

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение  
высшего образования  
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Институт филологии и языковой коммуникации  
Кафедра восточных языков  
45.03.02 Лингвистика

УТВЕРЖДАЮ  
Заведующий кафедрой ВЯ  
\_\_\_\_\_ Е.В. Чистова

« \_\_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2019 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

**ПРИЕМ КОМПЕНСАЦИИ В КИНОПЕРЕВОДЕ РУССКОЙ  
КОМЕДИИ «СЛУЖЕБНЫЙ РОМАН» НА КИТАЙСКИЙ ЯЗЫК**

Выпускник

А.А. Шушкевич

Научный руководитель

канд. филол. наук, доц.  
Е.В. Чистова

Нормоконтролер

Е.В. Буркова

Красноярск 2019

## СОДЕРЖАНИЕ

|   |           |
|---|-----------|
| <b>ВВЕДЕНИЕ.....</b>  | <b>3</b>  |
| <b>ГЛАВА 1 ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ<br/>КИНОПЕРЕВОДА.....</b>  | <b>6</b>  |
| 1.1. Киноперевод в точке пересечения исследовательских фокусов.....   | 6         |
| 1.2. Дубляж как разновидность аудиовизуального перевода.....  | 12        |
| 1.3. Компенсация как особый переводческий прием.....  | 22        |
| <b>ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1.....</b>   | <b>28</b> |
| <b>ГЛАВА 2 АНАЛИЗ ПРИЕМА КОМПЕНСАЦИИ В ПЕРЕВОДЕ<br/>КИНОФИЛЬМА «СЛУЖЕБНЫЙ РОМАН» НА КИТАЙСКИЙ<br/>ЯЗЫК.....</b> | <b>31</b> |
| 2.1. Обоснование выбора советской комедии «Служебный роман» в<br>качестве материала исследования.....           | 31        |
| 2.2. Актуализация параллельной компенсации в переводе кинотекста.....   | 34        |
| 2.3. Применение обобщенной компенсации как эффективного<br>макроприема перевода.....                            | 42        |
| <b>ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2.....</b>   | <b>52</b> |
| <b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....</b>   | <b>54</b> |
| <b>СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....</b>  | <b>56</b> |

## ВВЕДЕНИЕ

Выпускная квалификационная работа посвящена изучению переводческого приема компенсации при переводе и дубляже кинофильмов. Работа выполнена на материале русского и китайского языков.

В начале своей истории, XIX – XX вв., кинематограф рассматривался как довольно примитивная форма передачи информации, однако уже во второй половине XX в. произошли большие изменения, которые привели к тому, что на сегодняшний день кино стало самым массовым видом искусств. Именно кино, а также телевидение стало наиболее масштабным источником репрезентации культуры, а также текстовых реминисценций (цитаты, крылатые выражения, неологизмы и т.д.), использующихся в повседневной коммуникации. В связи с возросшей популярностью киноиндустрии, растет и интерес к переводу кино и адаптации кинотекстов для адекватного восприятия представителями различных культур.

Во время осуществления перевода с одного языка на другой, текст подвергается многочисленным изменениям. Переводчику необходимо использовать множество разнообразных переводческих приемов для того, чтобы добиться эквивалентного перевода кинотекста. Одним из наиболее трудных для осуществления переводческих приемов, пожалуй, является компенсация, так как данный прием осуществляет передачу непереводаемых элементов, напрямую связанных с тем, как будет восприниматься тот или иной фильм, его идея, посыл, персонажи и т.д. Компенсация может осуществляться на разных уровнях языка, при этом утраченные при переводе лексические единицы могут быть компенсированы на грамматическом уровне и наоборот, непереводаемые грамматические структуры могут компенсироваться на уровне лексики.

В настоящее время отмечается улучшение межгосударственных отношений России и Китая, что обуславливает взаимный интерес к культурам обеих стран. Так, в 2006 и 2007 годах были проведены

мероприятия под названиями «Год России в Китае» и «Год Китая в России» соответственно, направленные на углубление сотрудничества сторон в различных областях, а также укрепление социальной базы китайско-русской дружбы и всестороннее развитие отношений партнерства и стратегического взаимодействия между Китаем и Россией.

Поскольку кино является одним из самых эффективных способов репрезентации культуры на сегодняшний день, **актуальность** данного исследования обусловлена повышенным интересом к кинопереводу, в частности к дублированным кинофильмам с русского языка на китайский. Прием компенсации в переводческой деятельности является одним из главных приемов, помогающих добиться эквивалентного перевода и адаптирующих текст для адекватного восприятия его в культуре реципиента, поэтому изучение и описание данного приема также является актуальным.

**Объектом** исследования выступает переводческий прием компенсации, реализующийся в кинопереводе с русского языка на китайский.

**Предметом** исследования являются языковые и параязыковые средства, использованные для создания адекватного киноперевода в русско-китайской языковой параллели.

**Теоретическую базу** исследования составили труды по переводоведению И.С. Алексеевой, Л.С. Бархударова, В.Н. Комиссарова, Р.К. Миньяр-Белоручева, Ю.Л. Оболенской, Я.И. Рецкера, А.В. Федорова, в том числе посвященные аудиовизуальному переводу работы В.Е. Горшковой, С.С. Земцова, А.В. Козуляева, Ю.М. Лотмана, Р.А. Матасова, А.С. Шума; а также лингвистические исследования по общему языкознанию И.Р. Гальперина и Р.О. Якобсона.

**Цель исследования** – описать функционирование переводческого приема компенсации в процессе перевода кинотекста с последующим осуществлением дубляжа кинофильма для достижения его прагматической и технологической адаптации.

Поставленная цель предполагает решение следующих **задач**:

- изучить такие понятия как аудиовизуальный перевод и киноперевод;
- раскрыть природу и сущность кинотекста;
- рассмотреть виды киноперевода (в частности дубляж);
- изучить переводческий прием компенсации;
- выявить особенности функционирования приема компенсации в процессе осуществления перевода кинофильма с русского языка на китайский для последующего его дублирования.

**Материалом** для исследования послужили скрипты советской кинокомедии 1977 года «Служебный роман» режиссера Эльдара Рязанова, а также ее дублированной версии на китайском языке.

В работе нашли применение следующие общенаучные и лингвистические **методы исследования**: методы сплошной выборки, включенного наблюдения, сопоставительный анализ перевода с оригиналом, метод контекстуального анализа, а также метод лингвокультурологической интерпретации языковых единиц.

**Практическая значимость** работы заключается в возможности практического использования результатов исследования в системе профессионального образования направлений подготовки, связанных с переводоведением и переводом в киноиндустрии, а также в профессиональной деятельности переводчиков, занимающихся переводом кинотекстов.

Работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка использованной литературы.

# ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ КИНОПЕРЕВОДА

## 1.1. Киноперевод в точке пересечения исследовательских фокусов

Киноиндустрия на сегодняшний день переживает период своего расцвета, соответственно, киноперевод является одним из самых популярных видов перевода в настоящее время. В мире появляется всё большее количество новых студий перевода и дубляжа, но комплексных исследований киноперевода в контексте трансформирующейся действительности, по крайней мере, на отечественном рынке крайне мало. Причиной тому является междисциплинарный характер киноперевода, поскольку изучение данной сферы требует тесного сотрудничества между исследователями в области литературоведения, культурологии, социологии, психологии, журналистики, киноискусства, переводоведения и языкознания.

Прежде чем перейти к рассмотрению темы киноперевода, стоит ознакомиться с историей кинематографа. Первый в мире кинопоказ состоялся 28 декабря 1895 года в Париже. Эта дата считается днем рождения кинематографа [Филиппов, 2006]. Согласно классификации Р.А. Матасова, историю кинематографа можно разделить на следующие периоды: 1) период немого кино (1895–1927 гг.). Данный период примечателен появлением переводных интертитров, (т.е. специальных кадров, содержащих текст, диалог или комментарий, который вставляется между двумя кадрами во время монтажа для разъяснения сюжетных поворотов), а также выступлениями конферансье, которые выполняли межсемиотический, или кинемо-вербальный, перевод игровых картин. 2) Период глобального распространения методов субтитрования и дубляжа (1927–1976 гг.). 3) Период домашнего видео (с 1976 г.). Так, в СССР, например, в 1980-х и начале 90-х гг. большой популярностью пользовался одноголосый синхронный закадровый перевод. 4) Период появления DVD-проигрывателей

(1995 г.) Наличие данного устройства позволило зрителям самостоятельно выбирать наиболее предпочтительный вид киноперевода [Матасов, 2009].

В начале истории кинематографа для зрителей не существовало никакого языкового барьера, так как первые фильмы были «немыми», то есть не имели какого-либо озвучивания. Однако после того, как в 1927 году кинофильмы стали «обретать голос», кинематограф превратился в эффективное средство пропаганды. Именно в то время встал вопрос о создании перевода в сфере кинематографа. Кинематограф понимается как некая система, которая позволяет воспроизводить «плоское ограниченное движущееся изображение» и способна мгновенно и полностью изменять это изображение (то есть обладает монтажной склейкой) [Филиппов, 2006].

С самого момента своего создания кинематограф находится в центре внимания междисциплинарных исследований. Как и любой вид искусства, кинематограф обладает своим собственным особым языком, или киноязыком.

Российский киновед С.А. Филиппов определяет киноязык как «систему средств, позволяющую осуществлять передачу смысла (коммуникацию) с помощью кинематографа» [Филиппов, 2006: 125].

В Европе существует два основных направления семиотического киноведения: одно из них представлено работами П. Пазолини, а второе – К. Метца и У. Эко.

Согласно П. Пазолини, между киноязыком и вербальным языком отсутствует принципиальная разница, из этого следует, что киноязык можно рассматривать с точки зрения его грамматического строя, подобно естественному языку. За минимальную единицу киноязыка в теории П. Пазолини принимаются всевозможные реальные действия, события и предметы – «кинемы», которые формируют кадр, наподобие того как из нескольких фонем формируется слово [Пазолини, 1984].

По мнению же представителей второго направления, К. Метца и У. Эко, между вербальным языком и киноязыком существует значительная разница, которая заключается в том, что последний лишен словарного состава.

Другими словами, в нем не существует исходных элементарных единиц, значение которых общепринято и предопределено [Метц, 1993; Эко, 2004].

Несмотря на расхождения во мнениях, оба направления, однако, рассматривали кино не как язык, а как речь.

Также стоит уделить внимание и работам отечественных ученых. Так, например, Ю.М. Лотман в своей работе «Семиотика кино и проблемы киноэстетики» представил следующую теорию: любое кинопроизведение – это ряд сложных сообщений, транслируемых зрителю автором фильма. А сообщение, в свою очередь, можно разделить на некоторые знаки, с помощью которых выстраивается киноязык [Лотман, 1973].

Согласно Ю.М. Лотману, природа кино повествовательна, а значит коммуникативна. В свою очередь коммуникация подразумевает наличие сообщения, адресанта, адресата и канала связи, по которому передается сообщение. Здесь Ю.М. Лотман опирается на классическую модель коммуникации, предложенную Р.О. Jakobsonом, согласно которой сообщение кодируется отправителем и декодируется получателем [Jakobson, 1975]. Ю.М. Лотман также отмечает, что модель Jakobsonа весьма абстрактна, и делает акцент на том, что коды участников коммуникации «не тождественны, но образуют пересекающиеся множества» [Лотман, 2000].

Таким образом, кино понимается Ю.М. Лотманом как особая коммуникативная система, и для того, чтобы такая коммуникация состоялась, ее участники должны в совершенстве владеть языком кино.

Далее стоит перейти непосредственно к определениям киноперевода и аудиовизуального перевода.

Аудиовизуальный перевод нельзя отнести ни к устному, ни к письменному переводу, он как бы находится «между» двумя этими уровнями перевода, представляя собой особый вид переводческой деятельности. Многие переводоведы, однако, отказываются считать АВП переводом. Поскольку в процессе АВП происходят глубокие изменения исходного



текста, которые не вписываются в рамки традиционных представлений об эквивалентности, АВП считается межъязыковой адаптацией [Козуляев, 2015].

Однако, не все ученые склоняются к такому мнению. Например, А.В. Козуляев считает, что АВП можно принимать за отдельную дисциплину, и обосновывает это следующими факторами: 1) АВП является «ограниченным» переводом из-за присутствия внешних ограничений; 2) аудиовизуальные произведения полисемантичны; 3) аудиовизуальный перевод требует знания различных стратегий семантического анализа и семантического синтеза информации, поступающей по параллельным каналам восприятия [Козуляев, 2013].

Объектом аудиовизуального перевода выступает кинотекст, который имеет важные признаки, отличающие его от художественного текста. По словам Е.Б. Ивановой, важнейший признак кинотекста – коллективный функционально дифференцированный автор, то есть, при создании текста участвует не один, а несколько авторов [Иванова, 2001].

