский словарь. 2012.

42. Cambridge English-Russian Dictionary.

43. Cambridge English Dictionary.

44. English-Russian-English dictionary of slang, jargon and Russian names.

45. Kostrov A. D. Russian-English, English-Russian Military Dictionary. 2000.

46. Neufeldt V. David B. Guralnik. Webster's New World Dictionary of American English.

47. Oxford Advanced Learner's English Dictionary.

48. Oxford English Dictionary.

49. Subsidiary English-Russian dictionary

Приложение 1

Two of these people are a YOUNG MAN and a YOUNG WOMAN. The Young Man has a slight working-class English accent and, like his fellow countryman, smokes cigarettes like they're going out of style.
It is impossible to tell where the Young Woman is from or how old she is; everything she does contradicts something she did. The boy and girl sit in a booth. Their dialogue is to be said in a rapid pace "HIS GIRL FRIDAY" fashion.

YOUNG MAN
No, forget it, it's too risky. I'm through doin' that shit.

YOUNG WOMAN
You always say that, the same thing every time: never again, I'm through, too dangerous.

YOUNG MAN
I know that's what I always say. I'm always right too, but -

YOUNG WOMAN
- but you forget about it in a day or two -

YOUNG MAN
- yeah, well, the days of me forgittin' are over, and the days of me rememberin' have just begun.

YOUNG WOMAN
When you go on like this, you know what you sound like?

YOUNG MAN
I sound like a sensible fucking man, is what I sound like.

YOUNG WOMAN

Page 2/132

You sound like a duck.

(imitates a duck)

Quack, quack, quack, quack, quack, quack, quack...

YOUNG MAN

Well take heart, 'cause you're never gonna hafta hear it again. Because since I'm never gonna do it again, you're never gonna hafta hear me quack about how I'm never gonna do it again.

YOUNG WOMAN

After tonight.

The boy and girl laugh, their laughter putting a pause in there, back and forth.

Приложение 2

CUT TO:

EXT. MARSELLUS WALLACE'S HOUSE - NIGHT

Vincent walks toward the house and pulls a note off the door

CLOSEUP - NOTE

The Note reads:

"Hi Vincent, I'm getting dressed. The door's open. Come inside

and make yourself a drink. Mia"

MIA (V.O.)

Hi, Vincent. I'm getting dressed. The door's open. Come inside and make yourself a drink.

FADE TO WHITE

Music in.

FADE TO:

INT. MARCELLUS' HOUSE / LIVING ROOM - NIGHT

Vincent enters on the background.

VINCENT

Hello?

INT. MARCELLUS' HOUSE / DRESSING ROOM - NIGHT

MIA, Marcellus' beautiful young wife. Video screens are in the background. Dusty Springfield is singing "SON OF A PREACHER MAN".

Mia's mouth comes toward a microphone.

MIA

Page 30/132

(into microphone)
Vincent.

INT. MARCELLUS' HOUSE / LIVING ROOM - NIGHT

Vincent turns.

MIA
(over intercom)
Vincent. I'm on the intercom.

INT. MARCELLUS' HOUSE / DRESSING ROOM - NIGHT

MIA
(into microphone)
It's on the wall by the two African fellas.

INT. MARCELLUS' HOUSE / LIVING ROOM - NIGHT

MIA
(over intercom)
To your right.

Vincent walks.

MIA
...warm. Warmer. Disco.

Vincent finds the intercom on the wall.

VINCENT
Hello.

MIA
(over intercom)
Push the button if you want to talk.

VINCENT
(into intercom)
Hello.

INT. MARCELLUS' HOUSE / DRESSING ROOM - NIGHT

MIA
(into microphone)
Go make yourself a drink., and I'll be down in two shakes of a lamb's tail.

INT. MARCELLUS' HOUSE / LIVING ROOM - NIGHT

MIA
(over intercom)
The bar's by the fireplace.

VINCENT
(into intercom)
Okay.
(licks lips)

INT. MARCELLUS' HOUSE / DRESSING ROOM - NIGHT

A video screen with an image of Vincent, walking. The Dusty

Springfield song continues.
Mia turns a knob which controls the movement of the video camera in Marcellus' living room.
INT. MARCELLUS' HOUSE / LIVING ROOM - NIGHT
Vincent picks up a bottle of scotch. He sniffs the bottle, and then pours it into a glass.
INT. MARCELLUS' HOUSE / DRESSING ROOM - NIGHT
A razor blade cuts cocaine on a mirror.
INT. MARCELLUS' HOUSE / LIVING ROOM - NIGHT
Vincent drinks a glass of scotch.
INT. MARCELLUS' HOUSE / DRESSING ROOM - NIGHT
Mia sniffs the cocaine.
INT. MARCELLUS' HOUSE / LIVING ROOM - NIGHT
Vincent sips the drink and looks at a portrait of Mia on the wall.
Mia walks into the room, and takes the needle off a record. The Dusty Springfield song stops.

