

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

Институт филологии и языковой коммуникации
Кафедра восточных языков
45.03.02 Лингвистика и межкультурная коммуникация

УТВЕРЖДАЮ
Заведующий кафедрой ВЯ
_____ Е.В. Чистова
« ____ » _____ 2020 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

**ПЕРЕВОДЧЕСКАЯ АДАПТАЦИЯ АНГЛОЯЗЫЧНЫХ
ФИЛЬМОНИМОВ НА ЯПОНСКИЙ ЯЗЫК:
ДИАХРОНИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

| | |
|----------------------|--------------------------------|
| Выпускник | Э.С. Белькова |
| Научный руководитель | канд. филол. наук Е.В. Чистова |
| Научный консультант | ст. преп. Ю.М. Горячева |
| Нормоконтролер | Е.В. Буркова |

Красноярск 2020

РЕФЕРАТ

Тема бакалаврской работы – «Переводческая адаптация англоязычных фильмонимов на японский язык: диахронический аспект». Выпускная квалификационная работа представлена в объеме 70 страниц, включает в себя 7 таблиц, 4 иллюстрации, а также список использованной литературы, состоящий из 62 источников, 18 из которых на иностранных языках.

Ключевые слова: ЯПОНСКИЙ ЯЗЫК, ФИЛЬМОНИМ, ПЕРЕВОДЧЕСКАЯ АДАПТАЦИЯ, СТРАТЕГИИ ПЕРЕВОДА, ПЕРЕВОДЧЕСКИЕ ТРАНСФОРМАЦИИ, ЭКВИВАЛЕНТНОСТЬ, АДЕКВАТНОСТЬ.

Цель: выявление и изучение приемов переводческой адаптации англоязычных фильмонимов на японский язык в диахроническом аспекте.

Задачи: 1) изучить теоретические основы исследования фильмонимов; 2) рассмотреть проблемы эквивалентности и адекватности перевода как категории оценки качества перевода; 3) дать определение переводческой адаптации, рассмотреть ее позицию в отечественном языкознании и виды переводческих трансформаций, посредством которых она реализуется; 4) выявить, какие переводческие трансформации используются для перевода англоязычных фильмонимов на японский язык во временно срезе с 1900 по 2020 гг.; 5) проанализировать причины применения выявленных переводческих трансформаций в разные временные периоды.

Актуальность исследования обусловлена тем, что перевод названий кинофильмов, являясь важной этнолингвистической проблемой, представляет собой серьезный научный интерес ввиду современных тенденций глобализации и межкультурной коммуникации.

Основные выводы и результаты исследования:

1. Посредством транслитерации до 1970-ых гг. переводились только имена собственные и элементарные слова, однако в настоящее время так переводят 97% фильмонимов.

2. Реформирование образовательной системы в Японии и импорт большого количества англоязычных кинофраншиз способствовали росту частоты использования транслитерации при переводе.

3. Использование транслитерации также выполняет разграничительную функцию зарубежных фильмов от отечественных.

4. Дословный перевод широко использовался до 1950-ых гг., однако его популярность в выделенный период падала обратно пропорционально применению транслитерации.

5. Отдельный блок трансформаций составили добавление, опущение и замена: добавление чаще всего использовалось для придания переводу экспрессивности или расширения контекста, опущение – для придания заглавию лаконичности и фокусировки на объекте, а замена – для экспликации жанра.

6. Несмотря на редкость использования данных видов трансформаций в настоящее время, маловероятно, что в будущем от них полностью откажутся.

Перспективы дальнейшего исследования: 1) рассмотрение перевода на японский язык англоязычных фильмонимов других жанров, 2) проведение сопоставительного анализа с еще одного иностранного языка на японский язык.

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|--|-----------|
| ВВЕДЕНИЕ..... | 3 |
| ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ФИЛЬМОНИМОВ И ПЕРЕВОДЧЕСКОЙ АДАПТАЦИИ..... | 6 |
| 1.1. Фильмонимы как особый тип имен собственных | 6 |
| 1.2. Классификация категорий фильмонимов | 8 |
| 1.3. Функции фильмонимов | 11 |
| 1.4. Адекватность и эквивалентность перевода | 14 |
| 1.5. Стратегии перевода фильмонимов | 17 |
| 1.6. Определение переводческой адаптации и ее позиция в отечественном языкознании..... | 19 |
| 1.7. Классификация видов переводческих трансформаций..... | 24 |
| ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1..... | 28 |
| ГЛАВА 2. АНАЛИЗ ПЕРЕВОДА АНГЛОЯЗЫЧНЫХ ФИЛЬМОНИМОВ НА ЯПОНСКИЙ ЯЗЫК В ДИАХРОНИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ | 30 |
| 2.1. Перевод фильмонимов посредством транслитерации | 30 |
| 2.2. Дословный перевод фильмонимов | 37 |
| 2.3. Перевод фильмонимов посредством прочих трансформаций..... | 43 |
| ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2..... | 58 |
| ЗАКЛЮЧЕНИЕ | 60 |
| СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ..... | 62 |

ВВЕДЕНИЕ

Кино – это весьма популярный досуг, и как социальное, так и художественное явление, которое уже более века является неотъемлемой частью жизни общества. В настоящее время во всем мире, в том числе в Японии, демонстрируются фильмы англоязычного производства. В связи с этим неизбежно возникают проблемы и сложности с восприятием и пониманием информации разными культурами, отчего возникает необходимость в качественном переводе не только содержания кинофильмов (диалоги, монологи и т.д.), но также и их названий с одного языка на другой. Гораздо проще привлечь зрителя эффектным названием, нежели какой-либо аннотацией к фильму, поэтому интерес к нему во многом определяется его заглавием. Особенности и функции фильмонимов требуют специального подхода к их переводу с точки зрения эквивалентности, адекватности, лаконичности и многих других аспектов.

Актуальность данного исследования обусловлена тем, что перевод названий кинофильмов является важной этнолингвистической проблемой, а потому представляет собой серьезный научный интерес ввиду современных тенденций глобализации и межкультурной коммуникации.

Целью исследования является выявление и изучение приемов переводческой адаптации англоязычных фильмонимов на японский язык в диахроническом аспекте.

Объектом исследования являются названия англоязычных кинофильмов, вышедших в период с 1900 по 2020 гг., и их официальный перевод на японский язык, использующийся как во время проката, так и во время показа на японском телевидении и выходе на электронных ресурсах и носителях.

Предметом исследования выступают переводческие трансформации, с помощью которых реализуется адаптация англоязычных фильмонимов на японский язык во временном срезе с 1900 по 2020 гг.

Для реализации цели были разработаны следующие **задачи**:

- 1) изучить теоретические основы исследования фильмонимов;
- 2) рассмотреть проблемы эквивалентности и адекватности перевода как категории оценки качества перевода;
- 3) дать определение переводческой адаптации, рассмотреть ее позицию в отечественном языкознании и виды переводческих трансформаций, посредством которых она реализуется;
- 4) выявить, какие переводческие трансформации используются для перевода англоязычных фильмонимов на японский язык во временно срезе с 1900 по 2020 гг.;
- 5) проанализировать причины применения выявленных переводческих трансформаций в разные временные периоды.

В ходе анализа материала применялся комплексный **метод исследования**, включающий метод контекстуального анализа, метод интерпретации текста, метод компонентного анализа, сопоставительный метод, метод сплошной выборки, метод количественных подсчетов.

Материалом исследования послужили 504 названия англоязычных кинофильмов преимущественно научно-фантастического жанра, вышедших в период с 1900 по 2020 гг.

Теоретической базой исследования послужили работы отечественных лингвистов советского, позднесоветского и современного периодов: Ю.Н. Подымова, И.Г. Милевич, Л.Г. Бабенко, Е.Ж. Бальжинимаева, Л.С. Бархударов, В.Н. Комиссаров, А.Д. Швейцер, Н.К. Гарбовский.

Практическая значимость работы заключается в возможности использования полученных результатов для более глубокого понимания и дальнейшего исследования особенностей адаптации англоязычных заголовков в японском языке и японской культуре.

Структура работы в соответствии с целями и задачами исследования состоит из введения, двух глав и заключения.

Во введении обосновываются актуальность и практическая значимость работы, формулируются цель и задачи, указывается объект, предмет, методы и материал исследования.

Первая глава «Теоретические основы исследования фильмонимов и переводческой адаптации» посвящена теоретическому рассмотрению такого феномена, как фильмоним, выявлению его особенностей, типов, функций, а также стратегий перевода художественных заголовков, видов переводческих трансформаций, теорий об эквивалентности и адекватности перевода и понятия переводческой адаптации.

