

ДУБЛИРОВАНИЕ И СУБТИТРОВАНИЕ КАК ДОМИНИРУЮЩИЕ ВИДЫ ПЕРЕВОДА КИНО И ВИДЕО МАТЕРИАЛОВ

СМИРНОВА Ирина Викторовна

учитель английского языка,

ПОЛТАВЕЦ Оксана Викторовна

учитель английского языка

МБОУ «Школа № 30»

г. о. Балашиха, Московская область, Россия

В статье рассматривается история возникновения киноперевода в мире. Сопоставляются основные стратегии аудиовизуального перевода. В области перевода кинофильмов наибольшее распространение получили дубляж и субтитрование. Выявляются трудности, возникающие при переводе скриптов. Проблема переводческой эквивалентности в аудио-медиаальных текстах стоит особо остро.

Ключевые слова: киноперевод, дубляж, субтитрование, переводческая эквивалентность, аудио-медиаальные тексты.

Вопрос о профессиональном переводе кинофильмов встал не сразу с появлением кинематографа, а только с изобретением звукового кино. Период с 28 декабря 1885 г. (эта дата считается днем рождения кинематографа, когда в парижском Гранд-кафе на бульваре Капуцинок состоялся первый платный сеанс синематографа братьев Люмьер) и до 1927 г. считается эпохой немого кино. Вопрос о распространении этого вида искусства в первые годы его возникновения решился братьями Люмьер просто – «они» отправляли в разные страны наёмных операторов, которые должны были снимать на местах короткометражные «фильмы-актуалите» и демонстрировать их широкой публике в арендованных залах» [5, с. 3-4]. Несомненно, эти операторы владели языком, на котором говорят в стране, где они работали, и это позволяло пояснять зрителям происходящее на экране.

С появлением игровых фильмов наступила эра киноперевода (КП). Показы таких лент сопровождались уже не комментариями операторов, а настоящими выступлениями конференсье, которые стали для зрителей настоящими голосами немого кинематографа. Однако, с возникновением интертитров – «текст, появляющийся между сценами и поясняющий их содержание или воспроизводящий реплики героев» [5, с. 4] в 1903 г. работа конференсье постепенно становилась все менее необходимой, так как интертитры делали происходящее на экране понятным для зрителя. Но все-таки в одной стране – Японии – конференсье сохранились вплоть до появления звукового кино. «Функцию толкователей взяли на себя так т.н. бенси, профессиональная деятельность которых

именуется «кацубен» и представляет собой не просто комментарий к фильму, а уникальный культурный феномен, основывающийся на древнем искусстве речевых декламаций рокёку, гигаю и ракуго, широко используемых в традиционных театрах Но и Кабуки, где роль рассказчика, объясняющего сюжетную линию спектакля, крайне важна» [5, с. 5].

1927 г. является знаменательной датой в истории кинематографа, так как с этого времени кино начинает «говорить». На экраны вышел фильм «Певец джаза» («The Jazz Singer»), в котором герой в одном из эпизодов повернулся лицом к камере и произнес несколько фраз. С выходом этого фильма и завершилась эпоха немого кино. Звуковое кино очень быстро стало невероятно популярным. Все страны стремились выпускать фильмы на родном языке. Этот процесс представлял невероятную опасность для Голливуда – ведь это могло подорвать его лидерство. Для Голливуда было важно найти выход из создавшейся ситуации для того, чтобы жители разных стран могли смотреть американские ленты как прежде. В работе Р.А. Матасова [5, с. 7] перечислены основные способы преодоления «языкового барьера», применяемые ведущими кинокомпаниями:

1. Разноязычные версии одного фильма:

а) в съемках каждой версии были задействованы разные актеры первого и второго планов;

б) главные роли в этих версиях играли одни и те же актеры, владеющими несколькими языками примерно на одном уровне. Роли второго плана исполнялись разными актерами, носителями языка;

в) главные роли исполнялись так же одними

и теми же актерами, которые произносили свои тексты на разных языках: диалоги писались позади камеры мелом на доске в виде английской транскрипции и актеры старались имитировать иностранный акцент.

Вскоре этот способ доказал свою несостоятельность – сказала как и дороговизна съемок нескольких версий, так и невысокое их качество.

2. Дубляж. Под межъязыковым дубляжом (собственно дубляжом) подразумевается полное замещение оригинальной речи актёров речью на переводящем языке.

Основываясь на анализе многочисленных определений данного понятия, В.Е. Горшкова дает следующее определение: «дублирование <...> представляет собой как особую технику записи, позволяющую заменять звуковую дорожку фильма с записью оригинального диалога звуковой дорожкой с записью диалога на языке перевода, так и один из видов перевода» [3, с. 27].