Однако кинотекст и художественный текст имеют и общие черты. Так, Е.Б. Иванова указывает на существование важнейших общетекстовых категорий (адресованность, интертекстуальность, целостность, членимость, модальность) [Там же].

Представители волгоградской научной школы выделяют следующие признаки кинотекста: 1) кинотекст – это дискретная единица, поскольку его структура членима; 2) кинотекст связан, поскольку содержательная самостоятельность эпизода относительна, т.к. требует опоры на кинотекст целиком. Следовательно, 3) кинотекст – это когерентное целое; 4) мир кинотекста многомерен, поскольку события в нем могут быть направлены как на будущее, так и на прошлое, имеют место так называемые «флэшбеки» или «предсказания будущего», т.е. проспекция и ретроспекция в узком смысле; 5) кинотекст антропоцентричен, поскольку в центре повествования, как правило, находится человек; 6) кинотекст локально и темпорально относителен, т.к. пространство и время связаны с персонажем (персонажами);

7) кинотекст – это система, созданная коллективным автором, поэтому ничего не случайно, все действия выполняют единую цель; 8) кинотексту свойственна многоканальная информативность: с одной стороны, зритель воспринимает информацию при помощи зрительного и слухового метода, с другой, он воспринимает различные типы информации (содержательно-фактуальную, содержательно-концептуальную, содержательно-подтекстовую [Гальперин, 2007]); 9) кинотекст целостен, поскольку имеет четкие сигналы начала и окончания видео, четкие временные и пространственные рамки, а также четкую интеграцию лингвистической и нелингвистической составляющих; 10) кинотекст, по мнению многих ученых, имеет сложный тип модальности, поскольку отражает мир со стороны коллективного автора, т.е., группы людей; 11) кинотекст прагматичен, поскольку побуждает зрителя к какому-либо действию или ответной реакции, например, к изменению чувств, мыслей, т.д. [Слышкин, Ефремова, 2004]. Таким образом, процесс аудиовизуального перевода – это не просто семантическое перекодирование текста оригинала; при выполнении АВП переводчику необходимо иметь знания во многих областях лингвистики, ведь информация поступает по параллельным каналам восприятия [Скоромыслова, 2010].

Теперь обратимся к понятию аудиовизуального текста в контексте киноперевода. Под кинопереводом понимается процесс обработки содержания оригинальных монтажных листов с последующим озвучиванием переводного текста или введения его в видеоряд в форме субтитров. При этом целью «киноперевода» является трансформация кинотекста с полноценным сохранением особенностей оригинального киноязыка [Алексеева, 2001].

Перевод фильмов представляет собой особый вид художественного перевода, целью которого является «осуществление полноценной межъязыковой эстетической коммуникации путем интерпретации исходного текста, реализованной в новом тексте на другом языке» [Оболенская, 1998],

т.е. киноперевод – это создание нового полноценного кинотекста на языке перевода с учётом визуального ряда.

Стоит отметить, что вопрос об определении единицы киноперевода до сих пор остается спорным. Поскольку вербальный компонент кинофильмов в основном образует диалогическая речь, а реплика является основной единицей диалога, то при переводе диалогической речи в качестве единицы перевода определяется именно реплика. При этом формирование диалога из нескольких тесно связанных между собой реплик (реплики-стимулы и реплики-реакции), основанных на принципе вежливости и кооперации, составляют одну полную единицу – диалогическое единство, которое так же может считаться единицей перевода [Шум, 2011].

Согласно А.С. Шуму, который в своих работах исследует особенности воспроизведения драматического диалога в переводе, при рассмотрении диалогического единства как единицы перевода можно обеспечить правильную передачу значения оригинала, в то время как единица меньше диалогического единства не сможет этого обеспечить, а единицей, которая была бы больше диалогического единства, трудно оперировать [Там же].

С данным мнением в переводе диалога согласен и В. Герман. Он в своих работах называет единицей перевода речевое событие, рассматриваемое как сложное единство высказываний, которыми обмениваются в определенном контексте. Речевое событие соответствует всем функциональным требованиям единицы перевода, способствует построению перевода, семантически и структурно связывая реплики между собой [Herman, 1995].

В.В. Конкульовский называет единицей перевода речевой акт. Согласно В.В. Конкульовскому, в состав речевого акта входят некий фрагмент действительности и относящаяся к его содержанию речевая ситуация. При этом речевой акт всегда является целенаправленным речевым действием, которое следует рассматривать в рамках прагматической ситуации [Конкульовский, 2012].

Под аудиовизуальным же переводом, согласно А.В. Козуляеву, понимается создание «нового полисемантического единства на языке-реципиенте», основанного на существующем единстве на исходном языке, при этом оно должно оказывать на представителей воспринимающей стороны такое же «эмоциональное и поведенческое воздействие», как и на представителей культуры текста исходного языка, чтобы новое единство стало «элементом культуры языка-реципиента, не было ему чуждо» [Козуляев, 2015: 13]. Таким образом, цель аудиовизуального перевода заключается в создании перевода определенного произведения (кинофильма, видеоигры, телепрограммы и т.д.), который оказывал бы на представителя иной лингвокультуры такое же воздействие, как на представителя той страны, в которой создавалось данное произведение, из чего можно сделать вывод, что понятие «аудиовизуальный перевод» шире понятия «киноперевод», т.к. последнее является частью АВП.

## 1.2. Дубляж как разновидность аудиовизуального перевода

Аудиовизуальный перевод включает в себя несколько видов перевода, которые используются в кино, сериалах, анимационных произведениях, видеоиграх и так далее. Самыми распространенными видами АВП считаются субтитрирование, дублирование и перевод для закадрового озвучивания.

Субтитрирование является наиболее изученным видом АВП. Впервые субтитры появились с целью передачи информации людям с нарушениями здоровья (страдающими глухотой и слепотой). Создание субтитров подразумевает собой письменный перевод устной речи или же письменный перевод уже созданных субтитров на языке оригинала. Е.В. Богданов определяет субтитры как текстовое сопровождение видеоряда, дублирующее или дополняющее звуковую дорожку [Богданов, 2013]. В.Е. Горшкова определяет межъязыковое субтитрование как сокращённый перевод диалогов фильма, который передает их основное содержание в виде печатного текста,

сопровождая визуальный ряд оригинальной версии кинофильма, и располагается в нижней части экрана. Автор при этом опирается на уже существующие в зарубежной теории киноперевода определения данного термина [Горшкова, 2006]. По определению Диаса-Синтаса, субтитрование можно считать за перевод, который включал бы в себя отображение текста, иллюстрирующего диалоги актеров, внизу экрана, а также включающего лингвистическую информацию, которая «частично формирует визуальную составляющую (буквы, текст, граффити) или аудиальный уровень текста» [Diaz-Cintas, 2008]. Согласно А.В. Козуляеву, при осуществлении перевода для двухмерного субтитрования переводчик сталкивается с рядом внешних ограничений, так как необходимо уместить перевод в ограниченное количество строк и знаков, детерминированных международными стандартами скорости чтения и отображения субтитров на экранах, и привязать смену субтитров к смене планов в кадре, что укорачивает время перевода [Козуляев, 2015]. Существует подразделение субтитров на внутриязыковые (которые создаются для жителей страны-производителя аудиовизуального материала) и межъязыковые (которые создаются с целью межкультурной коммуникации) [Diaz-Cintas, 2010].

Внутриязыковые субтитры, в свою очередь, подразделяются на субтитры для слепых, субтитры для глухих и субтитры для образовательных целей. Говоря о субтитровании, следует отметить, что данный вид перевода является одним из самых популярных видов аудиовизуального перевода, поскольку при этом сохраняется оригинальная звуковая дорожка аудиовизуального текста, а также оно позволяет избежать больших денежных вложений и временных затрат [Там же].

При дублировании аудиовизуального произведения осуществляется полная замена иностранной речи на родной язык. При этом, совпадает не только длительность фраз, начало и окончание речи, но и при высоком качестве – артикуляция актеров с новым текстом. На начальном этапе дублирования осуществляется перевод звуковой дорожки, затем происходит

подбор актеров и озвучивание. При подборе актеров учитывается оригинальный голос, темперамент героя и голосовой возраст. Перевод под полный дубляж синхронизируется с мимикой актёров и артикуляцией, поэтому, осуществляя перевод, переводчик вынужден синтезировать текст заново [Козуляев, 2015]. Дублирование наиболее дорогой и трудоемкий вид АВП по сравнению с субтитрированием и закадровым озвучиванием.

Закадровое озвучивание же является более простым и менее дорогостоящим способом перевода. Впервые закадровый перевод был предложен Э. Хопкинсом в Соединенных Штатах Америки. В российском переводоведении используется различная терминология для обозначения данного вида аудиовизуального перевода: И.С. Алексеева предлагает термин «синхронизация видеотекста» [Алексеева, 2004], В.Е. Горшкова – перевод «голос за кадром» [Горшкова, 2006], Р.А. Матасов – «синхронный закадровый перевод» [Матасов, 2009]. В медийном пространстве наиболее распространен термин «закадровый перевод», которого мы будем придерживаться в дальнейшем. При осуществлении закадрового перевода голос озвучивающего актера накладывается поверх оригинальной звуковой дорожки, то есть зритель может слышать как оригинал, так и перевод одновременно [Матасов, 2009]. Тот факт, что переведённая речь актёров озвучивания слышна поверх оригинальной звуковой дорожки произведения, является основным отличием закадрового перевода от дубляжа [Diaz-Cintas, 2008]. Закадровый перевод можно классифицировать как многоголосый (профессиональный многоголосый закадровый перевод (MVO) от англ. Multivoice-over), который выполняется как минимум тремя голосами; двухголосый профессиональный перевод (DVO) от англ. Dualvoice-over), выполняется с использованием двух голосов, как правило, мужского и женского; а также профессиональный студийный одноголосый закадровый перевод (от англ. Voice-over), в котором озвучивание производится одним официальным актером, а перевод выполняется профессиональным переводчиком. При этом существует любительский перевод, который не

является авторским или студийным, и, как правило, делается фанатами определенного аудиовизуального произведения для таких же фанатов (в основном используется при переводе сериалов, не транслируемых по телевидению, поэтому на просторах сети Интернет можно найти несколько вариантов перевода и озвучки одного и того же произведения). А.В. Козуляев отмечает, что при таком виде аудиовизуального перевода количество ограничений минимально: переводчик не связан с визуальным синтаксисом аудиовизуального текста, а актер, читающий его перевод, имеет пространство для ускорения темпа речи [Козуляев, 2015]. Так как закадровое озвучивание является более простым и менее дорогостоящим способом перевода, данный вариант киноперевода используется и по сей день, как правило, для малоизвестных и малобюджетных фильмов и сериалов.

А.В. Козуляев также выделяет трехмерное субтитрование, при котором переводчиком осуществляется синтезирование семантической составляющей речи и образа для создания иллюзии трехмерной реалистичности аудиовизуального текста, за которую отвечают все элементы киноязыка. В процессе работы с трехмерным субтитрованием переводчик также неизбежно сталкивается с определенными культурными ограничениями. Согласно А.В. Козуляеву, сочетание текстовых символов и изображений культурно детерминировано. Так, например, для западного зрителя привычен комиксовый вариант, для зрителя из юго-восточной Азии и Японии – надпись на изображении, представители арабской культуры предпочитают использовать орнаментальный способ, в то время как российский зритель – слияние изображения и титра и т.д. Поэтому переводчик должен участвовать еще и в локализации текста [Козуляев, 2015].

Для нас наибольший интерес представляет техника дубляжа, которую далее мы рассмотрим более подробно.

Разговор о дубляже как о виде кинематографического перевода стоит начать с его определения. В нашем понимании, определение дубляжа, данное В.Е. Горшковой, является наиболее исчерпывающим, так как автор в своем

определении раскрывает дубляж как с технической, так и с лингвистической стороны. Итак, дублирование представляет собой не только один из видов киноперевода, но и особую технику записи, которая позволяет заменить оригинальную звуковую дорожку фильма звуковой дорожкой с записью кинотекста на языке перевода [Горшкова, 2006]. По мнению И. Сапожникова, дубляж – это вид цензуры: зритель не знает, что было сказано на самом деле [Сапожников, 2004]. Некоторые исследователи также выделяют такое определение как липсинг. Под липсингом понимается выполненный менее качественно дубляж, при записи которого синхронизируются только начало и конец реплик в оригинальной и переводной звуковой дорожке [Костров, 2015].

Р.А. Матасов в свою очередь выделяет два вида дубляжа: 1) дубляж, предполагающий синхронизацию движения губ (как правило используется в тех случаях, когда лицо актера показано крупным планом); 2) простой дубляж (используется, когда актер показан средним, общим планом, находится спиной к зрителю или и вовсе находится вне кадра [Матасов, 2009]. Дубляж – наиболее затратный и сложный вид аудиовизуального перевода, который, однако, наименее искажает художественный замысел кинофильма. Перевод в дубляже оценивается по тому, насколько хорошо переводчик «вложил в губы» текст персонажа. При осуществлении перевода для последующего дубляжа, переводчик должен, переосмыслив имеющийся материал и основываясь на параллельных смысловых потоках, создать такой новый текст, который подходил бы к ситуации с точки зрения другого языка и другой культуры [Козуляев, 2015].