Во второй главе «Анализ перевода англоязычных фильмонимов на японский язык в диахроническом аспекте» выявляются основные переводческие трансформации, применяемые для адаптации англоязычных фильмонимов в Японии, анализируются закономерности их применения во временном срезе с 1900 по 2020 гг.

В заключении подводятся итоги проведенного исследования, формируются окончательные выводы по рассмотренной теме.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ФИЛЬМОНИМОВ И ПЕРЕВОДЧЕСКОЙ АДАПТАЦИИ

1.1. Фильмонимы как особый тип имен собственных

Заголовки художественных произведений занимают особую позицию в ономастической системе языка, так как такие заглавия прежде всего даются смыслом, воплощенным в художественных произведениях, а не каким-либо объектам. Для интерпретации названия произведения важна его семантическая характеристика, а также скрытый в многогранной структуре этого произведения определенный образ.

Художественный кинофильм – это поликодовый текст. При этом его название является образным семантическим центром, который связывает некоторое количество кодов: жанровые характеристики, визуальные и звуковые ряды, сюжетные линии, идеологическое и философское содержание и т.д.

Рост интереса исследователей-языковедов к данной единице номинации и выделение новой концепции «фильмоним» как единицы ономастической терминологии для наименования фильма вызвала особая функциональная направленность заголовков фильмов (Ю.Н. Подымова, И.Г. Милевич, Е.В. Кныш и др.).

Следует отметить, что для выделения лингвистических особенностей названий фильмов очень важен структурный аспект изучения названий фильмов как текстов небольшого формата. Н.А. Фролова предлагает классифицировать их на две большие группы: односложные и двусложные [Фролова, 2010]. Одной из основных особенностей фильмонимов является лаконичность, поэтому чаще всего они представляют собой односложные предложения, меньшая часть – двухкомпонентные предложения.

Так как названия художественных фильмов, как и любые речевые произведения, реализуют замысел автора и характеризуются целостностью и

согласованностью, отечественными лингвистами они относятся к заголовочным текстам [Крылова, 2006].

Текст заголовка рассматривается как часть всего текста. Он обеспечивает с одной стороны, связь между автором и получателем, и связь со всеми его компонентами, с другой. Автор кинопроизведения (обычно группа кинематографистов, но в основном режиссер) имеет определенные фоновые знания. Соответственно, он пропускает собственные образы и идеи, а также его первичное представление сквозь свое кинопроизведение имеющему свои собственные фоновые знания получателю-зрителю. В своей работе В.Е. Горшкова пишет о следующих характеристиках фильмонимов: использование «прототипического и иконического принципов» важно для формирования заголовка, то есть связь «первичного поликодового текста» с названием и соотнесенность его с визуальным рядом принимает принципиальное значение [Горшкова, 2014].

При передаче содержания и смысла кинопроизведения режиссером получателю его заглавие приобретает дополнительное свойство, так как «ретроспективно раскрывает замысел автора»: его содержание реципиент понимает в процессе просмотра, и оно не одно и то же «при входе в текст и при выходе из текста». Название – это важнейший смысловой и композиционный элемент художественного произведения.

Поочередное появление элементов поликодового текста сопровождает процесс передачи замысла автора реципиенту. Появляться они могут в различном порядке, однако, обычно, увидев заголовок, зритель знакомится с небольшой частью содержания. Затем, при просмотре и после него зритель получает представление о фильме и определенные впечатления, благодаря которым происходит переосмысление названия и, возможно, распознавание скрытых значений, и, наконец, базируясь на ассоциации с заглавием идея и впечатление от кинопроизведения остаются в памяти зрителя [Богданова, 2009].

1.2. Классификация категорий фильмонимов

Заголовки газет или рекламных объявлений, а также названия художественных произведений на данный момент исследованы широко и полно, в научной литературе содержится большое количество информации о них, однако названия фильмов долгое время не рассматривались отдельно. Классификация художественных заголовков автора Л.Г. Бабенко неразрывный пробел? также может использоваться для классификации фильмонимов, в виду общности особенностей и функций художественных названий и названий фильмов.

Л.Г. Бабенко распределила заголовки по «когнитивно-тематическому принципу», которые подразделяются на пять категорий. Базовые три категории, которые можно найти в основе любого художественного произведения, это – «пространство», «человек» и «время». Канонически действие в произведении строится на категориях «событие» и «предметы» [Бабенко, 2000]. Рассмотрим подробнее классификацию с точки зрения англоязычных фильмонимов.

Категорию «человек» смело можно назвать центральной, что легко объясняется намерением режиссера обратить внимание на личность главного или второстепенного персонажа, или показать его ведущую роль в сюжете. Заглавие может указывать на главного героя («Alraune») или других персонажей, например, полное имя героя («Harry Potter And The Philosopher's Stone») или неполное («Dr. Mabuse»).

В названиях кинофильмов часто встречаются имена представителей власти: князей, королей, лиц королевской крови или аристократии, так как ведущий персонаж всегда является основным участником событий сюжета («The Great Katherine»). Кроме того, как популярные исторические личности («JFK»), так и вымышленные персонажи («Doctor Dolittle»), наделенные различными социальными статусами, могут быть указаны в названиях. Важно отметить, что заглавия, основанные на ссылаках на исторических

персонажей, более конкретны, в то время как названия, представляющие вымышленных персонажей, являются полиассоциативными, то есть не всегда приводят к однозначной интерпретации.

Также дополнительную характеристику в изображение главного героя вносит не только его имя, но и профессия («The Nutty Professor»), семейное положение («I Married A Monster From Outer Space»), воинское звание («Officers»).

На выбор заголовка для кинофильма влияют и события, представленные в фильме. Какое-либо крупное определенное событие или же группа, черед событий могут быть указаны в названии («The Love War», «Space Chase»). Категории «событие» и «пространство» могут быть связаны, так как любое событие может быть указано вместе с местом действия («Five Weeks In a Baloon»). Следует отметить, что соотношение категорий «событие» и «пространство» более характерно для фильмов жанра ужасов и мистики, как следует из приведенных примеров. Часто сюжет таких фильмов основан на событии, сцена которого играет важную роль.

Названия категории «события» также могут передавать идею конкретной ситуации или эмоционального состояния персонажей («Fascination»). Названия фильмов этой категории иногда могут одновременно выражать основную идею фильма, его мораль («Lost Horizon»). Мораль постепенно удаляется из цепочки событий фильма и является его своеобразным моральным итогом.

«Предметы» – это еще одна распространенная категория названий. В большинстве фильмов те или иные предметы играют важную роль, но в некоторых – главную. («The Ring»). Человек живет в окружении различных предметов, придает им смысл, подвергает их определенной категоризации. Эти суждения и отражают названия фильмов. Интересно, что категория «предметы» характерна для фильмов разных жанров и может быть отнесена к самым нейтральным с точки зрения понимания сюжета фильма.

Достаточно распространена и категория времени. Время дня или года может каким-либо образом повлиять на события сюжета, может помогать или мешать персонажам. Также важное событие, описанное в фильме, происходит в определенную дату, время суток и т.д., что может отражаться в заголовке фильма («Twilight»).

Категория «пространство» включает в себя названия, которые указывают на место, где происходят главные события, показанные в фильме. Выбор топонима обычно определяется общей идеей кинопроизведения. Обозначенное в названии место действия может обладать разной степенью конкретности, например, топоним может быть вымышленным («Jurassic Park») или реальным («In The Shadow Of The Moon»).

Помимо данной классификации существует иная классификация заголовков художественных произведений автора А.В. Ламзиной. Исследователь основывалась на связи между классическими элементами произведения и названием: временем и местом действия, системой персонажей, проблематикой сюжета и тематическим составом. Заголовки могут быть «пословичные, цитатные, символические, метафорические», то есть обладать сложной семантикой.

По классификации А.В. Ламзиной существуют следующие виды названий:

1. Названия, которые представляют собой выделенную автором основную тему или проблему произведения. Вместе с раскрытием сюжета произведения само название становится символическим, происходит осознание темы, которая изложена в заголовке. «Chocolate», «Wild» являются примерами фильмонимов данного вида.

2. Названия, которые определяют сюжетные перспективы. Они условно могут быть разделены на два подвида. Первые представляют весь сюжетный ряд («Hercules Conquers Atlantis»), вторые выделяют самый важный момент сюжета, его кульминацию («Night Of The Creeps»).

3. Названия, сообщающие о национальности, социальном статусе, происхождении главного действующего лица. Антропонимы составляют большую их часть. Например, «The Neanderthal Man», «Master Of The World» и др.

Личные имена с «прозрачной» формой внутреннего устройства составляют отдельную группу антропонимов. Эти заголовки формируют идею об изображаемом персонаже или еще до просмотра или чтения демонстрируют оценку автора. У кинофильмов исторического жанра часто можно увидеть именно такие названия («Ghandi»).