Первые попытки применения техники дубляжа были сделаны в Голливуде в 1928 г. Переводные диалоги озвучивались актерами-носителями языка, в основном иммигрантами европейского происхождения в Америке, т. к. европейский рынок был самым прибыльным для Голливуда. Но качество такого перевода было невысоким – иммигранты, проживая в США, терпели на себе влияние английского языка, прежде всего, в лексике и фонетике. «Тогда Голливуд поручил дублирование фильмов своим представителям в европейских странах, которые нанимали для этого местных актёров театра и радио. Так началась эра национального дубляжа, одного из наиболее распространённых сегодня видов кино/видео перевода» [5, с. 8].

3. Субтитрование. В.Е. Горшкова приводит следующее определение субтитрованию: «сокращённый перевод диалогов фильма, отражающий их основное содержание... и сопровождающий в виде печатного текста визуальный ряд фильма в его оригинальной версии, располагаясь, как правило, в нижней части экрана» [3, с. 39]. Первые субтитры к фильмам появились в начале 1930-х гг., и их создателем считается Г. Вайнберг. «Впервые сделав субтитры к одному европейскому художественному фильму, Вайнберг пришёл в кинотеатр, чтобы понаблюдать за реакцией зрителей на новый вид КП» [5, с. 8]. «Впрочем, многие скептически отнеслись к новому виду КП, так как субтитры передавали содержание речи персонажей в очень сжатой форме и отвлекали от полноценного просмотра видеоряда, а звучащий с экрана иностранный язык мешал вдумчивому чте-

нию» [5, с. 8]. Однако, данный вид перевода, наравне с дубляжом, выдержал испытание временем и распространен и по сей день, хотя, стоит отметить, что со времени своего создания техника как перевода фильмов с помощью субтитров, так и их создания претерпела значительные изменения. Перевод кинофильмов с помощью субтитров используется на международных кинофестивалях, в прокате, а также в образовательных целях.

С течением времени в большинстве стран сложились свои традиции для перевода кинофильмов тем или иным способом. На это влияли различные факторы: националистический, экономический, культурный и др. В связи с этим, в первую очередь стоит упомянуть страны FIGS-группы (Франция, Италия, Германия, Испания).

К 30-х гг. XX в. продукция голливудских киностудий составляла большую часть проката в Европе, и лидеры тоталитарных режимов в Италии, Германии и Испании понимали как и опасность, исходящую от американских фильмов, так и выгоду. Причину взятия курса на дублирование голливудских кинофильмов Р.А. Матасов объясняет следующим образом: «Сразу после прихода к власти Муссолини, Гитлер и Франко, каждый в своей стране, взяли курс на национальное единение через стандартизацию общенационального языка. Гражданам запрещалось использовать в общении провинциальные диалекты, и звуковые фильмы, импортируемые из США и других стран, могли, как это ни парадоксально, послужить удобным средством укрепления позиций национального языка, так как кинематограф к тому времени уже стал самым популярным видом искусства, а значит – наиболее удобным инструментом воздействия на массовое сознание. Но для эффективного использования этого инструмента необходимо было, чтобы зарубежные актёры заговорили с экрана по-итальянски, по-немецки и по-испански» [5, с. 9].

Поначалу американские фильмы дублировались на итальянский язык на голливудских студиях, однако итальянские зрители остались недовольны таким дубляжом, «...и летом 1932 г. в римской киностудии Cines-Pittaluga было создано подразделение по дублированию фильмов, во главе которого встал известный актёр Марио Альмиранте» [5, с. 10]. С этого времени школа итальянского дублирования стремительно развивается, основывается несколько студий. Качество переводов было очень высоким, несмотря на то, что фильмы подвергались очень жесткой идеоло-

гической обработке. Но в 1938 г. Италия вводит высокие таможенные пошлины на зарубежные кинофильмы, и Америка приостанавливает экспорт своих фильмов. Данная ситуация создает комфортные условия для развития национального кинематографа, а голливудские киностудии возвращаются к привычной схеме дублирования фильмов в Америке. Но такие переводы снова не устраивают аудиторию, и в 1944 г. в Риме создается Кооператив актеров дубляжа, а потом – Организация актёров дубляжа, и дублированием зарубежных фильмов на итальянский язык снова начинают заниматься в Италии.

В нацистской Германии импортировалось небольшое количество зарубежных фильмов, но и их дублирование на немецкий язык поощрялось и выполнялось в кинокомпании UFA (Universum Film AG), которая контролировалась государством.

После Второй Мировой войны Германия была поделена на несколько зон, и в каждой зоне были свои особенности импорта кинопродукции. Зона, контролируемая Америкой – Мюнхен – стала центром дублирования голливудских фильмов, хотя позже Ассоциация Киноэкспорта «переехала» в Берлин. «В советской зоне русскоязычные ленты (например, «Иван Грозный») дублировались на студии DEFA (Deutsche Film-Aktiengesellschaft), ставшей впоследствии центром дубляжа в ГДР» [5, с. 12].