MIA

Let's go.

EXT. JACKRABBIT SLIM'S - NIGHT
In the past six years, 50's diners have sprung up all over L.A., giving Thai restaurants a run for their money. They're all basically the same. Decor out of an "Archie" comic book, Golden Oldies constantly emanating from a bubbly Wurlitzer, saucy waitresses in bobby socks, menus with items like the Fats Domino Cheeseburger, or the Wolfman Jack Omelet, and over prices that pay for all this bullshit.
But then there's JACKRABBIT SLIM'S, the big mama of 50's diners.
Either the best or the worst, depending on your point of view.
Vincent's Malibu pulls up to the restaurant. A big sign with a neon figure of a cartoon surly cool cat jackrabbit in a red windbreaker towers over the establishment. Underneath the cartoon is the name: JACKRABBIT SLIM'S. Underneath that is the slogan: "Next best thing to a time machine."

VINCENT

What the fuck is this place?

MIA

This is Jackrabbit Slim's. An Elvis

man should love it.

VINCENT

Come on, Mia, let's go get a steak.

MIA

You can get a steak here, daddy-o.
Don't be a...

Mia draws a square with her hands. Dotted lines appear on the screen, forming a sqaure. The lines disperse.

VINCENT

After you, kitty-cat.

INT. JACKRABBIT SLIM'S - NIGHT

Compared to the interior, the exterior was that of a quaint English pub. Posters from 50's A.I.P. movies are all over the wall
("ROCK ALL NIGHT," "HIGH SCHOOL CONFIDENTIAL," "ATTACK OF THE CRAB MONSTER," and "MACHINE GUN KELLY"). The booths that

the patrons sit in are made out of the cut up bodies of 50s cars.
In the middle of the restaurant in a dance floor. A big sign

on the wall states, "No shoes allowed." Some wannabe beboppers

(actually Melrose-types), do the twist in their socks or barefeet.
The picture windows don't look out the street, but instead, B & W movies of 50's street scenes play behind them. The WAITRESSES and WAITERS are made up as replicas of 50's icons:

MARILYN MONROE, ZORRO, JAMES DEAN, DONNA REED, MARTIN and LEWIS, and THE PHILIP MORRIS MIDGET, wait on tables wearing appropriate costumes.
Vincent and Mia study the menu in a booth made out of a red '59 Edsel. BUDDY HOLLY (their waiter), comes over, sporting a big button on his chest that says: "Hi I'm Buddy, pleasing

you please me."

BUDDY

Hi, I'm Buddy, what can I get'cha?

VINCENT

I'll have the Douglas Sirk steak.

BUDDY

How d'ya want it, burnt to a crisp,
or bloody as hell?

VINCENT
Bloody as hell. And to drink, a vanilla coke.

BUDDY
How 'bout you, Peggy Sue?

MIA
I'll have the Durwood Kirby burger - bloody - and a five-dollar shake.

BUDDY
How d'ya want that shake, Martin and Lewis, or Amos and Andy?

MIA
Martin and Lewis.

VINCENT
Did you just order a five-dollar shake?

MIA
Sure did.

VINCENT
A shake? Milk and ice cream?

MIA
Uh-huh.

VINCENT
It costs five dollars?

BUDDY
Yep.

VINCENT
You don't put bourbon in it or anything?

BUDDY
Nope.

VINCENT
Just checking.

Buddy exits.

Vincent takes a look around the place. The YUPPIES are dancing, the DINERS are biting into big, juicy hamburgers, and the icons are playing their parts. Marilyn is squealing,

The Midget is paging Philip Morris, Donna Reed is making her

customers drink their milk, and Dean and Jerry are acting a fool.

MIA
Whaddya think?

VINCENT

It's like a wax museum with a pulse rate.

Vincent takes out his pouch of tobacco and begins rolling himself a smoke.

After a second of watching him -

MIA

What are you doing?

VINCENT

Rollin' a smoke.

MIA

Here?

VINCENT

It's just tobacco.

MIA

Oh. Well in that case, will you roll me one, cowboy?

As he finishes licking it -

VINCENT

You can have this one, cowgirl.

He hands her the rolled smoke. She takes it, putting it to her lips. Out of nowhere appears a Zippo lighter in Vincent's hand. He lights it.

MIA

Thanks.

VINCENT

Think nothing of it.

He begins rolling one for himself.