4. Названия, указывающие на пространство и время. Дата в названии может указывать на время определенного сюжетного действия, являющегося тем или иным историческим событием («1945»). Название может указывать на конкретное время суток, месяц в году, день недели. Как и в классификации Л.Г. Бабенко, обозначенное в названии место действия может обладать различной степенью конкретности – топоним может быть вымышленным или реально существующим [Ламзина, 1999].

1.3. Функции фильмонимов

Несмотря на отсутствие большого освещения в научной литературе, предпринимались попытки классификации фильмонимов. Одна из таких классификаций была составлена Е.В. Кныш. Исследователь выделила три функции, которые несут в себе названия фильмов: эстетическая, номинативная, коммуникативная [Кныш, 1988].

Номинативная функция является основной базовой функцией для всех названий фильмов: в качестве наименования, обозначения фильма выступает имя собственное.

Не меньшую значимость для фильмонима имеет коммуникативная функция, подразумевающая, что в нем содержится определенная

информация, которая усваивается потенциальным реципиентом (в данном случае зрителем). Коммуникативная функция подразделяется на референционную (указывает на связь между сюжетом кинофильма и его названием), информационно-прогностическую (позволяет донести основную идею кинофильма до зрителя, данная функция подразумевает, что фильмом служит неким намеком на события, описываемые в фильме), прагматическую (заключается в воздействии фильмом на зрителя, позволяет ему составить собственное мнение о степени адекватности названия фильма).

Третьей функцией является эстетическая. Она предполагает, что в названии кинофильма заключено эстетическое отношение к действительности, то есть фильмом отражает жизненно-эстетическую позицию автора, его видение и восприятие прекрасного в жизни. Из этого следует, что название воспринимается не как простое речевое сообщение или речевой акт, а образное выражение, своего рода культурный символ, который несет в себе определенную авторскую философию, его мировоззрение [Кныш, 1992].

В своей работе выделяет две функции названий фильмов Н.А. Фролова: это функция воздействия и рекламная функция. Функцию воздействия можно приравнять к понятию прагматического потенциала названия фильма, то есть это относится к оценке и отношению зрителя этого фильма к фильмом В свою очередь рекламная функция состоит в том, чтобы привлечь внимание зрителей с помощью любых уловок, например, синтаксических, лексических и т.д. [Фролова, 2010].

Ю.Н. Подымова выделяет наиболее важную функцию названий фильмов как информативную, которая как большая категория выступает в качестве формирующего стиля: эта функция включает в себя рекламную функцию и функцию воздействия. Исходя из доминирующей роли информационной функции автором были выделены информативные, информационно-концептуальные и информационно-образные названия

фильмов. Первые нейтральные, вторые обладают ярко выраженными коммуникативными качествами, которые способствуют интерпретации намерений автора, отраженных в названии, а другие содержат интригу, которая определяет эффект повышенного ожидания. И, наконец, выделяются полностью информативные и неинформативные имена. Что касается последних, то они в силу своей семантической недостаточности полностью реализуют рекламную функцию [Подымова, 2006].

По материалам научно-исследовательских работ Ю.Н. Подымовой и Е.В. Кныш и, обобщая их труд, можно выделить основные функции фильмонимов:

1. Номинативная функция. Так как фильмоним – это само название фильма, он выполняет номинативную функцию. Номинативная функция фильмонима считается онтологической, то есть оригинальной, поскольку название фильма является первым этапом знакомства зрителя с фильмом. Реализация этой функции не связана с различными структурами и синтаксическими моделями, что свидетельствует об универсальности и универсальности этой функции.

2. Информативная функция. Самая важная функция – информативная, так как основная цель фильмонима – передать смысл фильма таким образом, чтобы подготовить зрителя к тому, что он видит на экране, перед просмотром фильма. Информативная функция относится к способности фильмонима передавать основную информацию. Именно эту функцию можно считать доминирующей, поскольку она считается фундаментальным критерием для создания фильмонима.

3. Рекламная функция. Быстрый темп жизни и выпуск огромного количества фильмов в год, наряду с постоянной нехваткой свободного времени среди современных людей, приводит к большей избирательности перед просмотром фильма. Рекламная функция отвечает за формирование определенного восприятия среди аудитории, удержание внимания и усиление чувства ожидания.

4. Прогностическая функция. Она осуществляется посредством жанровой и семантической адаптации, то есть путем добавления ассоциативных слов, которые связывают название фильма с жанром и сюжетом фильма. Связи названия фильма должны быть относительно понятны по содержанию, которое он резюмирует, и легко запоминаются по форме.

5. Коммуникативная функция. Он определяет наличие связи между сюжетом и названием фильма, воздействует на зрителя с целью формирования собственного мнения о сюжете и адекватности названия. Зритель сознательно и подсознательно формулирует и строит в своем воображении значение, скрытое в названии фильма.

6. Эстетическая функция. Это говорит о том, что название фильма вызывает эстетическое впечатление. Имя может содержать образное выражение, культурный символ, имя отражает философию или мировоззрение автора.

1.4. Адекватность и эквивалентность перевода

Эквивалентность и адекватность являются центральными категориями в общей теории перевода. При переводе переводчик должен выполнить ряд задач: передать с помощью средств другого языка целостное и точное содержание оригинала; сохранить его стилистические и выразительные черты; адекватно передать эквивалентные средства, использованные в оригинале; проанализировать сравнение двух языковых структур в процессе перевода.

В теории перевода вопросы адекватности и эквивалентности разработаны достаточно глубоко, но, несмотря на изучение адекватности и эквивалентности многими учеными, как российскими, так и зарубежными, до сих пор нет общих определений. Аналитик У. Куайн считает, что «объективного перевода нет, как единственно правильный. Нет объективного

стандарта для правильного перевода. ... Не к чему стремиться!» [Куайн, 2000: 37].

Эквивалентность, по сравнению с адекватностью, более специфической и узкой категории, как правило, означает довольно близкое соответствие двух текстов. Из-за отсутствия идентичности между содержанием оригинала и содержанием перевода был введен термин «эквивалентность», что означает, что содержание является общим, то есть семантическая близость оригинала и перевода [Казакова, 2006]. Наиболее распространенной на данный момент является теория уровней эквивалентности, согласно которой процесс перевода устанавливает отношения эквивалентности между соответствующими уровнями оригинала и перевода. Оригинальные и переводческие единицы могут быть эквивалентны друг другу на всех существующих уровнях или только на некоторых из них. Конечная цель перевода, по словам В.Н. Комиссарова, состоит в том, чтобы установить максимальную степень эквивалентности на каждом уровне [Комиссаров, 1990]. Ю. Найда выделил два типа эквивалентности: формальную и динамическую. Динамический ориентируется на реакцию рецептора и стремится обеспечить равное влияние на читателя перевода. Формально основное внимание уделяется самому сообщению, необходимости стремиться к наибольшему соответствию между элементами двух языков, рассматриваемых в процессе перевода [Найда, 1964]. По определению эквивалентности Л.С. Бархударова, перевод, осуществляемый на уровне, необходимом и достаточном для передачи неизменного плана содержания, с учетом норм переведенного языка, является эквивалентным переводом [Бархударов, 1975].

Проблема эквивалентного перевода – его невозможность. Переводы одного и того же текста могут и часто существенно различаются, поскольку эквивалентный перевод по существу недостижим из-за невозможности связать словарный запас и структуру оригинала в процессе перевода, а также

из-за отсутствия реальных или прямых логических связей. Попытки сделать максимально эквивалентный перевод приводит к его неестественности.

В нашем исследовании мы решили использовать определение термина «эквивалентность», предложенное В.Н. Комиссаровым: эквивалентность – это максимально возможная лингвистическая близость текста перевода к тексту оригинала [Комиссаров, 2000].

Концепция адекватного перевода шире, чем концепция эквивалентного перевода. М.М. Михайлов выделил адекватный перевод как промежуточную связь между буквальным и свободным переводом [Михайлов, 1990]. Н.К. Гарбовский считает, что «категория адекватности является в основном характеристикой не степени соответствия текста перевода тексту оригинала, а степени его соответствия ожиданиям участников общения. В качестве последнего могут выступать как участники общения, так и автор исходного текста, и получатель переводимого сообщения. Оба автора считают перевод адекватным, если общение успешное, т.е. если проблемы коммуникации решены [Гарбовский, 2007].

Ю.В. Ванников различает семантико-стилистическую адекватность, которая определяется посредством оценки семантической и стилистической эквивалентности языковых единиц, составляющих текст перевода и исходного текста, и функционально-прагматической, которая выводится из оценки Отношение переведенного текста к коммуникативному замыслу отправителя сообщения реализовано в оригинальном тексте [Ванников, 1988].