Существенным отличием дубляжа нацистской Германии от дубляжа послевоенной Германии было то, что он больше не являлся идеологическим оружием, а скорее средством уничтожения всего, что могло напоминать жителям страны о Третьем Рейхе. Существовала практика «вырезания» сцен с участием нацистов и изменения оригинальных диалогов.

Диктаторский режим Франко в Испании также одобрял лишь дублирование иностранных кинокартин, причем дублирование только в испанских студиях. Для этой цели в 1933 г. в киностудии Trilla La Riva в Барселоне был открыт первый цех дубляжа. Цензура жестко контролировала переводы, которые часто не сохраняли оригинальный смысл и нарушали принцип синхронизма в угоду принципу идеологическому.

В отличие от всех выше перечисленных стран, дубляж во Франции не был продиктован идеологией правящего режима. Французскому народу всегда было свойственно стремление сохранить свой язык и не подвергать его влиянию других языков. Первым документом, касающимся целостности языковой среды, стало

постановление короля Франсуа I в 1539 г. Оно обязало церковь, коммуны и органы управления создавать все общественные документы на французском языке, а не на латыни или диалектах. Затем это направление деятельности было поддержано кардиналом Ришелье и королем Людовиком XIII в 1635 г. созданием Академии, целью которой по сей день является изучение французского языка и литературы и регулирование языковой и литературной нормы французского языка.

Следуя обычной практике, франкоязычные версии голливудских фильмов поначалу снимались в студиях на территории Франции (города Жуанвиль-ле-Пон и Сен-Морис), однако, как это часто бывало, качество таких версий было не очень высоким и совершенно не устраивало французскую публику. Именно эти студии были позднее преобразованы в студии дубляжа [5, с. 14]. В 1945 г. было принято правительственное постановление, которое запрещало «франкоговорящим актёрам, проживающим в Северной Америке, дублировать голливудские фильмы для французского рынка» [5, с. 14]. А в 1947 г. вышел закон об обязательном дублировании зарубежных фильмов на французский язык.

Французская школа дубляжа добилась значительных успехов и признается одной из самых лучших в мире, имея богатые традиции и значительный опыт в этом виде перевода.

При обсуждении школы французского дубляжа нельзя не коснуться темы киноперевода во франкоязычной провинции Канады Квебеке. Местная индустрия дубляжа там развита на высоком уровне, но часто возникает парадоксальная ситуация, когда фильмы, дублированные во Франции, попадают в Канаду и вытесняют Квебек с рынка. Это связано с тем, что по законам Франции, в стране не выдается прокатное удостоверение фильмам, дублированным не на студиях на территории Франции. Также и голливудские дистрибьюторы по причинам экономии предпочитают сотрудничество с французскими студиями. В экономическом плане спасением квебекских студий могла бы быть государственная защита, проявляющаяся в повышении таможенных пошлин для французской кинопродукции и т. д., а также выход на французский кинорынок.

Также предпочтение дублированию отдают такие страны как Китай и Индия. Несмотря на схожесть причин (большое количество языков и диалектов на территории страны и невысокая грамотность населения для чтения субтитров), ситуация развития индустрии киноперевода в

этих странах существенно различается. Дублирование кино- и телепродукции в Китае выполняется на достаточно высоком уровне – этим занимаются две крупнейшие компании – Международный отдел Центральной телекомпании (ССТV) и Шанхайская телекомпания (STV). Однако объем голливудских картин в прокате ограничивается 50%, и таким образом поддерживается национальное кинопроизводство.

Киноиндустрия Индии во многом уникальна – картины из Болливуда (это синоним киноиндустрии индийского города Мумбаи (бывший Бомбей), названной так по аналогии с Голливудом (Hollywood) в Калифорнии) и Колливуда («слово-гибрид <...>, которым обозначаются киностудии, расположенные в районе Кодамбаккам г. Ченнаи (бывшем Мадрасе)» [5, с. 20] пользуются огромной популярностью у себя в стране и довольно успешны за рубежом. Индия не вводила никаких ограничений на ввоз иностранной кинопродукции, и в страну импортируется большое количество голливудских картин. «Их дублирование осуществляется на нескольких крупных студиях общенационального уровня <...> и большом числе малых студий, рассеянных по всей стране» [5, с. 20]. Но по причине того, что дублируются фильмы часто любителями и непрофессионалами, качество индийского дубляжа остается не очень высоким.