Несмотря на то, что процесс перевода под дубляж довольно сложный и дорогостоящий, он несет в себе важную функцию – функцию адаптации. При переводе неизбежна адаптация иностранных текстов, включая языковые и культурные ценности. Под адаптацией подразумевается перевод в ясный, плавный, невидимый стиль, который минимизирует чужеродность текста перевода. Это необходимо для того, чтобы все иностранные элементы



усваивались в целевой культуре. Данная проблема выражена в дубляже более ярко, чем в субтитровании, поскольку переводчик должен создать иллюзию того, что фильм создавался в культуре переводимого языка. Несомненно, перед переводчиком встает ряд других проблем, которые встречаются также и при субтитровании.

Нам представляется целесообразным провести сравнение дубляжа с другим видом киноперевода, а именно, межъязыковым субтитрованием, для наглядной демонстрации причин становления дубляжа одним из самых распространенных видов киноперевода и озвучки кинофильмов. Поэтому нам хотелось бы вновь сослаться на определение межъязыкового субтитрования, данное В.Е. Горшковой, где субтитрование интерпретируется как сокращённый перевод диалогов фильма в виде печатного текста, который сопровождает визуальный ряд оригинальной версии кинофильма и отражает основное содержание кинотекста [Горшкова, 2006].

Из плюсов субтитрования можно выделить: 1) низкий уровень финансовых затрат (по сравнению с другими видами аудиовизуального перевода); 2) сравнительно небольшое количество времени, необходимое для создания субтитров; 3) полное сохранение оригинальной звуковой дорожки на исходном языке, что позволяет использовать кинопроизведение с субтитрами в образовательных целях при изучении иностранного языка, на котором оно было создано. К минусам данного вида перевода можно отнести следующее: 1) полное отсутствие иллюзии того, что аудиовизуальный текст создавался на языке перевода; 2) необходимость переключения внимания с визуального ряда кинофильма на чтение субтитров, что может привести к потере связи между происходящими на экране действиями и прочитанным текстом; 3) необходимость компрессии кинотекста ввиду того, что темп чтения текста гораздо медленнее темпа речи. Именно поэтому зачастую происходит потеря экспрессивной составляющей аудиовизуального текста [Кузьмичев, 2012].

Далее рассмотрим преимущества дубляжа в сравнении с субтитрованием: 1) аудитория, предпочитающая дубляж, значительно больше, так как для многих людей чтение субтитров может вызвать затруднения (это, к примеру, дети, люди со слабым зрением или ограниченными способностями, неграмотные люди и т.д.); 2) для восприятия дубляжа требуется меньше усилий; 3) при дубляже создается иллюзия, что фильм был изначально снят на языке перевода, что способствует преодолению языкового барьера; 4) при дублировании возможна компенсация диалектных и социолектных особенностей речи персонажей, что практически невозможно при субтитровании; 5) при помощи дубляжа фильм можно адаптировать к требованиям цензуры, специфическим для каждой страны: оригинальная дорожка заменяется на дубляж, что позволяет применять цензуру к некоторым репликам или заменять их на другие и т.д. Зритель, при этом, не замечает замены. Стоит так же отметить, что и такой вид перевода как дубляж имеет свои недостатки, а именно: 1) дублирование – дорогостоящий вид перевода, т.к. для дубляжа требуется специальное оборудование, оплата работы переводчика, актеров дубляжа, работников монтажа, видеоредакторов и т.д.; 2) дублирование – времязатратный вид перевода, поскольку правка и озвучка текста требует большого количества времени; 3) актеры дубляжа не всегда обладают достаточным профессионализмом и могут читать текст недостаточно выразительно. Учитывая тот факт, что зритель не слышит оригинальной звуковой дорожки с голосами профессиональных актеров, перевод и озвучка фильма могут сильно повлиять на восприятие фильма [O'Sullivan, 2011; Szarkowska, 2005].

Проведя это сравнение, мы видим, что дубляж является одним из самых распространенных видов перевода кинофильмов, поскольку он нацелен на широкие массы людей, а также ввиду облегченности восприятия дублированного кинофильма. Такие недостатки дубляжа как дороговизна и времязатратность, как правило, отступают на второй план из-за желания киностудий преподнести зрителю качественный продукт.

Как мы уже упоминали ранее, дубляж – это вид перевода и озвучивания, при котором создается иллюзия того, что актер на экране говорит на языке перевода. Именно для этого при работе с исходным кинотекстом необходимы автор и редактор экранного текста, в чьи обязанности входит минимизирование различий в артикуляции реплик, произносимых актерами на экране и актерами, озвучивающими их роли на языке перевода. Именно поэтому текст, созданный переводчиком и переданный редактору экранного текста, и тот, что редактор отдает актерам озвучивания, могут кардинально отличаться друг от друга [Горшкова, 2006].

Причиной этих различий является компрессия или декомпрессия текста перевода для полного совпадения длины звучания речи оригинала и речи перевода, что значительно облегчает работу актеров дубляжа, так как им не приходится произносить огромные реплики за очень короткое время, превращая их в скороговорки, а это, в свою очередь, облегчает восприятие аудиовизуального материала зрителем. Возвращаясь к сравнению дубляжа и субтитрования, стоит также отметить, что и способы изменения длины переводной речи в этих видах различны. Как нами уже было отмечено ранее, при создании субтитров возникает необходимость компрессии текста, так как основная задача субтитрования – сократить имеющийся текст путем удаления «лишних» элементов. При создании дубляжа может возникнуть необходимость как уменьшения длины речи на языке перевода, так и ее увеличения. Это обусловлено многочисленными различиями языка оригинала и языка перевода [Горшкова, 2006].

Если в рамках осуществления дубляжа необходимо уменьшить длину реплики на языке перевода, переводчики прибегают к приему частичного опущения, а также к приему компенсации. При использовании подобных приемов в переводе важно не допустить сильного искажения смысла высказывания или потери каких-либо элементов, несущих важную информацию и влияющих на восприятие произведения. Увеличение же длины реплики в дубляже достигается добавлением различных фатических

конструкций, слов связок, междометий, которые не вредят смыслу. Также используется замена высказывания или элемента высказывания другим элементом с более длинной формулировкой при увеличении длины высказывания [Костров, 2015].

Работа с аудиовизуальным текстом при дубляже проходит в несколько этапов. Начинается данный процесс с этапа проработки монтажного листа или, при его отсутствии, с текстом диалогов, который, как правило, выполняется в виде субтитров на языке оригинала. Сначала имеющиеся материалы сравниваются с оригинальной звуковой дорожкой, в результате чего может возникнуть необходимость исправить имеющиеся ошибки или добавить недостающие элементы. В случае, когда получение монтажных листов или текста диалогов оказалось невозможным, текст диалогов полностью переписывается с опорой на оригинальную звуковую дорожку кинопродукта. Далее начинается непосредственно перевод имеющегося текста. На данном этапе переводчику необходимо опираться не только на сам текст, но и на аудиовизуальный ряд, в котором содержится экстралингвистическая информация, способная оказать сильное влияние на сам перевод (к такой информации относится, например, визуальное выражение эмоций). Также при опоре на аудиовизуальный ряд проходит параллельное редактирование самого перевода, что помогает избежать нарушения целостности восприятия информации на языке перевода. Затем происходит самостоятельное и полное редактирование текста на переводном языке. В задачи автора и редактора экранного текста входит не только перевод и «подгонка» реплик под длину произносимой актером речи, но и достижение максимальной идентичности реплик на всех уровнях: семантическом, фонетическом и драматическом. При создании аудиовизуального текста необходимо обращать внимание на сложно произносимые сочетания букв и звуков. Также автору аудиовизуального текста необходимо знать различия языка оригинала и языка перевода не только с точки зрения его структуры (на уровне лексики, грамматики и

синтаксиса), но и с точки зрения культуры речевого общения, ведь в разных культурах одни и те же явления могут быть выражены по-разному. Из этого следует необходимость знания цензурных ограничений в стране, для которой осуществляется перевод. Например, в западных фильмах принято выражать эмоции, используя нецензурные выражения, однако в России на бранную лексику действует цензура, поэтому на российских экранах любая нецензурная лексика заглушается [Костров, 2015].

После того, как редактор экранного текста завершит работу над переводом, кинотекст передается актерам дубляжа. При этом, для облегчения и ускорения процесса работы актеров озвучки на этапе записи реплик переводчик также должен расставить интонационные пометки еще на начальных этапах работы с текстом [Кузьмичев, 2012]. Однако, процесс работы над аудиовизуальным текстом не завершается, так как в ходе процесса озвучки текст также редактируется путем увеличения или уменьшения длительности фраз для того, чтобы длительность фраз на языке перевода совпадала с длительностью фраз на языке оригинала. Пути достижения равной длины звучания были описаны нами выше. Поскольку дополнительные изменения могут вноситься и на стадии озвучивания, или же записи переведенных реплик, стоит отметить важность присутствия переводчика и редактора экранного текста при этом процессе, так как именно они корректируют действия актеров дубляжа, указывая на то, что именно и как именно необходимо исправить [Земцов, Крапивкина, 2014].

Финальным этапом работы с аудиовизуальным текстом является работа со звуковыми дорожками оригинала и перевода. На данном этапе происходит сведение звуковых дорожек, записанных на языке перевода, для достижения максимальной синхронности, а также регулируется громкость оригинальной звуковой дорожки. Это делается для того, чтобы оригинальная звуковая дорожка не мешала восприятию переведенного аудиовизуального текста и, в то же время, звучала достаточно громко для восприятия звуковой дорожки оригинала (фоновый шум, музыка и т.д.). На последнем этапе присутствие

переводчика необязательно, так как основную работу на этом этапе выполняют звукооператор и звукорежиссер [Кузьмичев, 2012].

Таким образом, можно сказать, что работа переводчика при создании дублированного фильма крайне важна, ведь именно он отвечает за сохранение всех особенностей авторов переводимого кинопродукта, а также персонажей и актеров, что их играют.

### 1.3. Компенсация как особый переводческий прием

Несмотря на то, что прием компенсации используется переводчиками на протяжении уже довольно длительного времени, сам термин «переводческая компенсация» возник не так давно.

Впервые данный термин ввел российский лингвист и переводчик Я.И. Рецкер, который выделил семь разновидностей переводческих трансформаций, среди которых отмечена и переводческая компенсация. Под компенсацией российский лингвист подразумевал замену непередаваемых элементов изначального текста элементами «иного порядка» в соответствии с оригинальным идейно-художественным замыслом там, где это позволяют условия языка перевода [Рецкер, 2004].

Другой известный отечественный переводчик А.В. Федоров к термину «компенсация» в своих работах не прибегал, однако описал суть данного приема. Он отмечал, что при переводе неизбежно встречаются случаи, когда элемент подлинника опускается или подвергается замене «формально далеким». При этом не существует какого-то абстрактного понятия «целого» – оно состоит из отдельных конкретных элементов, которые по отдельности не несут существенного значения, однако в системе составляют «единство с содержанием произведения». Так, по мнению лингвиста, замены и компенсации возможны именно в системе целого, а утрата отдельных элементов не будет играть «организующей» роли и не будет ощущаться, если

будет передана другими элементами, возможно, даже не заданными оригиналом [Федоров, 2002].

Согласно переводчику и преподавателю Р.К. Миньяр-Белоручеву, прием компенсации может пониматься как некая трансформация, происходящая на лексико-семантическом уровне. Компенсация по Р.К. Миньяр-Белоручеву представляет собой такой прием перевода, который служит для восполнения неизбежных потерь, семантических или стилистических, с помощью средств, имеющихся в языке перевода. При этом такие потери могут быть восполнены не только в том же самом месте текста перевода, что в подлиннике [Миньяр-Белоручев, 1996].

Похожего мнения придерживается, в свою очередь, и лингвист Л.С. Бархударов, понимающий под компенсацией комплексную лексико-грамматическую замену, которая находит свое применение в случаях, когда необходимо восполнить, то есть компенсировать, семантическую потерю элементов текста на исходном языке, не имеющих эквивалентов в языке перевода и, следовательно, утраченных в процессе его осуществления. Таким образом, утраченную информацию, ту или иную единицу, которая осталась переведенной «не во всем объеме своего значения» или же неперевоенной вовсе, переводчик вправе передать какими-либо другими средствами. При этом компенсация может произойти в любом месте в тексте, а не только в том же самом, что и в подлиннике [Бархударов, 1975].