Адекватность – это компромисс, на который переводчик идет, жертвуя эквивалентностью для решения основной проблемы. Другими словами, адекватность, скорее всего, будет оптимальной, а не максимальной, то есть «перевод должен оптимально соответствовать определенным условиям и задачам» [Швейцер, 1988].

1.5. Стратегии перевода фильмонимов

Название является ориентиром при выборе зрителем фильма к просмотру, поэтому целое искусство – придумать яркий запоминающийся заголовок. Однако правильно перевести название фильма так, чтобы оно было эквивалентно оригинальному названию – еще большее искусство, и оно требует определенных внелингвистических знаний и способностей, не говоря уже об отличном знании иностранного и родного языков.

Переводчики иногда не могут уделить достаточно внимания качеству их перевода, так как новые кинокартины снимают и выпускают в прокат сотнями в год. Е.Ж. Бальжинимаева в своем исследовании пишет, что анализ переводов названий англоязычных фильмов указывает на частое влияние языковых и культурных особенностей страны, в которой выпускается зарубежная кинокартина, на изменения при переводе [Бальжинимаева, 2009].

Согласно выводам исследователя, переводчики, работая с заголовками кинофильмов, следуют следующим стратегиям перевода:

1. Прямой перевод. Эта стратегия подразумевает такие переводческие трансформации, как транслитерация и транскрипция имен собственных. Такой перевод является наиболее простым и правильным по содержанию. Чаще всего так переводятся названия, в которых нет непередаваемых культурных элементов. Например, «Titanic», «The Fighting Club» и др.

2. Трансформация. Добавление или замена лексических единиц способствует расширению когнитивной информации, для этого прибегают к данной стратегии. В случае жанровой недостаточности или семантической дословного перевода, в переведенное название вводятся ключевые лексические единицы кинокартины. Стилистические, лексические, прагматические, функциональные факторы обуславливают применение трансформации.

Примером такой стратегии является перевод названия «Die Hard». Если бы перевод был дословным, фильм назвали бы «Крепкий орешек». В 80-е

годы этот фильм распространялся в СССР под неуместным, по некоторым данным, названием «Трудно умереть, но достойно». Тем не менее, профессионалы должны знать, что фраза «умри твердо» - это идиома, которая определяет настойчивого, настойчивого человека, поэтому современное имя «умение твердо» является наиболее эквивалентным.

Также может быть использован прием опущения наряду с добавлением. Важно заметить, что иногда имена режиссеров включаются в переведенные названия, поскольку конкретные авторы кинокартин часто идут в связке с некоторыми жанрами. Это произошло с заглавием «Труп невесты» Тима Бертона, «Труп невесты» – «Tim Burton's Corpse Bride».

3. Замена. Переводчики сталкиваются с необходимостью сохранять семантическое и структурное равенство, а также равенство функциональных и коммуникативных характеристик текста оригинала и текста перевода. Несмотря на это, заголовки фильмов изменяются переводчиками полностью во множестве случаев [Латышев, 2007]. Лексико-семантическая или даже полная лексическая замена применяются в таких случаях переводчиками. Например, «Future Force» – サイボーグ刑事, «Space Chase» – ギャラクシー・ウォー.

Данные стратегии были отмечены также И.Г. Милевич, однако исследователь выделила дополнительную переводческую тактику. Она может быть отнесена как к стратегии замены названия, так и к стратегии трансформации – это «жанровая адаптация», где в переводе используются определенные лексические единицы, соотносящие заглавие с каким-либо конкретным жанром. «Можно сказать, что они «эксплицируют жанр» [Милевич, 2007: 11].

В своей работе в аспекте перевода англоязычных комедийных фильмов рассматривает юмористическую номинацию И.А. Наговицына. «Реализация комического эффекта» - это главная функция названия кинофильма в жанре комедия. Группы юмористических названий выделяются автором следующие: торговые марки; настоящие имена; ситуационные прозвища;

фиктивные говорящие имена, фамилии; астронимы, топонимы; характеристики; место работы и место жительства; метафорические имена определенной группы людей. Когда имя собственное с определенной характеризующей функцией вынесено в название фильма, а также когда комизм с оригинальным названием основан на игре с реальными именами, невыдуманскими торговыми марками, решения о переводе очень любопытны, считает автор [Наговицына, 2007].

1.6. Определение переводческой адаптации и ее позиции в русском языкознании

В современном словаре переводческих терминов Л.Л. Нелюбина адаптация определяется следующим образом:

1. «Методика создания соответствий путем изменения описанной ситуации с целью достижения того же эффекта на рецептор.

2. Под адаптацией обычно понимают разновидность обработки текста: упрощение его содержания и формы, а также сокращение текста с целью его адаптации для читателей, которые не готовы познакомиться с ним в его первоначальном виде.

3. Адаптация текста для недостаточно обученных читателей. Например, «облегчение» текста литературного и художественного произведения для начинающих изучать иностранные языки» [Нелюбин, 2003: 12-13].

Последние два пункта этого определения точно отражают традиционно скептическое отношение к этой технике в работах большинства классиков советских переводчиков.

Впервые об адаптации стало известно советским теоретикам перевода после публикации в конце 1970-х годов лейпцигского исследователя Отто Каде, в работах которого появилась концепция «языкового посредничества».

Л.К. Латышев определяет языковое посредничество как «общение многоязычных коммуникаторов с помощью лингвистического посредника, который говорит на двух языках». Более того, как отмечает автор, «понятие языкового посредничества шире, чем понятие перевода: перевод – только один из его типов» [Латышев, 1988: 8].

В.С. Виноградов соглашается с Латышевым и относит к языковой медиации «перевод, обобщение, пересказ и другие адаптационные меры» [Виноградов, 2001: 5].

Согласно А.Д. Швейцеру, полная адаптация к нормам другой культуры невозможна из-за «бикультурной» природы переводимого текста, который «адаптируясь к культуре-рецептору, никогда полностью не порывает с исходной культурой» [Швейцер, 1988: 61].

Из всех авторитетных фигур постсоветских переводческих исследований тема адаптации получила более или менее системный охват только у В.Н. Комиссарова.

«вид языкового посредничества, который всецело ориентирован на иноязычный оригинал», и «иноязычная форма существования сообщения, содержащегося в оригинале» [Комиссаров, 1990: 43]. Однако «в качестве языкового посредника переводчик может осуществлять не только перевод, но и различные виды т.н. «адаптивного транскодирования», которое он определяет следующим образом:

«Адаптивное транскодирование – это вид языкового посредничества, при котором происходит не только транскодирование (перенос) информации с одного языка на другой (что имеет место и при переводе), но и ее преобразование (адаптация) с целью изложить ее в иной форме, определяемой не организацией этой информации в оригинале, а особой задачей межъязыковой коммуникации. Специфика адаптивного транскодирования определяется ориентацией языкового посредничества на конкретную группу рецепторов перевода или на заданную форму преобразования информации, содержащейся в оригинале» [Там же: 48].

При этом, утверждает автор, создаваемый в результате такого преобразования (адаптации) текст «не предназначен для полноценной замены оригинала», и по-прежнему «перевод является основным видом языкового посредничества». Адаптивное же транскодирование оригинала имеет «парапереводческий характер и может быть представлено как объединение двух последовательных преобразований: перевод и заданная адаптация текста перевода» [Там же: 49].

Основные типы адаптивного транскодирования включают сокращенный перевод и адаптированный перевод. Второй состоит в частичном объяснении (упрощении и объяснении) структуры и содержания оригинала в процессе перевода с целью сделать текст перевода доступным для отдельных групп рецепторов, которые не имеют достаточных знаний и профессионального или жизненного опыта, которые являются требуется для полного понимания оригинала.

Комиссаров говорит о еще двух типах адаптации, которые не подразумевают, что по своему интеллектуальному или профессиональному уровню читатель оригинала превосходит читателя адаптированного перевода. Это стилистическая адаптация и прагматическая адаптация.

По словам Комиссарова, стилистическая адаптация применяется, когда «какие-то особенности обнаруживаются только в одном из языков», и тогда «специфические средства изложения в оригинале заменяются языковыми средствами, отвечающими требованиям данного стиля в ПЯ» [Там же: 127].

Прагматическая адаптация определяется им как одна из разновидностей адаптированного транскодирования, ориентированная на достижение желаемого эффекта (например, рекламный перевод).

Смена адресата иногда требует использования других аргументов и других методов убеждения, что связано со значительными изменениями в передаче структуры и содержания рекламы. Крайний случай такой адаптации – создание на параллельном тексте рекламы, связанной с оригиналом, только

единством рекламируемого продукта, и общая прагматическая задача – побудить покупателей приобрести этот продукт.