Несмотря на высокий уровень развития дубляжа в наше время, все-таки большинство европейских стран (а также Израиль и весь арабский мир) сделало выбор в пользу субтитрования. Этому способствовало множество факторов, решающими из которых являлись небольшие производственные затраты в сравнении с дубляжом, а также наличие в стране нескольких государственных языков.

Отдельно стоит упомянуть Великобританию. У ее жителей голливудские ленты никогда не вызвали проблем с пониманием, а «Европейские же и другие иностранные фильмы до сих пор имеют в Великобритании, как и в США, статус «авторского кино» и небольшую аудиторию. В таких условиях субтитрование действительно представляется наиболее экономичным видом киноперевода» [5, с. 15].

Более подробно стоит рассказать об истории киноперевода в СССР (России и стран бывших союзных республик).

При выборе между субтитрованием и дублированием было отдано предпочтение дубляжу, в первую очередь, из-за неграмотности большей части населения, а также из-за удобст-

ва дубляжа для цензуры.

«В 1935 г. в Научно-исследовательском кинофотоинституте (НИКФИ) под началом режиссёра М. С. Донского на русский язык был дублирован американский фильм «Человек-невидимка» (The Invisible Man, 1933). Перевод кинодиалогов выполнил известный режиссёр С. Рейтман. Именно с работы над «Человеком-невидимкой» началась история советской школы дубляжа» [5, с. 22].

С 1937 по 1956 гг. дубляжом занималась только Киностудия им. Горького, при которой существовал дубляжный цех. Однако, с увеличением количества иностранных фильмов в прокате, Киностудии им. Горького стало тяжело справляться с объемами работы, «и в 1956 г. в Ленфильме по инициативе Главного управления по производству фильмов Министерства культуры СССР открылся дубляжный цех, сотрудники которого занялись дублированием на русский язык как зарубежных фильмов, так и фильмов союзных республик, снятых на национальных языках. За Ленфильмом последовали Мосфильм и ряд других кинокомпаний» [5, с. 22-23].

В СССР кинематографу уделялось особенное внимание, а дубляжом иностранных картин занимались высококвалифицированные специалисты и признанные профессионалы, поэтому советская школа дубляжа была признана одной из самых лучших в мире.

Распад Советского Союза привел к сокращению кинопроизводства в стране и импорта иностранных фильмов. Практическое отсутствие государственного финансирования стало причиной ухода квалифицированных кадров из области и ухудшения качества дубляжа.

Плачевная ситуация в сфере киноперевода также оставалась и в бывших союзных республиках. Поначалу фильмы в них демонстрировались в русском переводе, но вскоре работа по укреплению национального самосознания дала свои плоды, и в некоторых из этих стран были приняты законы об обязательном переводе кинофильмов на национальный язык.

С 1980-е гг. в России дубляж стал постепенно вытесняться синхронным закадровым переводом. СЗП – это перевод, «при котором приглушённая оригинальная речь киногероев слышна за голосом переводчика или актёра(ов) озвучивания, повторяющего(их) эту речь на языке перевода, как правило, с небольшим отставанием» [5, с. 24].

Из-за «железного занавеса» в СССР зрители редко могли посмотреть фильмы иностранного

(а особенно голливудского) производства в кинотеатре, поэтому большой популярностью стали пользоваться видеокассеты. На них записывались фильмы, попавшие в страну чаще всего незаконно и переведившиеся на дому синхронистами экстра-класса. «Корифеями авторского видеоперевода того времени считаются Л.В. Володарский, В.О. Горчаков, А.Ю. Гаврилов и др., которые переводили по три-четыре фильма в день без возможности их предварительного просмотра. Такой темп работы, разумеется, временами отрицательно сказывался на качестве их перевода» [5, с. 25].

Синхронный закадровый перевод и по сей день остается наиболее распространенным видом киноперевода в России, хотя его качество, несомненно, стало намного лучше.

Наступление эры DVD было ознаменовано улучшением качества изображения и звука, а также возможностью комбинировать разные виды киноперевода на разные языки.

Изучив историю киноперевода в мире, подробнее рассмотрим его виды.

За последние десятилетия перевод кино и видео материалов (аудиовизуальный перевод) стал самостоятельной частью теории в рамках переводческой науки. «Исследователи выделяют более 10 типов аудиовизуального перевода (как межъязыкового, так и внутриязыкового) которые укладываются в 2 стратегии: переозвучивание (re-voicing), и субтитрование (subtitling)» [7, с. 353].

Субтитрование может быть внутриязыковым (язык устной речи является и языком субтитров) и межъязыковым (устная речь переведена на другой язык письменно – в виде субтитров).

«К переозвучиванию относят: закадровый перевод (voice-over, или halfdubbing), комментарий (narration), аудиодескрипцию (audio description), адаптацию, или свободный комментарий (free commentary), синхронный перевод (simultaneous interpreting), дубляж (dubbing)» [7, с. 353].