As this time, the SOUND of a subway car fills the diner, making everything SHAKE and RATTLE. Marilyn Monroe runs to a square vent in the floor. An imaginary subway train BLOWS the skirt of her white dress around her ears as she lets out a squeal. The entire restaurant applauds.

Back to Mia and Vincent.

MIA

Marsellus said you just got back from Amsterdam.

VINCENT

Sure did. I heard you did a pilot.

MIA

That was my fifteen minutes.

VINCENT
What was it?
MIA
It was show about a team of female secret agents called "Fox Force Five."
VINCENT
What?
MIA
"Fox Force Five." Fox, as in we're a bunch of foxy chicks. Force, as in we're a force to be reckoned with. Five, as in there's one... two ... three... four... five of us. There was a blonde one, Sommerset O'Neal from that show "Baton Rouge," she was the leader. A Japanese one, a black one, a French one and a brunette one, me. We all had special skills. Sommerset had a photographic memory, the Japanese fox was a kung fu master, the black girl was a demolition expert, the French fox' specialty was sex...
VINCENT
What was your specialty?
MIA
Knives. The character I played, Raven McCoy, her background was she was raised by circus performers. So she grew up doing a knife act. According to the show, she was the deadliest woman in the world with a knife. But because she grew up in a circus, she was also something of an acrobat. She could do illusions, she was a trapeze artist - when you're keeping the world safe from evil, you never know when being a trapeze artist's gonna come in handy. And she knew a zillion old jokes her grandfather, an old vaudevillian, taught her. If we woulda got picked up, they woulda worked in a gimmick where every episode I woulda told and ol joke.

VINCENT

Do you remember any of the jokes?

MIA

Well I only got the chance to say one, 'cause we only did one show.

VINCENT

Tell me.

MIA

No. It's really corny.

VINCENT

C'mon, don't be that way.

MIA

No. You won't like it and I'll be embarrassed.

VINCENT

You told it in front of fifty million people and you can't tell it to me? I promise I won't laugh.

MIA

(laughing)

That's what I'm afraid of.

VINCENT

That's not what I meant and you know it.

MIA

You're quite the silver tongue devil, aren't you?

VINCENT

I meant I wouldn't laugh at you.

MIA

That's not what you said Vince. Well now I'm definitely not gonna tell ya, 'cause it's been built up too much.

VINCENT

What a gyp.

Buddy comes back with the drinks. Mia wraps her lips around the straw of her shake.

MIA

Yummy!

VINCENT

Can I have a sip of that? I'd like to know what a five-dollar shake tastes like.

MIA

Be my guest.

She slides the shake over to him.

MIA

You can use my straw, I don't have kooties.

Vincent smiles.

VINCENT

Yeah, but maybe I do.

MIA

Kooties I can handle.

He takes a sip.

VINCENT

Goddamn! That's a pretty fuckin' good milk shake.

MIA

Told ya.

VINCENT

I don't know if it's worth five dollars, but it's pretty fuckin' good.

He slides the shake back.

Then the first of an uncomfortable silence happens.

MIA

Don't you hate that?

VINCENT

What?

MIA

Uncomfortable silences. Why do we feel it's necessary to yak about bullshit in order to be comfortable?

VINCENT

I don't know.

MIA

That's when you know you found somebody special. When you can just shit the fuck up for a minute, and comfortably share silence.

VINCENT

I don't think we're there yet. But don't feel bad, we just met each other.

MIA

Well I'll tell you what, I'll go to

the bathroom and powder my nose,
while you sit here and think of
something to say.

VINCENT

I'll do that.

INT. JACKRABBIT SLIM'S (LADIES ROOM) - NIGHT

Mia powders her nose by doing a big line of coke off the bathroom sink. Her head jerks up from the rush.

MIA

(imitating Steppenwolf)

I said goddamn!

INT. JACKRABBIT SLIM'S (DINING AREA) - NIGHT

Vincent digs into his Douglas Sirk steak. As he chews, his eyes scan the Hellsapopinish restaurant.

Mia comes back to the table.

MIA

Don't you love it when you go to the
bathroom and you come back to find
your food waiting for you?

VINCENT

We're lucky we got it at all. Buddy
Holly doesn't seem to be much of a
waiter. We shoulda sat in Marilyn
Monroe's section.

MIA

Which one, there's two Marilyn
Monroes.

VINCENT

No there's not.

Pointing at Marilyn in the white dress serving a table.

VINCENT

That's Marilyn Monroe...

Then, pointing at a BLONDE WAITRESS in a tight sweater and capri pants, taking an order from a bunch of FILM GEEKS -

VINCENT

... and that's Mamie Van Doren. I
don't see Jayne Mansfield, so it
must be her night off.