Таким образом, прагматическая адаптация выходит «за рамки перевода как процесса создания текста, коммуникативно эквивалентного оригиналу», но, как и некоторые другие виды «пара-перевода», описанные Комиссаровым, переводчик может выполнять процесс перевод [Там же.].

Анализ теоретических работ русских авторов, пришедших на смену исследователям позднесоветского периода, показывает, что их взаимосвязь между переводом и адаптацией в основном определяется концепцией языкового посредничества, восходящей к Отто Каде.

К известным специалистам, которые не используют эту концепцию, относятся, например, И.С. Алексеева. В своем учебнике «Введение в переводоведение» она упоминает языковое посредничество только один раз. Она относит адаптацию к категории «обработка текста во время перевода», которая также включает стилистическую обработку, авторизованный перевод и соавторство, выборочный перевод и резюмирующий перевод [Алексеева, 2004].

Однако в большинстве современных учебников по переводу традиционные подходы, основанные на концепции языкового посредничества, повторяются, например, в книге В.В. Сдобникова и О.В. Петровой «Теория перевода» [Сдобников, Петрова, 2007].

Тем не менее, есть работы, в которых традиционные взгляды на модель языкового посредничества и, соответственно, на роль адаптации в ней, начинают пересматриваться.

Попытка пересмотреть концепцию языкового посредничества предложена в работе Н.К. Гарбовского «Теория перевода». Определяя перевод как функцию коммуникативного посредничества между людьми, использующими разные языковые системы, Гарбовский в своей книге отводит центральное место теоретическому обоснованию межъязыковых преобразований, происходящих в процессе перевода. В этих межъязыковых

преобразованиях он определяет адаптацию как крайнюю форму преобразований, допустимых в переводе, и состоит в замене объективной ситуации, описанной в переводе, другой. Адаптация нарушает семантическую структуру исходного речевого произведения и, следовательно, не может рассматриваться как средство достижения эквивалентности переведенного текста тексту оригинала. Однако, адаптацию можно отнести к средствам достижения адекватности в переводе, т.е. к тому пограничному уровню соответствия, за пределами которого можно говорить о переводе лишь условно.

Кроме того, Гарбовский приписывает адаптацию к прагматически управляемым преобразованиям, которые «имеют своей целью достижение коммуникативного эффекта в тексте перевода, который эквивалентен тому, что можно обнаружить в оригинальном тексте» [Гарбовский, 2007: 383]

Таким образом, Гарбовский показывает, что адаптация и перевод, будучи трансформациями, являются явлениями одного и того же порядка. Принципиальная разница между ними заключается в том, что при адаптации эти преобразования достигают максимально допустимой глубины.

Украинский исследователь В.В. Демецкая очень активно занимается изучением роли адаптации в переводе. В аннотации к своей диссертации «Теория адаптации в переводе» она заявляет о своем намерении отказаться от традиционного взгляда на адаптацию как на тип языкового посредничества, который обеспечивает «крайнюю форму преобразований, допустимых в переводе», и предложить подход, «согласно которому адекватность перевода прагматично ориентированного текста возможна в условиях его адаптации к лингвокультурным стереотипам реципиента».

В этой формулировке примечательно, что адаптация Демецкой рассматривается только для ограниченного набора текстов, а именно «прагматически ориентированных текстов» (или «прагматтекстов») – текстов, «направленных на изменение поведения адресата». Она ссылается на такие тексты, как «словарную статью, учебный тип текста, ораторский тип

текста (политическое выступление, проповедь), рекламный тип текста», при этом подчеркивая, что основное внимание ей уделяется текстам «политического и религиозного дискурсов» [Демецкая, 2008: 4].

Целью перевода прагматекста, по словам Демецкой, является «воссоздание прагматического потенциала текста или дискурса в переводе с учетом лингвокультурных стереотипов носителей языка и культуры реципиента» [Там же: 6].

Вводя различие между двумя типами перевода – «репродуктивным переводом» (ориентированным на «воссоздание лингвокультурного кода отправителя») и «адаптивным переводом» («с доминантной установкой на языковые и культурные стереотипы реципиента переводного текста»), – Демецкая утверждает, что «адекватный перевод, как результат переводческой деятельности, возможен лишь при условии комплементарного характера репродуктивных и адаптивных стратегий»; и, следовательно, «адекватный перевод в любом случае предполагает адаптацию» [Там же: 10].

Подводя итог, можно сказать, что адаптация в советской школе переводческих исследований прошла долгий путь от полного отказа от своего права на свое место в этой дисциплине до его назначения в качестве одного из фундаментальных элементов концепции языкового посредничества, но уступает по важности самому переводу.

В работах некоторых постсоветских исследователей в рамках одной и той же концепции есть желание модернизировать типологию стратегий перевода и адаптации своих предшественников, «повысить» статус стратегий адаптации до самих переводных и платить больше внимания прагматическим и коммуникативным факторам в процессе перевода.

1.7. Классификация видов переводческих трансформаций

Адаптация во время перевода осуществляется с помощью переводческих преобразований. Существуют различные подходы к их

классификации, но мы рассмотрим только две наиболее известные типологии преобразований – В.Н. Комисарова и Л.С. Бархударова.

В своей научной работе «Язык и перевод» Л.С. Бархударов свел все виды преобразований, осуществляемых в процессе перевода, к четырем элементарным типам:

- 1) Перестановки
- 2) Замены
- 3) Добавления
- 4) Опускания

Перестановка – это изменение последовательности элементов языка в тексте перевода по сравнению с исходным текстом. Такой перестановке могут подвергаться слова, словосочетания, части сложного предложения, а также самостоятельные предложения в текстовом строе.

Замены являются наиболее распространенным и разнообразным типом преобразований. Грамматические единицы (формы слова, части речи, члены предложения, типы синтаксической коммуникации и т.д.) и лексические могут быть заменены, как следует из того факта, что существуют грамматические и лексические замены. Более того, можно заменить не только отдельные единицы, но и целые конструкции, тогда речь идет о комплексной лексической и грамматической замене. По Бархударову замены подразделяются на: замены форм слова, замены частей речи, замены членов предложения, синтаксические замены в сложном предложении, лексические замены, антонимический перевод, компенсацию.

Добавление – это восстановление «соответствующих слов», опущенных на иностранном языке. Добавление может рассматриваться как вклад в предложение определенных элементов в ходе реструктуризации предложения. Он также используется при передаче в тексте перевода грамматических явлений ИЯ, которых нет в ПЯ.

Опускание – это явление описывается как полная противоположность сложению. «При переводе опущению подвергаются чаще всего слова,

являющиеся семантически избыточными, то есть выражающие значения, которые могут быть извлечены из текста и без их помощи» [Бархударов, 1975: 226].

Бархударов подчеркнул, что такое разделение является приближенным и условным, объясняя это тем, что в некоторых случаях преобразование можно интерпретировать как один, так и другой тип элементарного преобразования. Более того, эти четыре типа элементарных преобразований на практике в «чистом виде» крайне редки. Обычно они в сочетании друг с другом образуют сложные, комплексные трансформации.

В.Н. Комиссаров различал лексические, грамматические и лексико-грамматические преобразования.

Лексические преобразования «описывают формальные и содержательные отношения между словами и фразами в оригинале и переводе» [Комиссаров, 2002: 158]. К формальным преобразованиям автор относится транскрипцию/транслитерацию перевода, а также калькирование.

К лексическим и семантическим заменам В.Н. Комиссаров относит конкретизацию, обобщение и модуляцию. Прием смысловой конкретизации заключается в том, что переводчик для перевода слова на языке оригинала выбирает единицу с более конкретным значением в языке перевода. Прием генерализации является противоположностью конкретизации. Смысл его заключается в замене слова на иностранном языке, имеющем более узкое значение, на слово на языке перевода с более широким значением. Модуляцией называется прием, заключающийся в замене слова или словосочетания на иностранном языке единицей на языке перевода, значение которой логически выводится из значения исходной единицы.

Среди грамматических преобразований наиболее часто используется дословный перевод, разделение предложений, объединение предложений и грамматические замены. Дословный перевод или нулевое преобразование – это замена синтаксической структуры на иностранном языке аналогичной структурой на языке перевода. Разделения предложения состоит в его

разбиении на два или более предложений в переводе. Метод объединения предложений противоположен разделению и заключается в том, что два или более предложений оригинала соответствуют одному предложению в переводе. Грамматической замене может подвергаться форма слова, часть речи, член предложения, тип предложения.