По мнению Л.С. Бархударова, компенсация особенно часто применяется в тех случаях, когда требуется передать «чисто внутрилингвистические значения», характеризующие определенные особенности языка подлинника: диалектальную окраску, индивидуальные особенности речи, каламбуры, игру слов и прочее. Также, согласно Л.С. Бархударову, компенсация используется при передаче прагматических значений, в которых не всегда можно найти прямое и непосредственное соответствие той или иной единице иностранного языка в системе языка перевода. Таким образом, с помощью приема компенсации можно добиться

эквивалентности перевода на уровне не отдельных элементов текста (например, слов), а всего переводимого текста. Другими словами, «существуют непере译имые частности, но нет непере译имых текстов» [Там же].

Таким же образом определяет прием компенсации и специалист в области переводоведения В.Н. Комиссаров, который понимает прием компенсации как способ перевода, при котором «элементы смысла, прагматические значения, а также стилистические нюансы», которые невозможно выразить (то есть происходит их утрата), передаются в языке перевода «элементами другого порядка», независимо от их положения в тексте оригинала [Комиссаров, 1980].

Резюмируя все вышеуказанные определения, описанные разными лингвистами и переводчиками, под компенсацией следует понимать замену непередаваемой исходной единицы на средство, которое передает ту же самую информацию.

Помимо разбора собственно приема компенсации как такового, многие лингвисты предлагали также и собственные классификации данного приема по различным принципам, к рассмотрению которых мы и перейдем далее.

Так, например, И.С. Алексеева в своих трудах описывает одноуровневую и разноуровневую компенсации. Примером одноуровневой позиционной компенсации у автора служит передача в переводе фразеологизмов, так как, согласно Ирине Сергеевне, они служат для «передачи просторечно-разговорной окраски текста», а не только несут в себе когнитивную информацию [Алексеева, 2004]. Однако важно отметить, что не всегда представляется возможным подобрать идиоматическое соответствие для фразеологизма в языке перевода. В подобном случае фразеологизм вводится иным образом в текст перевода в другом месте, поскольку важно наличие определенного количества фразеологизмов в тексте для «создания колорита» [Там же].



Разноуровневая компенсация понимается автором как передача информации, которую трудно перевести, используя тождественные средства, другими средствами [Там же].

Я.И. Рецкер, описывая прием компенсации, выделяет семантическую и стилистическую компенсации. В первом случае компенсируется пропущенный компонент, который не может быть передан в переводе, с целью сохранения изначального смысла. По мнению исследователя, наглядным примером такого приема является перевод различных реалий: географических, этнографических, фольклорных, мифологических, бытовых, общественных, исторических и т.д. [Рецкер, 2004]. Семантическая компенсация также подразделяется, согласно автору, на локальную (местную) и тотальную (общую). Под локальной, или местной, компенсацией Я.И. Рецкером понимается замещение реалий, которые характерны для страны языка оригинала, но чужды для языка перевода. Под тотальной, или общей, же имеется в виду компенсация, применяемая в тех случаях, когда прямое словарное соответствие единицы языка оригинала не отражает смысл данной единицы при ее переводе на иностранный язык [Там же].

Говоря о стилистической компенсации, можно сказать, что она схожа с одноуровневой компенсацией И.С. Алексеевой и описывается Я.И. Рецкером как «замена одного выразительного средства другим». Данный прием зачастую применяется при передаче различных территориальных и социальных диалектов. Стилистическая компенсация, так же как и семантическая, может быть локальной и тотальной [Там же].

С.А. Циркунова характеризует прием компенсации по типологическому и топографическому параметрам.

В типологическом аспекте исследователь делит компенсацию на такие виды как прямая компенсация и аналог. Под прямой компенсацией автором понимается ситуация, когда какой-либо стилистический прием передается на языке перевода тем же приемом, что и на языке оригинала, например, когда каламбур передается каламбуром. Аналог же, в понимании С.А. Циркуновой,

представляет собой передачу стилистического приема с языка оригинала иным стилистическим приемом на языке перевода [Циркунова, 2002].

В топографическом аспекте, под которым следует понимать местоположение одного стилистического приема относительно другого в текстах языка оригинала и языка перевода, автором выделяются такие виды компенсации как параллельная, смежная, смещенная и обобщенная. Под первым видом следует понимать компенсацию переводимой единицы в той же части текста, что и в оригинале. Компенсация утраченной единицы языка оригинала на некотором расстоянии, согласно С.А. Циркуновой, является смежной, в то время как компенсация на более значительном расстоянии – смещенной. Под обобщенной же подразумевается адаптация стилистических приемов языка оригинала для читателей языка перевода [Там же].

М.А. Яковлева в своей работе вводит понятия горизонтальной и вертикальной компенсации, при этом горизонтальная компенсация по своей сути схожа с прямой компенсацией в типологическом аспекте из классификации С.А. Циркуновой и подразумевает такой вид компенсации, при котором утрачиваемые при переводе элементы, выражаемые в тексте исходного языка единицами одного уровня, компенсируются в тексте языка перевода единицами того же уровня (например, фонетика передается фонетикой, лексика – лексикой и т.д.) [Яковлева, 2008].

Под вертикальной же понимается такой вид компенсации, при котором утраченные при передаче единицы воссоздаются в тексте перевода единицами другого уровня. Это значит, что фонетика или синтаксис могут передаваться, например, лексикой, а лексика – синтаксисом и т.д. [Там же].

Схожим образом, по мнению переводоведов Л.В. Бреевой и А.А. Бутенко, можно выделить контактную и дистантную компенсации. Так, контактная компенсация, согласно авторам, может возникать в предложении, в развернутой метафоре, в сверхфразовом единстве и т.д., а дистантная будет проявляться при передаче «единичных микрообразов», когда образы в переводе появляются там, где нет языкового образа подлинника

[Бреева, Бутенко]. Авторы также отмечают, что компенсация является «наиболее сложным и трудно поддающимся описанию из всех приемов перевода» [Там же].

В любом языке есть такие элементы, которые не поддаются передаче с помощью средств другого языка, что порождает потерю смыслового или стилистического порядка. В подобных случаях и возникает необходимость компенсировать эту потерю в тексте перевода.

Таким образом, прием компенсации заключается в передаче смыслового значения или стилистического оттенка, при этом не всегда там, где он выражен в оригинале, или не теми средствами, какими он выражен в исходном тексте. Если переводчик вынужден жертвовать стилистической окраской слова или его экспрессивностью при переводе, то, конечно, он должен в первую очередь сохранить экспрессивное значение слова или словосочетания, а в случае невозможности найти такое соответствие, возместить эту потерю приемом компенсации, добившись таким образом адекватности перевода и эквивалентности текстов исходного языка и языка перевода.

## ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

В процессе описания истории кинематографа, берущей свое начало в конце XIX в., нами был установлен неизменяющийся интерес к данной сфере, который с течением времени только возрастает, таким образом подтверждая актуальность выбранной нами темы. В связи с активным развитием мультимедийных технологий, был введен новый термин – аудиовизуальный перевод (АВП), который выступает гиперонимом к кинопереводу и объединяет в себе переводы фильмов, сериалов, телевизионных новостных выпусков, театральных постановок, рекламных роликов, компьютерных игр и т.д. Объектом АВП является кинотекст, что и определяет объект нашего исследования.

Кинематограф обладает своим собственным особым языком, или киноязыком, однако среди ученых существуют различные мнения о том, есть ли разница между киноязыком и вербальным языком. Так, в Европе существует два основных направления семиотического киноведения: первое – П. Пазолини, второе – К. Метца и У. Эко.

Определение единицы киноперевода также остается спорным вопросом. Так, ученые выделяют в качестве единицы киноперевода отдельные реплики, диалогические единства, речевые события и речевые акты. На основе изученного материала, за единицу киноперевода мы принимаем диалогическое единство или речевое событие, так как и то и другое подразумевает обмен несколькими тесно-связанными между собой репликами в определенном контексте. Если за единицу киноперевода принимать отдельные реплики, контекст будет утерян, что в нашем понимании недопустимо при создании адекватного перевода кинотекста, а единицей больше диалогического единства или речевого события, на наш взгляд, довольно трудно оперировать.

У киноперевода существует три основных вида: дублирование, субтитры и закадровый перевод. Наиболее дорогим и трудоемким видом

АВП является дублирование кинофильмов, поскольку переводчик должен создать иллюзию того, что фильм был сделан в культуре переводимого языка, то есть можно сказать, что дубляж несет в себе функцию культурной адаптации.

Дубляж, несмотря на свою высокую цену, также является наиболее популярным видом перевода ввиду своей нацеленности на широкие массы, облегченного восприятия кинофильма, адаптации его к требованиям цензуры, специфическим для каждой страны.

В процессе создания дубляжа происходит компрессия или декомпрессия текста перевода для полного совпадения длины звучания речи оригинала и перевода. Таким образом, длина реплик может быть как увеличена, так и уменьшена. Это обусловлено различиями в языках оригинала и перевода. При распространении реплики с целью ее увеличения применяется метод добавления различных фатических конструкций, слов связок, междометий, которые не искажают смысл оригинальной фразы, описательный метод и другие. Уменьшение же длины реплики достигается приемами опущения, генерализации понятий, компенсации и т.д.

Переводчик при осуществлении перевода кинотекста должен сохранить все особенности персонажей и актеров. Для выполнения данной задачи авторы перевода вынуждены прибегать к такому переводческому приему как компенсация.

Под компенсацией понимается замена непередаваемых элементов оригинального текста в соответствии с оригинальным идейно-художественным замыслом там, где это позволяют условия языка перевода. При этом компенсация может осуществляться на разных языковых уровнях и необязательно в том же самом месте, где был утерян непередаваемый элемент. Существует несколько классификаций данного приема, основанных на различных параметрах (одноуровневая – разноуровневая, локальная – тотальная и др.).

Компенсация как правило применяется в тех случаях, когда требуется передать некие характеризующие особенности языка подлинника: диалектальную окраску, индивидуальные особенности речи, каламбуры, игру слов и т.д. Таким образом, с помощью приема компенсации можно добиться эквивалентного перевода на уровне не отдельных элементов, а всего переводимого текста.

## ГЛАВА 2. АНАЛИЗ ПРИЕМА КОМПЕНСАЦИИ В ПЕРЕВОДЕ КИНОФИЛЬМА «СЛУЖЕБНЫЙ РОМАН» НА КИТАЙСКИЙ ЯЗЫК

2.1. Обоснование выбора советской комедии «Служебный роман» в качестве материала исследования

В качестве материала исследования нами был выбран художественный фильм «Служебный роман» на русском и китайском языках. Это двухсерийный телевизионный фильм режиссера Эльдара Рязанова, созданный на киностудии «Мосфильм» в 1977 году. Сценаристами фильма являются Э. Брагинский, Э. Рязанов, композитором – А. Петров, оператором – В. Нахабцев. В главных ролях снимались А. Мягков (А.Е. Новосельцев), А. Фрейдлих (Л.П. Калугина), О. Басилашвили (Ю.Г. Самохвалов), С. Немоляева (О.П. Рыжова) и Л. Ахеджакова (Верочка, секретарша). Сюжет фильма заключается в следующем: Людмила Прокофьевна Калугина – директор большого статистического учреждения – влюбляется в одного из своих сотрудников, Анатолия Ефремовича Новосельцева, который начинает за ней ухаживать в попытке получить вакантное место начальника отдела легкой промышленности. Людмила Прокофьевна – одинокая непривлекательная женщина, подавившая в себе женское начало. Будучи суровым директором, сначала она отвергает неловкие ухаживания со стороны подчиненного, но в конце концов у них рождается взаимное чувство, и Калугина преображается.

В 1978 году «Служебный роман» был признан лучшим фильмом года, собрав у экранов свыше 58 млн. зрителей и став лидером проката того же года. Более того, картина была удостоена Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых в 1979 году и по сей день остается одной из любимейших картин режиссера Эльдара Рязанова у россиян. Это подтверждают рейтинги, которые данный фильм имеет на сегодняшний день. Так, рейтинг фильма на сайте IMDb составляет 8.4 из 10 (на основании 7027

отзывов) [IMDb: URL: <https://goo-gl.ru/5ves>] и 8.3 из 10 на сайте КиноПоиск (на основании 186 708 рецензий, оставленных в период с 2004 по 2019 гг.) [КиноПоиск: URL: <https://goo-gl.ru/5veu>]. Также в 2011 году была предпринята попытка создать ремейк фильма под названием «Служебный роман. Наше время» режиссера Сарика Андреасяна, с В. Зеленским и С. Ходченковой в главных ролях. Новая интерпретация, однако, не имела такого же успеха как оригинал. Фильм имеет рейтинг 5.2 из 10 на портале IMDb (на основании 3537 оценок) [IMDb: URL: <https://goo-gl.ru/5vev>] и 4.1 из 10 на вебсайте КиноПоиск (на основании 46 515 отзывов в период с 2011 по 2019 гг.) [КиноПоиск: URL: <https://goo-gl.ru/5vew>], что лишний раз подтверждает тот факт, что кинофильм «Служебный роман» имел большой успех на момент выхода и продолжает пользоваться популярностью спустя десятилетия как в России, так и за рубежом.