MIA

Pretty smart.

VINCENT

I have moments.

MIA

Did ya think of something to say?

VINCENT

Actually, there's something I've wanted to ask you about, but you seem like a nice person, and I didn't want to offend you.

MIA

Oooohhhh, this doesn't sound like mindless, boring, getting-to-know-you chit-chat. This sounds like you actually have something to say.

VINCENT

Only if you promise not to get offended.

MIA

You can't promise something like that. I have no idea what you're gonna ask. You could ask me what you're gonna ask me, and my natural response could be to be offended. Then, through no fault of my own, I woulda broken my promise.

VINCENT

Then let's just forget it.

MIA

That is an impossibility. Trying to forget anything as intriguing as this would be an exercise in futility.

VINCENT

Is that a fact?

Mia nods her head: "Yes."

MIA

Besides, it's more exciting when you don't have permission.

VINCENT

What do you think about what happened to Antwan?

MIA

Who's Antwan?

VINCENT

Tony Rocky Horror.

MIA

He fell out of a window.

VINCENT

That's one way to say it. Another

way is, he was thrown out. Another was is, he was thrown out by Marsellus. And even another way is, he was thrown out of a window by Marsellus because of you.

MIA

Is that a fact?

VINCENT

No it's not, it's just what I heard.

MIA

Who told you this?

VINCENT

They.

Mia and Vincent smile.

MIA

They talk a lot, don't they?

VINCENT

They certainly do.

MIA

Well don't by shy Vincent, what exactly did they say?

Vincent is slow to answer.

MIA

Let me help you Bashful, did it involve the F-word?

VINCENT

No. They just said Rocky Horror gave you a foot massage.

MIA

And...?

VINCENT

No and, that's it.

MIA

You heard Marsellus threw Rocky Horror out of a four-story window because he massaged my feet?

VINCENT

Yeah.

MIA

And you believed that?

VINCENT

At the time I was told, it seemed reasonable.

MIA

Marsellus throwing Tony out of a four story window for giving me a foot massage seemed reasonable?

VINCENT

No, it seemed excessive. But that doesn't mean it didn't happen. I heard Marsellus is very protective of you.

MIA

A husband being protective of his wife is one thing. A husband almost killing another man for touching his wife's feet is something else.

VINCENT

But did it happen?

MIA

The only thing Antwan ever touched of mine was my hand, when he shook it. I met Anwan once - at my wedding - then never again. The truth is, nobody knows why Marsellus tossed Tony Rocky Horror out of that window except Marsellus and Tony Rocky Horror. But when you scamps get together, you're worse than a sewing circle.

CUT TO:

ED SULLIVAN AND MARILYN MONROE STAND ON STAGE

ED SULLIVAN

(into microphone)

Ladies and gentlemen, now the moment you've all been waiting for, the worldfamous Jackrabbit Slim's twist contest.

Patrons cheer.

Ed Sullivan is with Marilyn Monroe, who holds a trophy.

ED SULLIVAN

...One lucky couple will win this handsome trophy that Marilyn here is holding.

Marilyn holds the trophy.

ED SULLIVAN

...Now, who will be our first contestants?

Mia holds her hand.

MIA
Right here.

Vincent reacts.

MIA
I wanna dance.

VINCENT
No, no, no no, no, no, no, no.

MIA
(overlapping)
No, no, no, no, no, no, no. I do believe Marsellus, my husband, your boss, told you to take me out and do whatever I wanted, Now, I want to dance. I want to win. I want that trophy.

VINCENT
(sighs)
All right.

MIA
So, dance good.

VINCENT
All right, you asked for it.

Vincent and Mia walk onto the dance floor, toward Ed Sullivan.

ED SULLIVAN
(into microphone)
Let's hear it for our first contestants.

Patrons cheer.

Vincent and Mia walk up to the microphone.

ED SULLIVAN
Now let's meet our first contestants here this evening. Young lady, what is your name?

MIA
(into microphone)
Missus Mia Wallace.

ED SULLIVAN
(into microphone)
And, uh, how 'bout your fella here?

MIA
(into microphone)
Vincent Vega.

ED SULLIVAN
(into microphone)
All right, let's see what you can
do. Take it away!

Mia and Vincent dance to Chuck Berry's "YOU NEVER CAN TELL".

They make hand movements as they dance.

Приложение 3

Выпускная квалификационная работа выполнена мной совершенно самостоятельно. Все использованные в работе материалы и концепции из опубликованной научной литературы и других источников имеют ссылки на них.



___ - / Суханова А.А. /
подпись *(Ф.И.О.)*

Дата сдачи готовой выпускной квалификационной работы в деканат

«___» _____ 2023 г.