Ученый называет наиболее распространенные лексические и грамматические преобразования: метод антонимического перевода, метод описательного перевода и методом компенсации. Он охарактеризовал антонимический перевод как замену утвердительной формы в оригинале отрицательной формой в переводе и наоборот, заменяя лексическую единицу в иностранном языке единицей в языке перевода с противоположным значением. Под описательным переводом В.Н. Комиссаров понимает замену лексической единицы на иностранном языке фразой, раскрывающей ее значение на языке перевода. При компенсации элементы значения, опущенные при переводе, передаются в тексте некоторыми другими средствами, хотя они могут не находиться в том же месте, что и в оригинальном тексте [Там же].

Мы видим, что обе предложенные классификации имеют общие черты, но единой системы не существует. Как и любые классификации, приведенные выше типологии преобразований являются условными и не могут учитывать абсолютно все методы, используемые переводчиками на практике. Несмотря на это, для дальнейшего анализа мы остановимся на классификации переводческих трансформаций Л.С. Бархударова, так как она представляется нам наиболее базовой и емкой.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

Фильмонимы, как и художественные заголовки, имеют свою особую структуру, отличающуюся своеобразием синтаксического построения, и свои особенности. Название фильма заключает в себе сконцентрированную информацию о сюжете или о главной идее фильма, имеет сильную позицию и влияет на его дальнейший успех; это обуславливает важность грамотного и прагматичного перевода названия фильма, который своей внешней и внутренней формой формирует восприятие зрителей.

В то время как заголовки газет и рекламные объявления, названия произведений искусства, изучались довольно широко, названия фильмов редко рассматривались как отдельные единицы. Классификации Л.Г. Бабенко и А.В. Ламзиной были созданы для художественных заголовков, но, благодаря совпадению особенностей художественных названий и названий фильмов, их также можно использовать для классификации названий фильмов.

Мы рассмотрели наиболее популярные классификации функций фильмонимов и, обобщив их, выделили пять основных функций фильмонимов: номинативная, информативная, рекламная, прогностическая, коммуникативная и эстетическая.

Проанализировав ряд теорий об эквивалентности перевода, мы приняли решение считать эквивалентным переводом тот, который имеет максимально возможную лингвистическую близость к оригиналу.

Также мы рассмотрели стратегии перевода заглавий, к которым прибегают переводчики, работая с фильмонимами, выделенные Е.Ж. Бальжинимасовой, и отметили такое явление, как жанровая адаптация, рассмотренное И.Г. Милевич.

Анализ теоретических работ советских и российских авторов показал, что понятие языкового посредничества определяет их взаимосвязь между переводом и адаптацией. Однако в настоящее время традиционные взгляды

на роль адаптации начинают пересматриваться. Например, Н.К. Гарбовский определяет адаптацию как крайнюю форму трансформации, допустимой при переводе, которая является средством достижения адекватности в переводе и направлена на достижение коммуникативного эффекта в тексте перевода, а В.В. Демецкая в своей работе утверждает, что адекватный перевод невозможен без переводческой адаптации. Таким образом, адаптация и перевод признаются явлениями одного порядка, и тактика адаптации реализуется в различных типах переводческих трансформаций.

Рассмотрев две наиболее известные классификации видов переводческих трансформаций В.Н. Комиссарова и Л.С. Бархударова, мы приняли решение использовать последнюю для дальнейшего анализа, так как она представляется нам наиболее емкой.

ГЛАВА 2. АНАЛИЗ ПЕРЕВОДА АНГЛОЯЗЫЧНЫХ ФИЛЬМОНИМОВ НА ЯПОНСКИЙ ЯЗЫК В ДИАХРОНИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ

Для проведения анализа методом сплошной выборки мы отобрали 504 англоязычных фильмонимов в диапазоне с 1900 г. по 2020 г., чтобы проследить наличие и количество тех или иных переводческих трансформаций во временном срезе. Мы обнаружили, что с 1900 г. по 1950 г. кинокартин выпускалось и, соответственно, переводилось значительно меньше, чем в другие рассмотренные декады, поэтому для анализа выделили следующие периоды: 1900-1949 гг., 1950-е гг., 1960-е гг., 1970-е гг., 1980-е гг., 1990-е гг., 2000-е гг., 2010-е гг.

Жанр данных фильмонимов преимущественно научно-фантастический, так как, начиная с прошлого века, кинокартин именно этого жанра выпускалось и переводилось на иностранные языки больше других.

Проанализировав отобранные фильмонимы, мы пришли к выводу, что на протяжении более ста лет японские переводчики при переводе названий англоязычных кинофильмов прибегают к трем видам переводческих трансформаций: транслитерации, дословному переводу и прочим грамматическим и лексико-грамматическим трансформациям, таким как добавление, опущение и замена (по классификации Л.С. Бархударова). В этой главе мы отдельно рассмотрим фильмонимы, переведенные с использованием каждого из этих видов соответственно.

2.1. Перевод фильмонимов посредством транслитерации

Японский язык обладает письменностью, сочетающей идеографию и слоговую фонографию. При переводе англоязычных фильмонимов на японский язык прибегают к транслитерации, используя одну из графических форм японской слоговой азбуки – катакану. Заметим, что современное использование катаканы сводится преимущественно к записи слов

неяпонского, прежде всего, европейского происхождения, поэтому, прибегая к другим видам переводческих трансформаций, для записи многих слов также используют азбуку катакана.

Общее число отобранных нами фильмонимов составляет 504, и среди них количество фильмонимов, переведенных посредством транслитерации составляет 207. Мы рассмотрели, как эти фильмонимы распределяются по выделенным выше восьми временным периодам и отобразили на Рисунке 1.

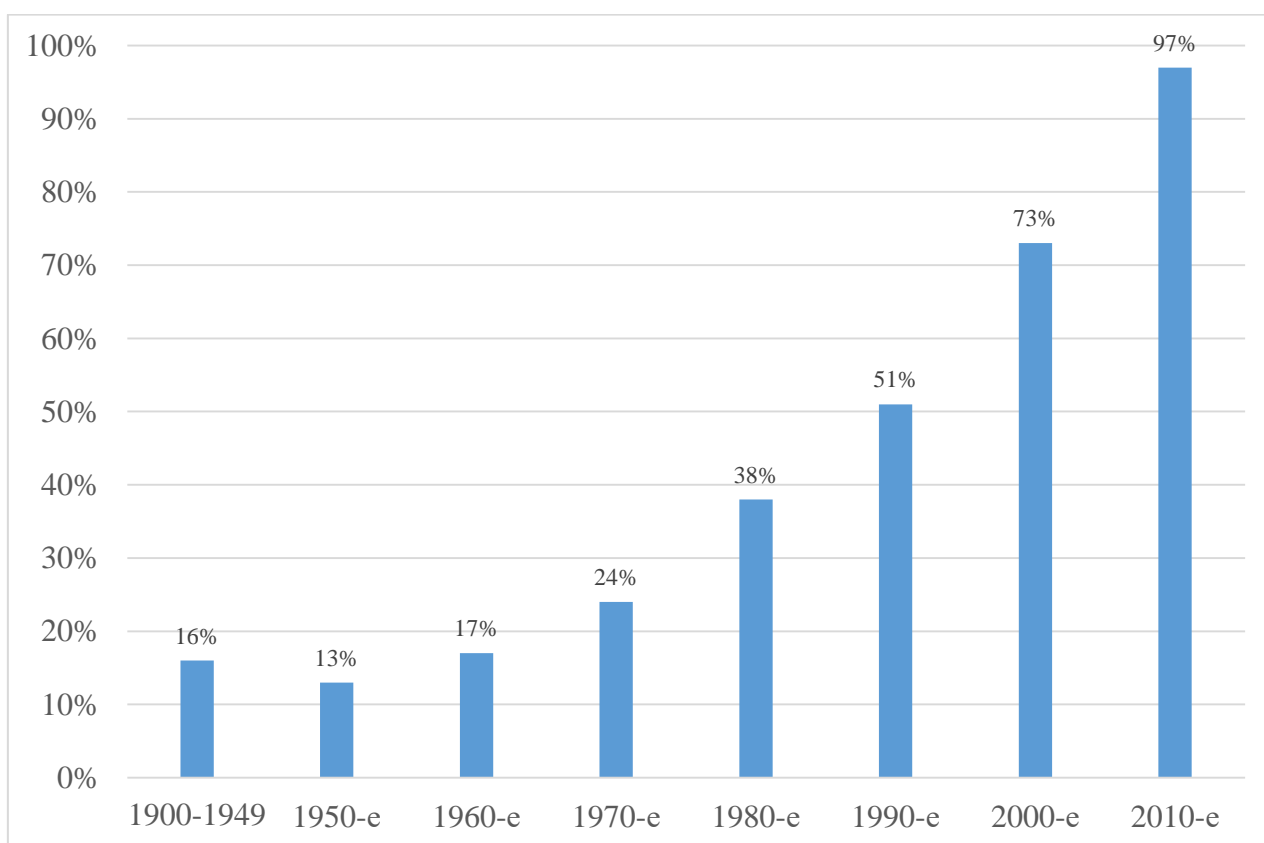


Рисунок 1. Количество фильмонимов, переведённых посредством транслитерации

На Рисунке 1 мы можем увидеть, что число англоязычных фильмонимов, переведенных посредством транслитерации значительно выросло за последнее столетие. До 1970-ых гг. транслитерация применялась не часто, доля использования этой трансформации составляла не более 17%. Однако мы видим, что с 1970-ых гг. частота использования транслитерации начала стабильно и уверенно расти, и уже в 1990-е гг. увеличилась вдвое, сравнивая с 20 годами ранее. Продолжая увеличиваться на 22% в 2000-е гг. и

еще на 24% в 2010-е гг., на сегодняшний день посредством транслитерации в Японии переводятся почти 100% англоязычных фильмонимов, и использование других видов переводческих трансформаций является скорее исключением из правила.