Перевод фильма на китайский язык был подготовлен центральной телевизионной станцией CCTV в 1985 году. В качестве режиссера дубляжа выступил У Шань. Запись и редактирование осуществил Цзяо Ютянь. Роли озвучивали: Чжан Юньмин, Фэн Сяньчжэнь, Донг Хао, Ляо Цзин и др.

В Китае фильм имел не меньший успех. Как и в России кинокартина считается классикой кинематографа и знакома как представителям старшего поколения, так и молодежи. Российская культура оказала большое влияние на Китай, поэтому, по словам жителей Поднебесной, общество и проблемы, отраженные в фильме, схожи для обеих стран. Фильм транслируется по китайскому телевидению и доступен для просмотра на просторах интернета, его по-прежнему смотрят и любят, что подтверждает рейтинг 8.8 из 10 (на основе 14 320 оценок пользователей) в китайской социальной сети «Доубань» (豆瓣网) [豆瓣电影: URL: <https://goo-gl.ru/5veC>]. Также мы выяснили, что для студентов, изучающих русский язык как иностранный, данный фильм обязателен к просмотру в оригинальной версии.

В 2016 году в Китае даже был поставлен спектакль по мотивам «Служебного романа». Премьера спектакля была приурочена к 30-летию



выхода дублированной версии фильма в КНР. Для постановки спектакля был специально приглашен российский режиссер Александр Кузин, а роль Людмилы Калугиной в нем сыграла актриса дубляжа, озвучившая Людмилу Прокофьевну, – Фэн Сяньчжэнь. Спектакль собирает полные залы, что подчеркивает популярность фильма в КНР.

Спектакль было решено не модернизировать, так как отраженные в фильме реалии хорошо знакомы китайскому зрителю, и в этом просто не было необходимости.

Для наглядности приведем несколько фрагментов из спектакля, а также кадры из кинофильма:



Рисунок 1.



Рисунок 2.



Рисунок 3.

## 2.2. Актуализация параллельной компенсации в переводе кинотекста

При переводе с русского языка на китайский фильм «Служебный роман» претерпел множественные изменения текста. В ходе адаптации текста перевода были использованы различные трансформации с целью доместикации, то есть смыслового приближения содержания диалогов фильма для представителей китайской культуры. Более того, трансформации также использовались в случае наложения китайского дубляжа на липсинг русских актеров для соответствия временных фрагментов речи. Нас же интересует то, каким образом и с использованием каких переводческих приемов был осуществлен прием компенсации.

Из первой главы следует, что прием компенсации используется для передачи непереводаемых элементов при переводе с языка оригинала для обеспечения эквивалентности перевода, его адаптации и адекватного восприятия на языке реципиента.

Наиболее ярко прием компенсации отражается при переводе идиом, фразеологизмов, пословиц, поговорок и других фигур речи, так как подобные речевые обороты крайне трудно поддаются переводу ввиду своей специфичности в каждой отдельно взятой культуре.

Мы в нашей работе рассмотрим компенсацию данных речевых оборотов с позиции топографического аспекта классификации

С.А. Циркуновой. Так как в контексте перевода кинофильма трудно отследить случаи смежной и смещенной компенсации, мы возьмем за основу другие два вида компенсации по С.А. Циркуновой, а именно параллельную (компенсация, произведенная в той же части текста) и обобщенную (адаптация использованных в языке оригинала стилистических приемов для воспринимающей стороны) [Циркунова, 2002].

Далеко не для всех речевых оборотов, присутствующих в одном языке, можно найти аналог в языке перевода. Так, в китайской версии фильма «Служебный роман» из установленных нами 30 речевых оборотов с русского языка адекватно были переведены лишь 7. Рассмотрим для начала случаи параллельной компенсации данных речевых оборотов: во фразе Шуры «Так, всем наплевать! А я сижу одна, ломаю голову, что бы такое подарить Баровских, чтобы он получил удовольствие!» фразеологизм «ломать голову» был удачно заменен при переводе на чэньюй 冥思苦想 – «предаваться думам, напряженно думать», то есть «ломать голову»; другое устойчивое сочетание «не подарок» также нашло интересный аналог в китайском языке – 省油的灯. Данное выражение буквально можно перевести как «лампа, экономящая топливо», что образно описывает человека, легкого на подъем, неприхотливого или обходительного. Таким образом, когда Верочка в китайском дубляже произносит «我也不是省油的灯» (Я тоже не лампа, экономящая топливо), это как раз соответствует фразе Верочки в русской версии «Я тоже не подарок». Из произнесенной Анатолием Ефремовичем фразы «Мы вас любим... В глубине души... Где-то очень глубоко...» фразеологизм «в глубине души» был переведен таким устойчивым словосочетанием как 打心眼里, что означает «всем сердцем, от всей души, искренне, сердечно». Все вышеуказанные случаи компенсации можно отнести к прямой параллельной компенсации по С.А. Циркуновой, т.к. фразеологизмы были переданы в переводе фразеологизмами и при этом в тех же частях кинотекста.

Проведем более подробный анализ отрывка из диалога, его перевода, предложенного авторами китайского дубляжа и обратного дословного перевода данного фрагмента на предмет произведенных переводчиком трансформаций и наличие случаев параллельной компенсации:

Таблица 1. Пример №1

| № фразы | Исходный текст  | Перевод  | Обратный перевод   |
|---------|---|--|--|
| 1       | – Вот что отличает деловую женщину от... женщины?   | – 最能把埋头工作的妇女和一般女人区别开来的是...                                 | – Самое, что может ушедшую с головой в работу женщину и обычную женщину разграничить – это...  |
| 2       | – Что?  | – 什么?  | – Что?   |
| 3       | – Походка! Ведь вот как вы ходите?  | – 走路的姿势。瞧。您是怎么个走法的?  | – Ходьбы манера. Смотрите. Вы как ходите?  |
| 4       | – Как?  | – 我?   | – Я?   |
| 5       | – Ведь это уму не постижимо! Вся отключится, в узел вот здесь завяжется, вся скукожится, как старый рваный башмак, и вот чешет на работу. Как будто сваи вколачивает! | – 简直莫名其妙。您的屁股撅着，胸洼着，整个身子都佝偻着，简直像个大虾米，直眉瞪眼。大步流星的像钉木桩子似的往前走。 | – Прямо говоря, неопишимо. Ваш зад торчит, грудь впала, все тело сгорбленное, прямо как сушеная очищенная тигровая креветка, распрямила брови и вытаращила глаза. Большими шагами, как будто забивает сваи, идет вперед. |

Во фразе № 1 тип предложения был сменен с вопросительного на повествовательное, а также применен прием экспликации для описания «деловой женщины» как «ушедшей с головой в работу». Также автор перевода использовал добавление слова 一般 (обычный, рядовой, заурядный) по отношению к женщине, дабы подчеркнуть разницу между «деловой» Людмилой Прокофьевной и другими «обычными» женщинами, не посвящающими себя работе целиком, как это делает главная героиня.

Во фразе № 3 снова был применен прием экспликации при переводе слова «походка». Так, вместо общеупотребительного варианта перевода

данного слова, например, 步态 или 走法 (походка), переводчик использовал описательную фразу «ходьбы манера», возможно, для распространения фразы для соответствия ее длины отрезку времени липсинга русского актера.

В следующей фразе № 4 автором перевода было принято решение использовать местоимение 我 (я) вместо местоименного вопросительного наречия «как» (кит. 怎么 или 怎么样).

Во фразе № 5 фразеологизм «уму непостижимо» (то есть «необъяснимо, невероятно») был передан с помощью семантической замены китайским выражением 莫名其妙 (необъяснимо, неопишимо), что образно может трактоваться как «уму непостижимо» и являться случаем прямой параллельной компенсации. В следующем предложении автору пришлось прибегнуть к описательному переводу таких лексических единиц как «отключить», «скукожиться», «чесать (на работу)». Обратимся к толковому словарю русского языка Т.Ф. Ефремовой: «отключить – отставить что-либо назад» [Ефремова, 2006], соответственно, мы понимаем, что Верочкой имелась ввиду задняя часть тела во фразе «вся отключится», поэтому китайский вариант «зад торчит» можно считать адекватным вариантом перевода данной фразы. Слово «скукожиться» определяется словарем как «сжаться», то есть «сжиматься, стягиваться» [Там же]. В нашем понимании, данное слово может быть интерпретировано как «сгорбиться», поэтому описательный перевод, выполненный автором, – «все тело сгорбленное» – может считаться адекватным. Следующая лексическая единица – «чесать» – трактуется словарем следующим образом: «употребляется вместо какого-либо глагола, обозначая интенсивное действие, выполняемое с особой силой, страстью, с азартом и т.п.» [Там же]; подобранное переводчиком выражение 大步流星 определяется в «Большом русско-китайском словаре» как «большими шагами; быстро, стремительно» [БКРС: URL: <https://bkrs.info/>], то есть интенсивное действие, требующее усилий. В данном случае мы можем говорить об адекватной семантической

замене. Также в данном примере нам представляется интересным рассмотрение варианта перевода фразы «как старый рваный башмак», которая была интерпретирована китайским переводчиком как «сушеная очищенная креветка». В Китае отношение к обуви несколько иное, обувь здесь не только предмет гардероба, но неотъемлемая часть культуры. Так, в Китае существует целый «обувной» этикет, а обувь разделяется на погребальную, свадебную, театральную и т.д. Поэтому подобное выражение было бы нецелесообразно применять для китайского зрителя, и оно было заменено «сушеной креветкой», как отображением чего-то скукоженного и съезжившегося. Более того, автором был добавлен китайский чэньюй 直眉瞪眼, который дословно переведем как «распрямлять брови и таращить глаза», что означает «злиться» или «иметь глупый вид» [БКРС: URL: <https://bkrs.info/>]. Этим автор перевода лишний раз подчеркивает нелепый вид неумеющей «правильно» ходить Людмилы Прокофьевны, создавая дополнительный юмористический эффект в языке перевода.

Рассмотрим другие трансформации на примере следующего диалога, его перевода на китайский язык и обратного перевода данного фрагмента:

Таблица 2. Пример №2

| № фразы | Исходный текст   | Перевод                                | Обратный перевод  |
|---------|--|--|---|
| 1       | – Нет, серьезно, я не знаю, о чем с ней разговаривать.   | – 我不是开玩笑。我不知道跟她谈什么好。                   | – Я не шучу. Я не знаю с ней говорить о чем.  |
| 2       | – О чем-нибудь таком...интеллектуальном. Она тетка умная.  | – 谈点高雅的，她是一个有学问的人。                     | – Говори изысканно, она – образованный человек.   |
| 3       | – Интеллектуальном, черт...интеллектуально м это можно, только вряд ли поймет. Ладно, сейчас пойду подкреплюсь и начну метать бисер. | – 高雅的，倒是容易，就是怕她听不懂。我去喝几口壮壮胆子。然后再去对牛弹琴。 | – Изысканно, конечно, легко, только, боюсь, она не поймет. Я пойду сделаю несколько глотков, наберусь храбрости, потом еще раз пойду играть на цитре перед быком. |

Во фразе № 1 мы можем отметить такие грамматические и лексико-грамматические виды переводческих трансформаций как опущение (в переводе отсутствует «нет») и антонимический перевод («серьезно» было преобразовано в «я не шучу»).

Во фразе № 2 автор перевода снова обращается к приему опущения, отказавшись от перевода словосочетания «о чем-нибудь таком». Также переводчик прибегает к приему экспликации, или описательного перевода. Так, «умная тетка» преобразовалась в «человека, имеющего образование», юмор при этом был утерян. Более того, в данном примере можно выделить лексико-семантическую замену языковой единицы «интеллектуальный», перевод которой можно было произвести с помощью употребления такой лексической единицы, как 智能 (ум, интеллект, интеллектуальный) или 知识分子 (интеллектуал) на более высокую по стилю единицу – 高雅 (изысканный). Возможно выбор данной языковой единицы был обусловлен попыткой создания юмористического эффекта, компенсирующего произошедшую здесь же потерю юмора. На портале «Большой китайско-русский словарь» даны следующие варианты перевода слова 高雅 : изысканный, изящный, элегантный [БКРС: URL: <https://bkrs.info/>]. Главная же героиня в начале фильма не отличается утонченностью, женственностью или же элегантностью, но говорить с ней все же следует «изысканным» языком, поэтому использование данной единицы могло быть обусловлено попыткой создать юмористическую ситуацию на контрасте лингвистического (изысканно) и экстралингвистического (тетка), устроив диссонанс внутреннего и внешнего. Таким образом, произошла прямая параллельная компенсация утраченного юмора.