В области перевода кинофильмов наибольшее распространение получили дубляж и субтитрование. Главной целью дубляжа кинофильмов является убеждение зрителя в том, что актеры говорят на его родном языке. С этой стороны перед переводчиком стоит очень сложная задача, ведь важно перевести кинодиалог не только не искажая смысл оригинала и избегая сложных для понимания на слух конструкций, но и ритмически выстроить его так, чтобы его было легко произнести актерам дуб-

ляжа, а также синхронизировать с видеорядом.

Рассмотрим процесс дублирования подробнее. Первый этап – перевод скрипта (сценария). В идеале переводчик получает копию фильма и скрипт, с которыми он в дальнейшем работает. «Скрипты оформлены согласно определенным правилам и включают указание на соответствующий отрезку текста видео или аудио ряд (например, музыкальное сопровождение), протяженность текста («тайм код»), его интонационное оформление (возгласы, паузы и т. д.). Аналогично оформляется и текст перевода» [7, с. 350].

Часто переводчики сводят работу к чистому переводу скрипта. Что является совершенно неверным, ведь аудио и видео материал несут в себе очень важную информацию. «Опора на аудио- и видеоконтекст необходима не только на этапе первого знакомства с текстом, но также в процессе самого перевода и на завершающем его этапе, что обусловлено жестким требованием соразмерности текста перевода и его оригинала» [7, с. 251].

Второй этап – синхронизация. «Существует три типа синхронизации: фонетическая, семантическая и драматическая синхронизация. Фонетическая синхронизация достигается, когда движения губ актера на экране полностью совпадают с тем, что произносит актер дубляжа. Это касается не только слов, но также вздохов, хрипения, криков и других звуков» (перевод наш – К.А.М.) [13]. Добиться полной фонетической синхронизации практически невозможно, но «единственным требованием к фонетической синхронизации является совпадение длительности речи при дубляже и произнесения губно-губных согласных (особенно при съемке крупным планом)» [13].

Тем не менее, главной целью переводчика все-таки остается передать тот же самый смысл, что заключен в оригинале, даже если не удастся соблюсти фонетическую синхронизацию. Однако, иногда получается так, что семантической синхронизацией вполне можно пожертвовать во благо фонетической, если сказанное в оригинале не является потенциально важным, и такая замена не нанесет вреда смыслу перевода.

Цель драматической синхронизации заключается в том, чтобы перевод звучал естественно, а видеоряд не противоречил речи героя [13].

Третий этап – редаKTура.

Далее остановимся на понятии субтитрования.

В.Е. Горшкова дает следующее определение субтитрованию: «сокращённый перевод диалогов фильма, отражающий их основное содер-

жание... и сопровождающий в виде печатного текста визуальный ряд фильма в его оригинальной версии, располагаясь, как правило, в нижней части экрана» [3, с. 39].

Термин «субтитр» состоит из двух морфем: приставки «суб» (от лат. sub), обозначающей «расположение внизу под чем-либо, или около чего либо», и корня «титр» (от фр. titre), обозначающего «вступительную надпись или пояснительный текст в кинофильме».

Предшественниками субтитров были титры, в том числе интертитры – разновидность титров, данные отдельными кадрами пояснительные тексты, комментирующие события или дающие реплики героев. Интертитры широко использовались в немом кино, а в звуковом кино сохранились преимущественно заглавные и заключительные титры.

С появлением звукового кино интертитры потеряли свое значение, и возник вопрос о создании титров, появляющихся на экране синхронно с речью киногероя, на языке перевода. Такая техника перевода оказалась не такой дорогостоящей, как дубляж, и это одна из главных причин широкого использования субтитрования в мире по сей день. За время своего существования появлялись различные техники субтитрования, а компьютеризация процесса перевода значительно облегчила работу переводчиков.

Говоря о техниках субтитрования, можно назвать «оптический, механический, химический и лазерный методы, основанные как на проецировании субтитров на экран, так и на непосредственном печатании субтитров на киноплёнке. При лазерном методе, используемом с 1988 г., субтитры прожигаются на киноплёнке без ее повреждения. Этот метод используется в кинопереводе до сих пор, хотя на телевидении чаще стали использоваться электронные субтитры» [10, р. 5].

Как и дубляж, так и субтитры имеют свои плюсы и минусы. Среди положительных качеств дубляжа можно отметить следующее:

1) дублирование создает эффект того, что персонажи говорят на языке перевода;

2) дублирование охватывает большее количество зрителей (дети, малограмотные слои населения, слабовидящие и др.);

3) с помощью дублирования можно воссоздать особенности речи персонажей (акцент, диалект и т. д.);

4) для восприятия дублированной речи не требуется особых усилий;

5) у дубляжа больше возможностей компенсировать юмор и реалии культуры ИЯ;

6) дубляж позволяет сконцентрировать внимание зрителя исключительно на событиях, происходящих на экране.