Процент использования транслитерации для перевода фильмонимов до 1970-ых гг. был довольно низок. Это можно связать с положением английского языка в образовательной системе Японии.

Обучение иностранным языкам началось в Японии в эпоху реставрации Мэйдзи («Просвященное правление») в 1868 г., когда в Японии завершился длительный исторический период международной изоляции. Японское правительство, уверенное в том, что функция образования состоит в содействии прогрессу модернизации, которую зачастую именовали вестернизацией, ввело преподавание иностранных языков – английского, немецкого и французского – в качестве инструмента усвоения зарубежной информации, в надежде на то, что Япония в сжатые сроки превратится в современное государство. Первый японский министр просвещения Аринори Мори (1847–1889 гг.) придавал большое значение экономической мощи тех стран, в которых говорят по-английски, и настаивал на том, что, для сохранения суверенитета Японии, японцы обязаны владеть английским языком. В девяностые годы XIX в. преподавание иностранных языков было введено во всех японских школах. Основным иностранным языком стал английский язык.

Однако, вслед за военными успехами Японии в войнах 1894–1895 и 1904–1905 гг. подъём японского национализма заставил пересмотреть акценты в преподавании иностранных языков. Возник лозунг «Образование в Японии на японском языке». Под этим лозунгом иностранных преподавателей и учебники на иностранных языках заменяли японскими преподавателями и японскими учебниками. Высшие учебные заведения в Японии практически полностью перешли к преподаванию на японском языке. Во время уже второй мировой войны, чем больше власти забирали

себе военные в Японии, тем сильнее английский язык представлялся в качестве языка потенциального противника. Поэтому до самого конца второй мировой войны отношение к преподаванию и изучению английского языка оставалось в Японии прохладным. Отсюда такой небольшой процент использования транслитерации при переводе фильмонимов и стремление к доместикации немногочисленных иностранных кинокартин до 1950-ых – 1960-ых гг.

В нижеприведенной таблице можно увидеть, что до роста частоты использования транслитерации до 24% в 1970-е гг. таким образом переводились в большинстве своем только имена собственные («Frankenstein») или простые английские слова (lost, cat, world и т.д.).

Таблица 1. Примеры имен собственных или простых слов, переведенных посредством транслитерации

| Год выпуска | Оригинальное название | Переведенное название |
|-------------|-----------------------|-----------------------|
| 1911 | SKY SHIP | スカイ・シップ |
| 1918 | ALRAUNE | アラウネ |
| 1922 | DR. MABUSE | ドクトル・マブセ |
| 1924 | AELITA | アエリータ |
| 1925 | THE LOST WORLD | ロスト・ワールド |
| 1927 | THE CHESS PLAYER | チェスプレイヤー |
| 1931 | FRANKENSTEIN | フランケンシュタイン |
| 1934 | COSMOPOLIS | コスモポリス |
| 1936 | MODERN TIMES | モダンタイムス |
| 1941 | SUPERMAN | スーパーマン |
| 1942 | CAT PEOPLE | キャット・ピープル |
| Год выпуска | Оригинальное название | Переведенное название |

| | | |
|------|-----------------------------|-------------------------|
| 1950 | FLYING DISC MAN FROM MARS | フライング・ディスクマン・フロム・マーズ |
| 1951 | FIVE | ファイブ |
| 1953 | ROBOT MONSTER | ロボットモンスター |
| 1953 | MESA OF LOST WOMEN | メサ・オブ・ロスト・ウーマン |
| 1956 | THE CREATURE WALKS AMONG US | クリーチャー・ウォーク・アマン グ・アス |
| 1959 | THE TINGLER | ティングラー |
| 1960 | DAVID AND GOLIATH | ダビデとゴライアス |
| 1961 | PARADISE | パラダイス |
| 1961 | MOTHTRA | モスラ |
| 1966 | SECONDS | セコンド |
| 1967 | BARBARELLA | バーバレラ |
| 1969 | MALENKA | マレンカ |

Окончание второй мировой войны сопровождалось англоязычным бумом в Японии. Для того чтобы взаимодействовать с оккупационными силами США, японским чиновникам потребовалось практически овладеть английским языком, ибо оккупационное правительство состояло сплошь из американских офицеров.

В послевоенный оккупационный период была реформирована японская образовательная система. Обучение иностранным языкам вошло в учебные планы средней школы. В подавляющем большинстве средних школ, из иностранных языков преподавался только английский язык. Дети, обучающиеся в средней школе английскому языку в обязательном порядке, становились взрослыми, которым привычен английский язык, и именно это поколение затем посещало кинотеатры, в которых стали все чаще показывать

англоязычные кинофильмы, чьи названия переводились посредством транслитерации.

Министерством образования Японии и в данный момент поддерживает активное продвижение английского языка. Английский на сегодняшний день невероятно популярен. Его преподают в старших классах частных и общеобразовательных школ, и в начальной школе, и часто в детском саду. С целью получения повышения на работе руководящие работники японских компаний посещают курсы английского языка, а также шансы на поступление в высшее учебное заведение значительно повышаются благодаря хорошо сданным экзаменам по английскому языку.

Более того, в Таблице 2 среди примеров перевода фильмонимов с 1970-ых гг. мы видим большое количество всемирно популярных англоязычных фильмов и кинофраншиз. Многие из них собрали огромные кассовые сборы по всему миру или получили престижные кинопризы, такие как «Academy Awards» («La La Land») и «Saturn Award» («Jurassic Park»). В силу проведения масштабных рекламных кампаний недавно вышедших зарубежных кинофильмов, а также затяжного процесса дубляжа и создания и наложения субтитров, японские зрители могут впервые посмотреть англоязычную кинокартину в кинотеатре только спустя несколько месяцев после ее официального выхода в стране-производителе. Таким образом, на момент выхода переведенного англоязычного фильма в Японии японская публика уже хорошо знакома с нашумевшим названием фильма, и использовать иные переводческие трансформации при переводе фильмонимов становится неэффективно и экономически невыгодно.

Большой отступ между текстом и таблицей (достаточно одной строки)

Таблица 2. Примеры англоязычных фильмонимов, переведенных посредством транслитерации после 1970-ых гг.

| Год | Оригинальное название | Переведенное название |
|-----|-----------------------|-----------------------|
|-----|-----------------------|-----------------------|

| | | |
|-------------|---|------------------------------|
| выпуска | | |
| 1977 | STAR WARS | スター・ウォーズ |
| 1978 | SPIDER-MAN | スパイダーマン |
| 1979 | STAR TREK | スタートレック |
| 1984 | THE TERMINATOR | ターミネーター |
| 1990 | GIRLFRIEND FROM HELL | ガールフレンド・フロム・ヘル |
| 1993 | JURASSIC PARK | ジュラシック・パーク |
| 1993 | THE NIGHTMARE BEFORE CHRISTMAS | ナイトメアー・ビフォア・クリスマス |
| 1996 | FROM DUSK TILL DAWN | フロム・ダスク ティル・ドーン |
| 1998 | GODZILLA | ゴジラ |
| 1999 | THE MATRIX | マトリックス |
| 1999 | STAR WARS EPISODE 1: THE PHANTOM MENACE | スター・ウォーズ エピソード1 ファントム・メナス |
| 1999 | THE GREEN MILE | グリーンマイル |
| 2001 | THE LORD OF THE RINGS | ロード・オブ・ザ・リング |
| 2003 | SPY KIDS 3-D: GAME OVER | スパイキッズ3-D : ゲームオーバー |
| 2004 | VAN HELSING | ヴァン・ヘルシング |
| 2006 | THE ILLUSIONIST | イリュージョニスト |
| 2009 | AVATAR | アバター |
| Год выпуска | Оригинальное название | Переведенное название |
| 2011 | TRANSFORMERS 3 | トランスフォーマー3 |
| 2014 | INTERSTELLAR | インターステラー |
| 2015 | CINDERELLA | シンデレラ |
| 2016 | THE JUNGLE BOOK | ジャングル・ブック |
| 2017 | LA LA LAND | ラ・ラ・ランド |

Таким образом, мы считаем, что в связи с именно вышеуказанными причинами произошел стремительный рост частоты использования

транслитерации при переводе англоязычных фильмонимов. На сегодняшний день около 97% фильмонимов переводят, используя данный вид переводческих трансформаций, что принимается и даже приветствуется японским зрителем.