Во фразе № 3, помимо опущения слова «черт» и лексико-семантической замены слова «можно» на языковую единицу 容易 – легко, представлен описательный перевод лексической единицы «подкреплюсь». В переводе автор указал, что А.Е. Новосельцев собирается не просто съесть

что-нибудь, а «сделать несколько глотков» (喝几口) «для придания храбрости» (壮壮胆子) перед разговором с Л.П. Калугиной. Данным приемом был создан дополнительный юмористический эффект, а также пояснено дальнейшее поведение товарища Новосельцева в разговоре с Людмилой Прокофьевной. Также в переводе был заменен фразеологизм «метать бисер перед свиньями» на китайский чэньюй – 对牛弹琴. Обратимся к словарям: «метать бисер перед свиньями» значит «напрасно говорить о чём-либо или доказывать что-либо тому, кто не способен или не хочет понять это» [Федоров, 2008: 370]. Чэньюй 对牛弹琴 можно перевести как «играть на цитре перед быком», что по сути является таким же пустым делом, как метание бисера перед свиньями, и означает напрасную трату времени и сил. Все это позволяет нам говорить о прямой параллельной компенсации, при которой высказывание на исходном языке было заменено в переводе на высказывание с той же смысловой функцией, но несколько другим значением, поскольку дословный перевод не был бы понятен китайскому зрителю. В русской культуре свинья ассоциируется с грязью и, как правило, употребляется с негативной коннотацией (грязный как свинья; подложить свинью – сделать какую-нибудь гадость исподтишка; поступить по-свински – поступить подло и т.д.). В данном фразеологизме, свинья как раз представляется в образе невежды, перед которым нет смысла бросать красивый бисер – все равно не оценит. В китайской же культуре свинья считается животным умным и чистоплотным, поэтому данный фразеологизм вероятно не вызвал бы у китайцев тех же ассоциаций, что и у российского зрителя.

Интересно, что в переводе существуют и подобные примеры, в которых переводчик отказался от замены русского варианта китайским эквивалентом. Так, при переводе пословицы «любишь кататься, люби и саночки возить» не был использован китайский аналог, например, 苦尽才能甘来 (когда испытываешь горечь, почувствуешь сладость) или 吃喝玩乐是要付



出代价的 (за удовольствия надо платить). Вместо этого, автор перевода воспользовался синтаксическим уподоблением и практически дословно перевел фразу с исходного языка. Таким образом, в переводе получилось: 要想做雪橇, 先得抬雪橇 (хочешь прокатиться на санках, сначала затащи санки (на горку)). Данный прием можно считать средством реализации стратегии форенизации.

Данная стратегия в переводе также представлена приемом транслитерации, поскольку в кинофильме встречается большое количество русских имен и различных названий (при переводе имен собственных: Верочка – 薇拉琪卡 wéilāqíkǎ, название ресторана «Арагви» – «安娜格威»饭店 ānnàgēwēi, марка автомобиля «Волга» – 伏尔加, а также иностранных слов: мобиль – 魔灯 móděng, блайзер – bùlāyīzī и др.). Все это позволяет читателю перевода немного приблизиться к языку и культуре той страны, в которой создавался кинофильм. Однако, чтобы избежать перегруженности текста транслитерацией, в некоторых случаях был применен прием генерализации понятий (так, во фразе «"Хванчкару" пили, "Боржом" пили» при переводе «Хванчкара» превратилось в 葡萄酒 – вино, а «Боржом» – в 矿泉水 – минеральная вода; таким же образом слово «Ессентуки» превратилось в 疗养院 – санаторий, курорт и т.д.). Китайскому зрителю довольно трудно воспринимать российские имена Людмила Прокофьевна Калугина (liǔdémílā·pǔ'ěrkēfēiyéfunà·kǎlújīnnà), Анатолий Ефремович Новосельцев (ānnàtuōlǐ·yéfū liè mòwéiqí·nuòwòxièlǐqièfū), не говоря уже о восприятии таких названий, с которыми они ни разу в жизни не сталкивались, как вышеуказанные «Хванчкара», «Боржом» или «Ессентуки». В данных случаях переводчик мог использовать описательный перевод, указав, что Людмила Прокофьевна пила грузинское красное вино марки «Хванчкара» и природную минеральную воду марки «Боржом», а муж Ольги Петровны Рыжовой возвращается из санатория «Ессентуки», находящегося в южной части России, однако такой описательный перевод не подходит для дубляжа,

так как фразы в переводе значительно превосходят размер оригинальные, а значит при наложении на липсинг русских актеров произойдет несоответствие временных фрагментов речи, поэтому данный вид перевода уместен при создании субтитров или переводе художественных текстов, а при создании дубляжа авторам представилось более удобным генерализировать иностранные понятия, таким образом осуществив некую доместикацию кинотекста.

### 2.3. Применение обобщенной компенсации как эффективного макроприема перевода

Как уже было изложено выше, прием компенсации чаще используется при переводе идиом, фразеологизмов, пословиц, поговорок и т.д., поскольку именно подобные фигуры речи зачастую не поддаются переводу ввиду своей специфичности для каждой культуры. Так, например, указанный нами ранее фразеологизм «метать бисер перед свиньями» не мог быть буквально переведен на китайский язык, так как зрителю в КНР был бы непонятен его посыл, а значит, смысловая нагрузка была бы утеряна. В китайском языке нашелся хороший аналог – 对牛弹琴 (играть на цитре перед быком), имеющим ту же смысловую функцию, что и оригинальное выражение. Однако большинство речевых оборотов при переводе кинофильма было утеряно. Рассмотрим несколько примеров, утративших свою образность в ходе перевода. Помимо рассмотренного нами ранее примера дословного перевода пословицы «Любишь кататься, люби и саночки возить», подобным образом были переведены следующие фразеологизмы: традиционное пожелание удачи в России «ни пуха, ни пера – к черту» превратилось в обычную фразу – 祝你好运 – 谢谢 (желаю тебе удачи – спасибо); во фразе Верочки «Ну всё, Новосельцев, ваше дело – труба» выражение «дело труба» – в переводе выглядит как «情况不妙», или «положение скверное»;

фразеологизм, которым Анатолий Ефремович оправдывал свое неадекватное поведение и устроенный скандал, «сорваться с цепи» методом описательного перевода преобразовался в «разорвавшую цепь бешеную собаку» – «像斷了鏈子的瘋狗»; еще одним выражением, переведенным описательным методом, стало словосочетание «светлая голова» (как назвал сам себя товарищ Новосельцев, пародируя Людмилу Прокофьевну), переведенное как 聰明的人, или «умный человек»; также такое выражение как «с бухты-барухты» было переведено обычным словом «торопливо, наспех» – 匆忙.

Однако не все устойчивые выражения были переданы в переводе, некоторые были и вовсе утрачены в процессе осуществления китайского дубляжа, например, «объесться белены», «отдавать должное», «бумага не краснеет» и т.д.

Все эти случаи утери образных выражений влияют на восприятие фильма и его героев китайскими зрителями, поэтому появляется необходимость их компенсирования в переводе. Из определений компенсации, данных нами в первой главе, следует, что непередаваемый элемент может быть компенсирован в любом месте в тексте, с использованием различных языковых средств. В данном случае, автор перевода возместил потерю русских оборотов речи китайскими, размещенными в других, подходящих для этого местах, что в классификации С.А. Циркуновой соответствует обобщенной компенсации [Циркунова, 2002]. Приведем наиболее яркий пример такой компенсации в следующем фрагменте диалога:

Таблица 3. Пример №3

| Исходный текст                           | Перевод              | Обратный перевод                              |
|--|----------------------|---|
| – Вы утверждали, что я <b>черствая</b> . | – 你说我 <b>铁石心肠</b> 。  | – Вы сказали, у меня <b>железное сердце</b> . |
| – Почему? <b>Мягкая</b> .                | – 哪的话, <b>豆腐心肠</b> 。 | – Какие слова, <b>сердце из тофу</b> .        |
| – <b>Бесчеловечная</b> .                 | – 说我 <b>冷若冰霜</b> 。   | – Сказали, я <b>холодная, как</b>             |

|                 |             |  |
|-----------------|-------------|--|
|                 |             | <b>лед и иней.</b>                                 |
| – Человечная.   | – 不, 您热情奔放。 | – Нет, Вы – <b>взрыв энтузиазма.</b>               |
| – Бессердечная. | – 说我没心肝。    | – Сказали, у меня <b>нет сердца и печени.</b>      |
| – Сердечная.    | – 您肝胆俱全。    | – У Вас <b>печень и желчный пузырь – все есть.</b> |
| – Сухая.        | – 说我干巴巴的。   | – Сказали, я <b>сухая.</b>                         |
| – Мокрая.       | – 不, 您湿乎乎的。 | – Нет, Вы <b>мокрая.</b>                           |

В данном примере нас интересуют лексические единицы 铁石心肠, 豆腐心肠, 冷若冰霜, 热情奔放, 没心肝 и 肝胆俱全. Как мы видим, практически все они состоят из четырех морфем и представляют собой образные выражения. Рассмотрим каждую из них подробнее:

1) 铁石心肠 дословно можно перевести как «железное сердце», что образно означает «камень, а не человек». В словарях Д.Н. Ушакова и С.И. Ожегова слову «черствый» дается следующее толкование: бездушный, не отзывчивый, лишенный чувствительности, не восприимчивый [Ушаков, 2005; Ожегов, 2011]. То есть в понимании русского человека черствый человек лишен чувств, души. В нашем понимании, сочетанием 铁石心肠 уместнее было бы перевести именно слово «бессердечный», поэтому на портале «Большой китайско-русский словарь» мы нашли, на наш взгляд, более подходящую лексическую единицу для более точного отображения слова «черствый» – 冷酷 (холодный, черствый, бездушный) [БКРС: URL: <https://bkrs.info/>], однако автор использовал именно четырехморфемный вариант, как нам кажется, непосредственно для компенсации утраченной в других местах текста образности выражений.

2) 豆腐心肠 дословно значит «сердце из тофу». Тофу – это так называемый соевый творог, широко применяющийся в азиатской кухне. Если мы обратимся к словарям, то увидим следующее определение слова «мягкий»: «такой, который легко поддается, уступает при надавливании, прикосновении и вызывает приятное ощущение» [Ушаков, 2005;

Ожегов, 2011]. Сыр тофу очень мягкий и, более того, обладает нейтральным вкусом, что позволяет использовать его в сочетании с большим количеством различных ингредиентов, то есть он легок и податлив в приготовлении. Таким образом, 豆腐心肠 можно интерпретировать как «мягкое сердце», что по смыслу подходит для замещения русского варианта «мягкая» и при этом, опять же содержит в себе образное выражение, компенсирующее утрату некоторых устойчивых сочетаний оригинала.

3) 冷若冰霜 дословно переведем как «холодный, как лёд и иней», что образно означает бесчувственный, равнодушный. В словарях слово «бесчеловечный» толкуется как «безжалостный, очень жестокий, чуждый сострадания» [Ушаков, 2005; Ожегов, 2011], что могло бы быть переведено такими лексическими единицами как 残忍 (безжалостный, жестокий) или 惨无人道 (не иметь в себе ничего человеческого; жестокий, бесчеловечный), однако эти слова обладают довольно сильной негативной коннотацией, потому мы считаем выбор автором более мягкого выражения – 冷若冰霜 – обоснованным и более подходящим по контексту.

4) В качестве одного из вариантов дословного перевода чэньюя 热情奔放 можно рассмотреть «взрыв энтузиазма», что образно значит жизнерадостный, оживлённый, преисполненный энтузиазма, однако в словарях слово «человечный» определяется как «гуманный, отзывчивый, внимательный» [Ушаков, 2005; Ожегов, 2011], то есть «сердечный, обладающий чувствами, жалостью», что не отражено в выбранной переводчиком единице 热情奔放. На сайте «Большой китайско-русский словарь» слову «человечный» дается перевод 人道(的) – человечность(-ый), гуманность(-ый) [БКРС: URL: <https://bkrs.info/>]. Однако, несмотря на несоответствие значения единиц в исходном языке и языке перевода, выбор данной языковой единицы оправдан, так как автор стремился передать не только содержание диалога и восполнить утраченное количество речевых оборотов, но и применить антонимический прием перевода, ведь именно на

принципе антонимичности был построен вышеуказанный диалог в оригинальной версии кинофильма. Более подробно мы разберем использование данного приема для осуществления компенсации чуть позже.

5) 没心肝 дословно означает «без сердца и печени». В китайской культуре сердце считаетсяместилищем эмоций, а печень – души и совести, то есть образно 没心肝 описывает человека без души, или совести, без чувств. Согласно словарям, бессердечный человек – это некто «неотзывчивый к чужим страданиям, бездушный» [Ушаков, 2005; Ожегов, 2011], что позволяет нам говорить об адекватности подобранной языковой единицы в переводе.