Однако, у дубляжа имеются и значительные недостатки, например, высокие денежные затраты на выполнение дублирования, также требуется и большое количество времени. Стоит особенно отметить тот факт, что реципиенту не слышно голосов актеров оригинала, а актеры дубляжа не всегда могут прочесть текст так же выразительно, как это делал актер оригинала.

Однако, у исследователей нет однозначного мнения и по поводу перевода кинофильмов с помощью субтитров. «Некоторые из них относят фильмы с субтитрами к элите кинематографа, поскольку такой перевод позволяет зрителям слышать естественное звучание голосов актеров, играющих в фильме» [3, с. 141]. Просмотр кинофильмов с субтитрами является эффективным способом, помогающим изучить иностранный язык, так как человек воспринимает «живую» человеческую речь с разными особенностями (диалектные, социолектные и др.). К тому же, стоимость субтитрования, как и временные затраты на работу, намного меньше, чем стоимость дубляжа.

Но нужно заметить, что аудитория фильмов с субтитрами намного меньше из-за сложности совмещать чтение диалогов и просмотр самого фильма. Кроме того, читая субтитры, реципиент перестает фокусировать внимание на видеоряде, что влечет за собой частичную потерю визуальной информации.

Из-за того, что субтитры занимают некоторое место на экране, а скорость речи обычно выше скорости чтения, существуют некоторые ограничения по времени появления на экране и объему слов в субтитрах. Следовательно, при переводе кинофильма нельзя обойтись без компрессии и опущений, что часто способствует тому, что теряется выразительность и некоторые особенности языка героев фильма.

Исходя из того, что данная работа ставит перед собой исследовать перевод кинофильмов с помощью субтитров, нужно также заметить, что существуют определенные технические требования к демонстрации субтитров на экране, речь о которых пойдет во второй главе.

Перевод аудио-медиаальных текстов подчиняется тем же правилам, что и перевод любых текстов, однако в данном случае проблема заключается в том, что переводчик обязан соблюдать технические требования либо дубляжа, либо презентации субтитров. К тому же,

при переводе скриптов переводчик должен помнить о взаимосвязи сценария, речи персонажей и видеоряда.

Учитывая данные факторы, проблема переводческой эквивалентности в аудио-медиаальных текстах стоит особенно остро. Прежде всего, нужно уточнить, какие именно тексты стоит относить к аудио-медиаальным. К данному виду относят «Практически все тексты, нуждающиеся во внеязыковой среде для того, чтобы дойти до слушателя <...>» [2, с. 223]. Это, в первую очередь, тексты, используемые на радио и телевидении. «Важную роль в них играют техника речи и речевой синтаксис, а также дополнительные акустические (в радиопьесах) и оптические (в телепостановках и телефильмах) вспомогательные средства» [2, с. 223]. Также к данной группе следует отнести тексты, «образующие единство с музыкой» [2, с. 223], тексты всех возможных видов сценических произведений, кинофильмов, компьютерных программ и видеоигр.

Вопросы эквивалентности и адекватности в течение долгого времени изучаются в переводоведении. «Термины «адекватность» и «адекватный» ориентированы на перевод как на процесс, тогда как термины «эквивалентность» и «эквивалентный» имеют в виду отношение между исходным и конечным текстами, которые выполняют сходные коммуникативные функции в разных культурах» [9, с. 92-93].

В «Толковом переводческом словаре» Л.Л. Нелюбина даны следующие определения адекватности и эквивалентности перевода: «Адекватность перевода – 1. Воссоздание единства формы и содержания оригинала средствами другого языка. 2. Тожественная информация, переданная равноценными средствами» [6, с. 13], «Эквивалентность перевода – максимальная идентичность всех уровней содержания текстов оригинала и перевода» [6, с. 254-255].

Л.Л. Нелюбин подчеркивает разницу между терминами «адекватность» и эквивалентность: «Термины адекватность и адекватный ориентированы на процесс перевода» [6, с. 13], а «Термины «эквивалентность» и «эквивалентный» имеют в виду отношения между исходным и конечным текстами, которые выполняют сходные коммуникативные функции в разных культурах. В отличие от адекватности эквивалентность ориентирована на результат» [6, с. 254].

Некоторые ученые не делали принципиальных различий между понятиями эквивалентности и адекватности. В.С. Виноградов, к примеру, считает, что «понятия адекватности,

тождественности, полноценности и аналогичности остаются в том же семантическом поле, что и термин «эквивалентность» и иногда дублируют друг друга» [1, с. 20]. «Под эквивалентностью (адекватностью) понимается наиболее полное и идентичное сохранение в тексте перевода жанрового своеобразия оригинала и всей разнообразной информации, содержащейся в тексте подлинника» [1, с. 12].

По мнению В.Н. Комиссарова, эквивалентность – «это отношение между содержанием оригинала и перевода» и «поскольку важность максимального совпадения между этими текстами представляется очевидной, эквивалентность обычно рассматривается как основной признак и условие существования перевода» [4, с. 118].

Исходя из данного определения эквивалентности, употребление термина адекватности как «соответствие перевода требованиям и условиям конкретного акта межъязыковой коммуникации» [8, с. 198] в ряде случаев бывает излишним.

Немало внимания уделялось термину «эквивалентность» и в зарубежной лингвистике.

Теория Якобсона в значительной мере основывается на семиотическом подходе, согласно которому «при переводе с одного языка на другой происходит не подстановка одних кодовых единиц вместо других, а замена одного целого сообщения другим» [2, с. 18].

Дж. Кэтфорд различал такие понятия как «текстовая эквивалентность» и «формальное соответствие». Текстовой эквивалент – это любой текст ПЯ или его часть, которая в каком-то конкретном случае отмечается <...> как эквивалент данного текста ИЯ или его части. В свою очередь, формальное соответствие – это любая категория ПЯ (единица, класс, структура, элемент структуры и пр.), про которую можно сказать, что она занимает примерно такое же место в «инвентаре» ПЯ, какое данная категория ИЯ занимает, соответственно, в ИЯ.

В. Коллер выделяет референциальную, или денотативную эквивалентность, предусматривающую сохранение предметного содержания текста; коннотативную эквивалентность, предусматривающую передачу коннотаций текста путем целенаправленного выбора синонимичных языковых средств, когда единицы ИЯ и единицы ПЯ вызывают те же или сходные ассоциации у их носителей; контекстуальную или текстуально-нормативную эквивалентность, ориентированную на жанровые признаки текста, на речевые и языковые нормы, когда единицы ИЯ и единицы ПЯ по преимуществу употребляются в одинако-

вом или сходном контекстном окружении; прагматическую эквивалентность, предусматривающую определенную установку на получателя, когда единицы ИЯ и единицы ПЯ вызывают те же или сходные эмоции у носителей языка; формальную эквивалентность, ориентированную на передачу художественно-эстетических, каламбурных, индивидуализирующих и других формальных признаков оригинала, при которой слова ИЯ и слова ПЯ характеризуются фонетическим или орфографическим сходством (перевод наш – К.А.М.) [11, р. 99-104].

М. Бейкер, используя лингвистический и коммуникативный подход, предлагает изучение понятия на различных уровнях, в соответствии с процессом перевода. Она различает: эквивалентность на уровне слов, грамматическую эквивалентность (разнообразие грамматических категорий в различных языках), текстуальную эквивалентность (эквивалентность текста перевода и текста оригинала с точки зрения информативности и связности) и прагматическую эквивалентность (подразумевается имплицативная форма и сохранение подразумеваемого смысла при переводе) (перевод наш – К.А.М.) [12].

Насколько текст перевода будет эквивалентен исходному тексту, зависит от вида (типа) текста и от тех задач и целей, которые ставит перед собой переводчик. «Тексты для переводов чрезвычайно разнообразны по жанрам, стилям и функциям. Поэтому переводчику важно знать, какой вид текста ему надлежит переводить. Типы текстов определяют подход и требования к переводу, влияют на выбор приемов перевода и определение степени эквивалентности перевода оригиналу» [1, с. 15].

Существует множество классификаций текстов. По мнению В.С. Виноградова, наиболее убедительными и точными являются классификации, основанные на функциональных признаках. Он выделяет 6 видов текстов, принимая во внимание функции языка и стили языка и речи:

- 1) разговорные тексты;
- 2) официально-деловые тексты;
- 3) общественно-информативные тексты;
- 4) научные тексты;
- 5) художественные тексты;
- 6) религиозные сочинения [1, с. 17].

Однако в данную классификацию не включены аудио-медиаальные тексты, которые не могут быть отнесены сугубо к одному функциональному стилю. Гораздо больший интерес для нас в этом плане представляет типология текстов, разработанная К. Райс [2, с. 202-228],

которая выделяют три типа текста:

а) тексты, ориентированные на содержание (сообщения прессы, репортажи, коммерческие тексты, официальные документы, учебная и специальная литература, отчеты, трактаты, гуманитарные, естественнонаучные и технические тексты и т. п.);

б) тексты, ориентированные на форму (художественная проза, поэзия, эссе, жизнеописание и т. п.),

в) тексты, ориентированные на обращение (реклама, агитация, проповедь, пропаганда, полемика и т. п.);

г) аудио-медиаальные тексты (радио- и телепередачи, сценические произведения, все тексты, которые сопровождаются внеязыковым оформлением, исполнительским, музыкальным, декоративным и т. п.).