6) 肝胆俱全 можно перевести дословно как «печень и желчный пузырь – все есть». Как мы указали ранее, печень в китайской культуре являетсяместилищем души, совести, а также эмоций, желчный пузырь же по китайским поверьям хранит в себе смелость человека. Для русскоязычного человека смелость и эмоциональность ассоциируются с сердцем (напр., храброе сердце), а не с печенью, и таким образом, можно сказать что сердечный – согласно толковому словарю С.И. Ожегова, задушевный, искренний, добрый [Ожегов, 2011] – является аналогом единицы 肝胆俱全 и может быть переведена данным образом.

Как нами было отмечено ранее, данный диалог строится на приеме антонимичности, или противопоставления, в данном случае определений черствая – мягкая, бесчеловечная – человеческая, бессердечная – сердечная, сухая – мокрая. В данном варианте перевода на китайский язык переводчик провел качественную, на наш взгляд, работу, подобрав такие языковые единицы, в составе которых имеются морфемы с противоположным значением, то есть антонимы. Рассмотрим антонимичные пары подробнее: 铁石心肠 – 豆腐心肠, 冷若冰霜 – 热情奔放, 没心肝 – 肝胆俱全, 干巴巴的 – 湿乎乎的. В первом случае антонимы не выделяются, исходя из значений слов камень – тофу, однако путем выстраивания логической цепочки все же

можно прийти к выводу, что в данной паре твердая железная руда противопоставляется мягкому сыру тофу; в паре 冷若冰霜 – 热情奔放 антонимами являются морфемы 冷 (холодный) – 热 (горячий); в следующем примере – 没心肝 – 肝胆俱全 – противопоставляются 没 и 俱全: 没 – служебное слово, выражающее отрицание, указывает на отсутствие предмета, качества либо действия, в то время как 俱全 напротив несет в себе значение «есть всё, полностью, в полном комплекте»; в последней паре антонимами являются языковые единицы 干巴巴的 (сухой, засуха) – 湿乎乎的 (мокрый).

Таким образом, вышеуказанный пример отражает удобный случай для обобщенной компенсации утерянного при переводе элемента образности, а также демонстрирует то, каким образом можно осуществить перевод подобных структур, не потеряв при этом смысловой нагрузки диалога, его последовательности, и что самое главное для комедийного фильма – сохранить юмор.

Рассмотрим другой пример на материале следующего диалога, его перевода на китайский язык и обратного перевода данного фрагмента:

Таблица 4. Пример №4

| № фразы | Исходный текст  | Перевод                                 | Обратный перевод   |
|---------|---|---|--|
| 1       | – Привет <b>дебоширу!</b> Ты можешь мне объяснить, какая <b>муха</b> тебя вчера <b>укусила?</b> | – 你好, <b>乱世英雄</b> , 你好! 请解释一下昨天晚上中什么邪了。 | – Привет, <b>беспокойного времени герой</b> , привет! Пожалуйста, объясни, вчера вечером <b>что за зло</b> (в тебя <i>вселилось</i> )? |
| 2       | – Слушай, не мучь меня, я и так всю ночь не спал.   | – 我说你别折磨我了, 我昨天晚上都没睡。                   | – Я говорю, ты не мучь меня, я вчера ночью не спал.  |
| 3       | – Ладно, не переживай, пойдй к ней и извинись.  | – 别难过了, 快去道个歉吧。                         | – Не переживай, быстрее иди извинись.  |

Во фразе № 1 переводчик применил прием метафоризации, заменив слово «дебошир» на чэньюй (китайскую идиому) 乱世英雄 – герой беспокойного времени, восполнив таким образом элемент образности,

утерянный в других местах кинотекста. Также было добавлено еще одно приветствие в конце предложения для соответствия длины фразы отрезку времени липсинга русского актера. В следующем предложении мы видим изменение грамматической структуры в связи со сменой вида предложения – с вопросительного (Ты можешь объяснить...?) на побудительное (Пожалуйста, объясни...), а также ввиду непереводимости русского фразеологизма «муха укусила», которое используется в русском языке для описания ситуаций, когда человеку непонятно, чем вызвано странное или агрессивное поведение другого человека [Федоров, 2008: 382]. Данная идиома была заменена в переводе одноморфемной единицей 邪 – злой, хитрый, дьявольский, чертовщина, и, таким образом, произошла демегафоризация идиомы.

Рассмотрим другие примеры обобщенной компенсации речевых оборотов. В эпизоде, когда Шура просит Людмилу Прокофьевну отпустить товарища Новосельцева с ней в комиссионку за подарком к юбилею другого сотрудника, во фразе Шуры «А я сижу одна, ломаю голову, что бы такое подарить Баровских, чтобы он получил удовольствие!» словосочетание «получил удовольствие» при переводе было заменено на чэньюй 称心如意 (букв. приходится по душе и соответствовать желанию), что можно трактовать как «чтобы он был удовлетворен, либо доволен (подарком)».

В другом примере ответ Анатолия Ефремовича на просьбу поставить тяжелую статую лошади «Я с ней сроднился» в переводе звучит как «我和它难舍难分» (мне с ней трудно расстаться). В русских словарях слово «сродниться» толкуется как «сблизиться, сдружиться, стать близким друг другу во взглядах, отношениях» [Ушаков, 2005; Ожегов, 2011], то есть держа на руках статую лошади во время долгого разговора, Анатолий Ефремович как бы уже не может ее отпустить – создается комический эффект. Идиома 难舍难分 в китайском языке относится к людям, которым трудно расстаться, как правило, это пары неразлучных влюбленных, что сохраняет тот юмор,



который содержала фраза в исходном диалоге. Таким образом, в данном случае была возмещена образность и представлен удачный перевод оригинальной шутки.

В подобном вышеуказанному примере на вопрос Верочки о том, за что Анатолия Новосельцева собираются уволить с работы, он отвечает: «За хулиганство». В китайском варианте его ответ перевели китайским чэньюем 无理取闹 (необоснованно скандалить, или затевать ссору). Учитывая предшествующие этому моменту события, его действительно могли уволить за устроение скандала и ссору с непосредственным начальником. Российский же вариант «хулиганство» может восприниматься как некая шалость, озорство, что делает данный момент смешным, поэтому, несмотря на то, что при выборе идиомы 无理取闹 был восполнен элемент просторечия, разговорности кинотекста, в отличие от предыдущего примера, доля юмора все же была утеряна.

К сожалению, в ходе перевода примерно четверть от изначального количества комических моментов, шуток была утеряна ввиду непереводимости некоторых элементов. Юмор – явление очень субъективное и зависит кроме всего прочего от национальных особенностей, то есть понятия о комическом в разных культурах будут отличаться.

При непосредственном наблюдении за носителем языка, нами было установлено, что смех вызывали в большинстве случаев не вербально эксплицированные шутки, а комизм ситуации, мимика, жестикуляция актеров и т.д., что позволяет нам говорить о том, что видеоряд сам по себе выступает в роли компенсирующего элемента комического в кинофильме, то есть при переводе данного кинофильма компенсация потерянных шуток происходит преимущественно не посредством языковых единиц, а на уровне коммуникативной ситуации. Происходит это потому, что в фильме отражены некие культурные национальные особенности, концепты, которые совпадают в русской и китайской культурах. Здесь нам представляется целесообразным обратиться прежде всего к параметрической модели Г. Хофстеде, который

разработал свою теорию сопоставления культур, основанную на следующих параметрах: дистанция власти; индивидуализм – коллективизм; маскулинность – фемининность; избегание неопределенности; долгосрочная ориентация и допущение (или индульгенция) [Hofstede, 2001]. Сравнение китайской и русской культур по параметрической модели Г. Хофстеде выглядит следующим образом:

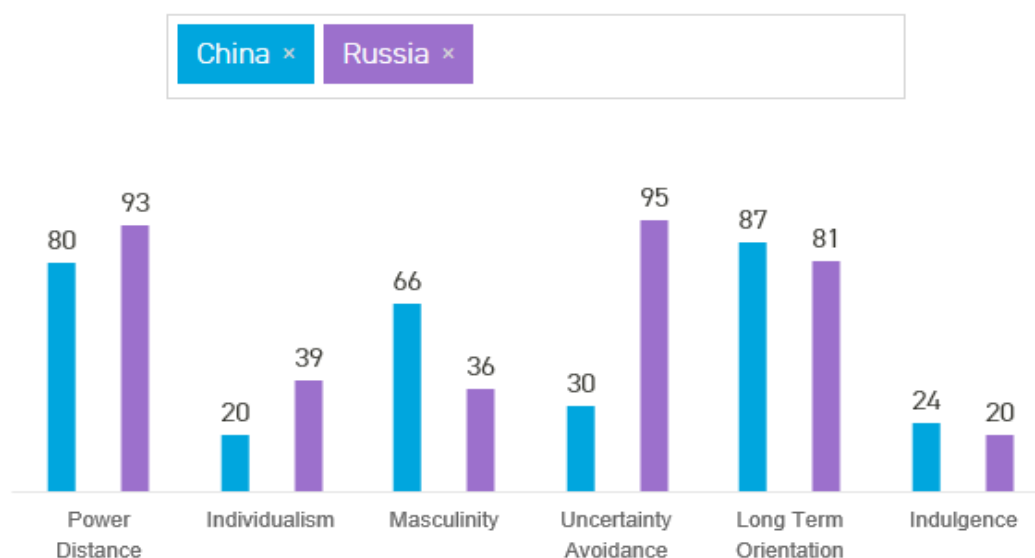


Рисунок 4.

Из диаграммы следует, что в Китае, так же как и в России, довольно высокий уровень дистанции власти. Это значит, что между начальником и подчиненным не может быть равноправных отношений, то есть неравенство между людьми вполне приемлемо. Это, однако, не значит, что начальник является предметом страхов для подчиненных, а лишь обуславливает модели поведения начальника и подчиненного, их права, то, как они общаются друг с другом и что входит в их обязанности. Поэтому бояться начальство «как волка» не является нормой для представителей китайской или русской культуры, и данное выражение товарища Новосельцева по отношению к Людмиле Калугиной вызывает у зрителей обеих культур смех.

Не смотря на разницу в 19 баллов, и Китай и Россия являются коллективистскими культурами, что подчеркивает схожесть менталитетов русскоязычного и китаеязычного зрителей, а значит отраженное в фильме понятие «дружного коллектива», в котором никто не пытается добиться индивидуальных успехов в погоне за карьерным ростом, понятно для представителей обеих культур.

Очень близок параметр допущения для обеих стран. Имея разницу в 4 балла, Китай и Россия имеют низкий уровень допущения. Это означает, что представителям обеих культур не свойственно получать удовольствие от простых обыденных вещей. Они склонны регулировать удовлетворение потребностей с помощью строгих социальных норм и полагают, что на их жизнь и эмоции оказывают влияние другие факторы.

Несмотря на различие в параметрах «маскулинность/фемининность» и «избегание неопределенности», мы все еще можем говорить о схожести менталитетов и соответственно культур России и Китая и одинаковом восприятии некоторых реалий, отраженных в фильме. В контексте кинокомедии, прежде всего совпадает восприятие шуток и отношение к темам, в которых данные шутки были созданы. Наиболее ярким примером одной из тем, вызывающей смех у представителей обеих культур, это боязнь женщины. Здесь стоит отметить, что общественный строй обеих стран – патриархального типа, следовательно, настолько утрированная боязнь мужчиной женщины является комичной. Анатолий Ефремович, вытирающий ноги прежде чем войти в кабинет начальницы Калугиной, выпивающий для храбрости перед разговором с ней, все время заикающийся и путающийся в словах, вызывает смех как у российского зрителя, так и зрителя из Китая.

## ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

Кинофильм «Служебный роман», вышедший на экраны в конце прошлого столетия, до сих пор является одной из самых узнаваемых и любимых кинокартин как у россиян, так и у жителей Поднебесной, и пользуется неугасающей популярностью на сегодняшний день. Это подтверждается созданием российского ремейка кинофильма в 2011 году, и китайского спектакля, основанного на данной киноленте в 2016 году, что привлекает новую публику и знакомит молодежь с оригинальным сюжетом.

Выполнив сопоставительный анализ перевода кинотекста с оригиналом, контекстуальный анализ отдельных слов и словосочетаний, а также осуществив лингвокультурологическую интерпретацию языковых единиц, мы пришли к следующим выводам:

Прием компенсации является комплексным макроприемом, который прослеживается за счет применения других переводческих приемов. Для осуществления дублированного перевода переводчик вынужден прибегать к компенсации, которой он может добиться, посредством таких переводческих приемов как генерализация понятий, опущение, антонимический перевод, описательный перевод и других лексических, грамматических и лексико-грамматических трансформаций.