«Аудио-медиаальные тексты не могут обходиться без внеязыковой (технической) среды и неязыковых графических, акустических и оптических форм выражения» [2, с. 223].

Следует отметить, что большое значение при переводе имеют те цели, которые переводчик поставил перед собой, работая над определенным текстом. В каждом отдельном случае цели отличаются, особенно в аудио-медиаальном переводе, где роль внеязыковой среды крайне важна. В качестве примера можно привести следующие цели: обеспечение адекватного понимания рецептором передаваемой информации; создание эмоционального отношения к передаваемой информации, появление соответствующих ассоциаций; решение каких-либо идеологических, политических или бытовых задач; передача эстетического эффекта кинофильма; в некоторых случаях побуждение к определенным действиям.

Очень важно учитывать то, для кого делается перевод. При переводе аудио-медиаальных текстов от характера зрительской аудитории зависит очень многое. Однако очень часто многое можно сказать об аудитории по самому фильму: перевод для зрителей, к примеру, детского анимационного фильма будет иметь мало общего с переводом экранизации произведения Уильяма Шекспира.

Подводя итог, можно сказать, что перед переводчиком аудио-медиаальных текстов стоит очень сложная задача. С одной стороны, переводчик должен стремиться к максимальной адекватности и эквивалентности перевода, однако, с другой стороны, гораздо большее значение имеет сохранение идейно-художественной ценности произведения. При этом необходимо учитывать

технические требования дублирования или к презентации субтитров на экране и синхронность звучания речи и появления субтитров на экране (что опять же возвращает переводчика к вопросу эквивалентности). Таким образом, качество перевода аудио-медиаальных текстов зависит от взаимосвязанных факторов, ни одним из которых нельзя пренебрегать.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Виноградов В.С.* Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы). – М.: Издательство института общего среднего образования РАО, 2001. – 224 с.
2. Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике: сборник статей / под ред. В.Н. Комиссарова. – М.: Международные отношения, 1978. – 232 с.
3. *Горшкова В.Е.* Перевод в кино. – Иркутск: МИГЛУ, 2006. – 278 с.
4. *Комиссаров В.Н.* Современное переводоведение: учебное пособие. – М.: Издательство ЭТС, 2001. – 421 с.
5. *Матасов Р.А.* Перевод кино/видео материалов: лингвокультурологические и дидактические аспекты: диссертация канд. филол. наук / Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова. – М., 2009. – 211 с.
6. *Нелюбин Л.Л., Хухуни Г.Т.* Наука о переводе (история и теория с древнейших времен до наших дней): учебное пособие. – М.: Флинта: МПСИ, 2006. – 416 с.
7. Савко М.В. Аудиовизуальный перевод в Белоруссии // Мова і культура. (Науковий журнал). – Киев, 2011. – Вып. 14. – Т. VI (152). – С. 353-357.
8. *Тумова Е.А.* Прагматический аспект передачи звукоизобразительных средств при переводе поэтических текстов на материале английского и русского языков: дисс. ... канд. филол. наук. – Челябинск, 2006. – 202 с.
9. *Швейцер А.Д.* Теория перевода: статус, проблемы, аспекты. – М.: Наука, 1988. – 216 с.
10. *Vambušek M.* A Clockwork Orange: the film in translation. Bachelor's diploma thesis. – Brno: Masaryk University, 2013. – 52 p.
11. *Koller W.* Equivalence in translation theory / Translated by A. Chesterman. In readings in translation theory, A. Chesterman (ed.). – Helsinki: Oy Finn Lectura, 1989. – p. 99-104.
12. *Leonardi V.* Equivalence in translation: Between myth and reality. – URL: <http://translationjournal.net/journal/14equiv.htm>.
13. *Paquin R.* Translator, Adapter, Screenwriter. Translating for the audiovisual. – URL: <http://translationjournal.net/journal/05dubb.htm>.

DUBBING AND SUBTITLING AS THE DOMINANT TYPES OF TRANSLATION OF FILM AND VIDEO MATERIALS

SMIRNOVA Irina Viktorovna

English Teacher

POLTAVETS Oksana Viktorovna

English Teacher

School No. 30

Balashikha, Moscow Region, Russia

The article deals with the historical development of movie translation. The major strategies of audio-visual interpretation are compared. The most common observation is focused on dubbing and subtitling. Difficulties encountered with regard to scripts are pointed out. The question of translation equivalence in audio-medial texts is especially urgent.

Keywords: movie translation, dubbing, subtitling, translation equivalence, audio-medial texts.