Прием компенсации наиболее часто употребляется при переводе фразеологизмов, пословиц, поговорок и других фигур речи, влияющих на восприятие того или иного персонажа. Так, большинство речевых оборотов в фильме «Служебный роман» при переводе на китайский язык были утрачены ввиду невозможности осуществления их параллельной компенсации. Однако была произведена прямая обобщенная компенсация в других местах текста перевода с помощью китайских идиом – чэньюев, – что позволило сохранить образность оригинального кинотекста, а также его просторечность.

Прием компенсации также использовался при переводе данного кинофильма для возмещения утраченных в ходе перевода комических

ситуаций. Однако при переводе данной киноленты компенсация утерянного юмора произошла не только посредством языковых единиц, но также на уровне коммуникативной ситуации. Так, при непосредственном наблюдении за носителем языка, было установлено, что смех в большинстве случаев был вызван комизмом ситуации, мимикой или жестикуляцией актеров, что позволяет нам говорить о том, что, если в результате неадекватного восприятия языковых средств в контексте комических ситуаций или по техническим причинам (при наложении дубляжа) не удастся в полной мере раскрыть комический эффект, юмор передается за счет видеоряда, который сам по себе выступает в роли компенсирующего элемента комического в кинофильме. Таким образом достигается задуманный создателями кинофильма перлокутивный эффект, так как ввиду схожести менталитетов (согласно параметрической модели Г. Хофстеде), комические ситуации, показанные в кинофильме, понятны и смешны для представителей обеих стран на уровне невербальной коммуникации.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В настоящем исследовании рассмотрены особенности использования переводческого приема компенсации в процессе дублирования на материале советской кинокомедии «Служебный роман». Выбранная тема представляется нам актуальной, поскольку в XXI веке дублированные фильмы находятся на пике популярности, что обуславливает необходимость изучения такого явления как аудиовизуальный перевод, в частности киноперевод. Киноиндустрия на сегодняшний день является не только развлекательным ресурсом, но и источником информации о культурных и социальных особенностях различных народов. В связи с этим, теоретикам перевода следует уделять больше внимания проблемам киноперевода.

В качестве материала нами была выбрана советская кинокомедия «Служебный роман», созданная в 1977 году режиссером Эльдаром Рязановым, а также ее дублированная версия на китайском языке.

В соответствии с целью и задачами исследования, в первой главе нашего исследования мы изучили историю кинематографа, а также перевода в сфере кино, рассмотрели такие понятия как аудиовизуальный перевод и киноперевод, кинотекст и особенности его перевода в рамках осуществления дубляжа. В переводе кино важно учитывать, что переведённая на русский язык фраза может быть длиннее или короче оригинала и не соответствовать тому, что показано в фильме. Поэтому переводчику необходимо владеть различными техниками и приемами осуществления не просто перевода, а наложения переводного текста на липсинг актеров оригинальной версии, создавая иллюзию того, что фильм создавался на территории страны-реципиента.

Также в ходе исследования нами были описаны виды киноперевода, изучен переводческий прием компенсации и описаны основные его классификации.

Проведённый анализ диалогов кинофильма во второй главе показывает, что в процессе дублирования переводчик прибегал к таким приемам как описательный перевод, опущение, семантическая замена, метафоризация, антонимический перевод и т.д. Для перевода имен собственных был использован прием транслитерации, а также прием генерализации понятий, отсутствующих в языке реципиента.

В ходе изучения приема компенсации было установлено, что данный прием был использован преимущественно для передачи разговорного стиля, его просторечности как на уровне параллельной компенсации при переводе русских фразеологизмов их китайскими аналогами, так и на уровне обобщенной компенсации, которая заключается в восполнении количества утраченных при переводе фразеологизмов, пословиц, поговорок и других речевых форм, не нашедших аналогов в китайском языке, и придающих кинотексту некую образность, влияющую на восприятие персонажей и ситуаций, другими речевыми оборотами на языке перевода и в других местах кинотекста (по С.А. Циркуновой). Так, с помощью приема компенсации переводчиком был достигнут адекватный эквивалентный перевод на уровне всего переводимого текста в целом, а не его отдельных элементов.

Также нами было установлено, что при переводе кинокомедии часть шуток на лексическом уровне была утрачена, а для восполнения утраченного юмористического компонента кинофильма также применяется прием компенсации, при этом немаловажную роль для компенсации юмористического в кинофильме играет аудиовизуальный компонент, то есть сам визуальный ряд, игра актеров, их мимика, жесты и т.д., так как отображаемые в кинофильме реалии, ввиду схожести китайского и русского менталитетов, понятны представителям обеих культур, а юмористические сцены не требуют дополнительного восполнения комедийного эффекта в виде шуток.

Таким образом, цель нашего дипломного исследования можно считать достигнутой, задачи – выполненными.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеева И.С. Профессиональный тренинг переводчика: учеб. пособие по устному и письменному переводу для переводчиков и преподавателей. СПб.: Союз, 2001. 288 с.
2. Алексеева И.С. Введение в переводоведение: учеб. пособие для студ. филол. и лингв. фак. высш. учеб. заведений. М.: Академия, 2004. 352 с.
3. Бархударов Л.С. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода). М.: Междунар. отношения, 1975. 240 с.
4. Богданов Е.В. К вопросу о специфике аудиовизуального перевода в России и Финляндии [Электронный ресурс] // Факультет прибалтийско-финской филологии и культуры, 2013. URL: [http://old.petrso.ru/Faculties/Balfin/EVBogdanov\\_2011.html](http://old.petrso.ru/Faculties/Balfin/EVBogdanov_2011.html) (дата обращения: 21.12.2018).
5. Большой китайско-русский словарь [Электронный ресурс]. URL: <https://bkrs.info/> (дата обращения: 06.06.2019).
6. Бреева Л.В., Бутенко А.А. Лексико-стилистические трансформации при переводе [Электронный ресурс]. URL: <http://www.belpaese2000.narod.ru/Trad/trasform01.htm> (дата обращения: 19.12.2018).
7. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. 5-е изд., стереотип. М.: КомКнига, 2007. 144 с.
8. Горшкова В.Е. Теоретические основы процессоориентированного подхода к переводу кинодиалога: на материале современного французского кино: дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.05. Иркутск, 2006. 367 с.
9. Ефремова Т.Ф. Большой современный толковый словарь русского языка [Электронный ресурс]. 2006. URL: <https://slovar.cc/rus/tolk.html> (дата обращения: 06.06.2019).



10. Земцов С.С., Крапивкина О.А. Дублирование или субтитрование: о предпочтениях российского и западного кинозрителя [Электронный ресурс]. 2014. URL: <http://sjes.esrae.ru/pdf/2014/3/13.pdf> (дата обращения: 20.12.2018)
11. Иванова Е.Б. Интертекстуальные связи в художественных фильмах: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19. Волгоград, 2001. 16 с.
12. Козуляев А.В. Сборник статей. М.: Старая Басманная, 2013. 101 с.
13. Козуляев А.В. Обучение динамически эквивалентному переводу аудиовизуальных произведений: опыт разработки и освоения инновационных методик в рамках школы аудиовизуального перевода // Вестник ПНИПУ. Проблемы языкознания и педагогики. 2015. Вып. 13. С. 3–24.
14. Комиссаров В.Н. Лингвистика перевода. М.: Международные отношения, 1980. 167 с.
15. Конкульовский В. К определению единицы перевода кинокомедий // Научные записки. Серия: Филологические науки (языкознание). 2012. Вып. 104. С. 263–266.
16. Костров К.Е. Аудиовизуальный перевод: проблемы качества // Вестник ВолГУ. Серия: Лингвистика, лингводидактика и переводоведение. 2015. Вып. 13. С. 142–146.
17. Кузьмичев С.А. Перевод кинофильмов как отдельный вид перевода // Вестник МГЛУ. 2012. Вып. 642. С. 140–149.
18. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. 92 с.
19. Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПБ, 2000. 704 с.
20. Матасов Р.А. Перевод кино/видео материалов: лингвокультурологические и дидактические аспекты: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.20. М., 2009. 22 с.
21. Метц, К. Кино: язык или речь? / пер. с фр. М.Б. Ямпольский // Киноведческие записки: ист.-теорет. журн. 1993. Вып. 20. С. 54–90.
22. Миньяр-Белоручев Р.К. Теория и методы перевода. М.: Московский лицей, 1996. 208 с.

23. Оболенская Ю.Л. Диалог культур и диалектика перевода. Судьбы произведений русских писателей XIX века в Испании и Латинской Америке. М.: МГУ, 1998. 311 с.
24. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка. М.: Мир и Образование, Оникс, 2011. 736 с.
25. Основные понятия англоязычного переводоведения (Отечественный опыт). Терминологический словарь-справочник / отв. ред. и сост. М.Б. Раренко; РАН. ИНИОН. Центр гуманитар, науч.-информ. исслед. Отд. языкознания. М., 2010. 260 с.
26. Пазолини, П. Поэтическое кино / пер. с ит. Н. Нусинова // Структура фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана: сб. ст. М.: Радуга, 1984. С. 45–66.
27. Рецкер Я.И. Что же такое лексические трансформации? // Тетради переводчика. 2004. Вып. 17. С. 72–84.
28. Сапожников И. Дубляж и закадровое озвучивание фильмов. Звукорежиссер. М.: Издательство, 2004. 625 с.
29. Скоромыслова Н.В. Теоретический аспект перевода художественных фильмов // Вестник МГОУ. Серия: Лингвистика. 2010. Вып. 1. С. 153–156.
30. Слышкин Г.Г., Ефремова М.А. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа). М.: Водолей Publishers, 2004. 153 с.
31. Ушаков Д.Н. Большой толковый словарь русского языка. М.: Альта-Принт, 2005. 4824 с.
32. Федоров А.В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы): учеб. пособие для институтов и факультетов иностранных языков. 5-е изд. М.: Издательский дом, 2002. 416 с.
33. Федоров А.И. Фразеологический словарь русского литературного языка: ок. 13000 фразеологических единиц. 3-е изд., испр. М.: Астрель: АСТ, 2008. 878 с.

34. Филиппов С.А. Киноязык и история: краткая история кинематографа и киноискусства. М.: Альма Анима, 2006. 207 с.
35. Циркунова С.А. Использование приема компенсации при переводе игры слов // Перевод: традиции и современные технологии: сб. ст. / под ред. И.И. Убина. М.: Всероссийский центр переводов научно-технической литературы и документации, 2002. С. 32–41.
36. Шум А.С. Воспроизведение особенностей драматического диалога в переводе // Научный вестник Волынского национального университета имени Леси Украинки. 2011. С. 142–147.
37. Эко, У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / пер. с ит. В.Г. Резник, А.Г. Погоняйло. СПб.: Симпозиум, 2004. 544 с.
38. Якобсон Р.О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против» [Электронный ресурс]. 1975. URL: <http://philology.ru/linguistics1/jakobson-75.htm> (дата обращения: 20.12.2018).
39. Яковлева М.А. К вопросу о классификации различных видов компенсации // Вопросы филологических наук. 2008. Вып. 4. С. 46–51.
40. Diaz-Cintas J. Introduction. The didactics of audiovisual translation. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2008. P. 1–18.
41. Diaz-Cintas J. Subtitling // Handbook of translation studies. Vol. 1 / ed. by Y. Gambier, L. van Doorslaer. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2010. P. 344–349.
42. Herman V. Dramatic Discourse. Dialogue as Interaction in Plays. London: Routledge, 1995. 332 p.
43. Hofstede G. Culture's Consequences. Comparing Values, Behaviors, Institutions and Organizations Across Nations. 2<sup>nd</sup> edition. Thousand Oaks CA: Sage Publications, 2001. 596 p.
44. Hofstede Insights [Электронный ресурс]. URL: <https://www.hofstede-insights.com/country-comparison/china,russia/> (дата обращения: 20.06.2019).
45. O'Sullivan C. Translating Popular Film. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2011. 243 p.

46. Szarkowska A. The Power of Film Translation [Электронный ресурс]. 2005. URL: <https://www.translationjournal.net/journal/32film.htm> (дата обращения: 10.12.2018).

47. Zhonga китайско-русский онлайн-словарь [Электронный ресурс]. URL: <https://www.zhonga.ru/> (дата обращения: 06.06.2019).

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение  
высшего образования  
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Институт филологии и языковой коммуникации  
Кафедра восточных языков  
45.03.02 Лингвистика



Заведующий кафедрой ВЯ  
Е.В. Чистова

2019 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

**ПРИЕМ КОМПЕНСАЦИИ В КИНОПЕРЕВОДЕ РУССКОЙ  
КОМЕДИИ «СЛУЖЕБНЫЙ РОМАН» НА КИТАЙСКИЙ ЯЗЫК**

Выпускник

А.А. Шушкевич

Научный руководитель

канд. филол. наук, доц.  
Е.В. Чистова

Нормоконтролер

Е.В. Буркова

Красноярск 2019