2.2. Дословный перевод фильмонимов

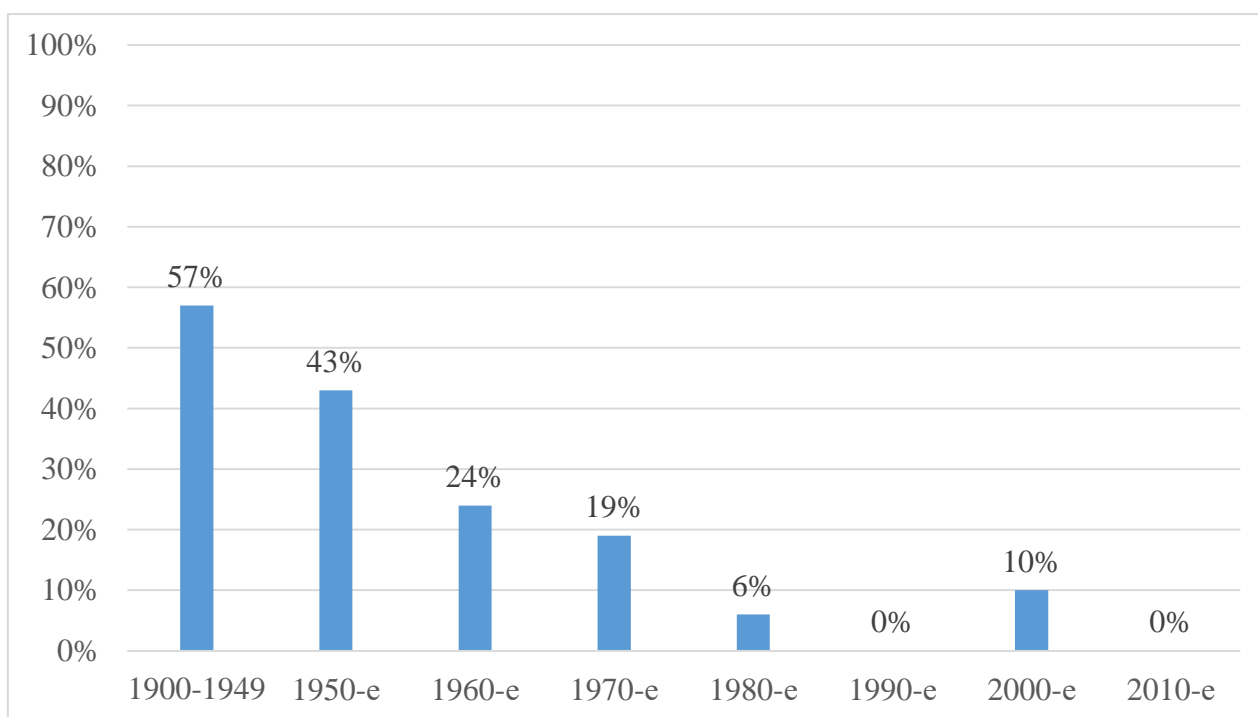


Рисунок 2. Количество фильмонимов, переведенных дословно

Рассмотрим фильмонимы, которые были переведены дословно на протяжении восьми временных периодов.

На Рисунке 2 мы видим, что количество англоязычных фильмонимов, переведенных дословно, значительно снижается каждый последующий период, начиная с 1950-ых гг. До наступления 1960-ых гг. количество дословно переведенных фильмонимов составляло более 40%, что составляет значительную долю на фоне других переводческих трансформаций, применявшихся в данный период. Соответственно, можно сказать, что до наступления 1960-ых гг. при переводе англоязычных фильмонимов

дословный перевод применялся чаще всего и был наиболее привычен японскому зрителю. Однако начиная с 1960-ых гг., количество таких фильмонимов стало стремительно стремиться к нулю, со значительным понижением в 1960-е гг., а затем в 1980-е гг, и достигло его уже в 1990-е гг., в декаду огромного кинопроизводства и выхода всемирных голливудских хитов. На сегодняшний день практически невозможно увидеть англоязычную картину с названием, переведенным на японский язык дословно.

Однако, анализируя Рисунок 2, можно заметить, что в 2000-ых гг. наблюдается небольшой всплеск в использовании дословного перевода до 10%. Рассмотрим фильмонимы, переведенные дословно в этот период.

Таблица 3. Примеры фильмонимов, переведенных дословно в 2000-е гг.

| Год выпуска | Оригинальное название | Переведенное название |
|-------------|--|-----------------------|
| 2001 | HARRY POTTER And The Philosopher's Stone | ハリー・ポッターと賢者の石 |
| 2001 | ATLANTIS: The Lost Empire | アトランティス／失われた帝国 |
| 2002 | THE TALE OF THE FLOATING WORLD | 浮世物語 |

Почему разрыв в таблице? Так и должно быть?

| Год выпуска | Оригинальное название | Переведенное название |
|-------------|--|----------------------------|
| 2002 | THE LORD OF THE RINGS: The Two Towers | ロード・オブ・ザ・リング／二つの塔 |
| 2002 | HARRY POTTER And The Chamber Of Secrets | ハリー・ポッターと秘密の部屋 |
| 2002 | STAR WARS: EPISODE II Attack Of The Clones | スター・ウォーズ エピソード2 クローンの攻撃 |

В Таблице 3 мы видим, что 5 из 6 данных оригинальных англоязычных названий (заголовков) имеют подзаголовки. Это не случайность, ведь для

перевода подзаголовков на японский язык переводчики использовали именно дословный перевод, несмотря на то что, что заголовки переводятся посредством транслитерации по сложившейся тенденции. Таким образом, в названиях кинофраншиз, выходящих на экраны в Японии, неизменный заголовок переводился посредством транслитерации в каждом случае, а подзаголовок – дословно. Причиной применения такого приема переводчиками могло служить облегчение восприятия названия потенциального японского зрителя, так как слишком длинное наименование, переложенное на азбуку катакана, могло бы сбивать с толку и лишать желания посмотреть киноленту, что невыгодно с маркетинговой точки зрения. Подобный же прием обеспечивал узнавание кинофраншизы, при этом сообщая зрителю информацию о сюжете новой серии на его родном языке. Однако, несмотря на очевидное удобство и складывающуюся традицию перевода, данный переводческий прием применялся недолго, и уже с 2010-ых гг. подзаголовки англоязычных фильмов переводятся, как и заглавия, посредством транслитерации (アベンジャーズ エイジ・オブ・ウルトロン – «Avengers: Age of Ultron», 2015 г.).

Помимо этого, стоит отметить фильм-им, который выделяется среди остальных в Таблице 3 (浮世物語 – «The Tale of the Floating World», 2002 г.). Чтобы понять, почему в эпоху транслитерации как основной переводческой трансформации в Японии данный англоязычный фильм-им перевели дословно, стоит обратиться к функциям, которые могут выполнять названия кинофильмов.

В предыдущей главе мы рассмотрели различные классификации функций фильм-имов. Возьмем, к примеру, классификацию Е.В. Кныша: номинативная, коммуникативная и эстетическая функции. Номинативная функция первична, коммуникативная – воздействует на зрителя с целью составления им собственного мнения о сюжете, а эстетическая предполагает, что название кинофильма вызывает у потенциального зрителя какое-либо

эстетическое впечатление, а также иногда отражает авторскую философию или мировоззрение.

Англоязычные фильмонимы, переведенные на японский язык, успешно выполняют данные функции на протяжении более ста лет. Однако нельзя не отметить данный фильм («The Tale of the Floating World», 2002 г.), особенностью которого является то, что он был снят французским режиссером (Alain Escalle) в трех странах – Франции, Великобритании и Японии. Данная кинокартина безусловно является зарубежной для японского зрителя, она была снята на английском языке. Однако сюжет кинофильма посвящен Японии и ее традиционному изобразительному искусству укиё-э (яп. 浮世絵, картины (образы) изменчивого мира), в нем играют японские актеры. Таким образом, данная кинокартина создает прецедент, на основании которого можно сделать предположение, что фильмонимы в Японии, помимо основных функций, могут выполнять также и разграничительную функцию. Так как кинокартина «The Tale of the Floating World» посвящена родной стране, японские переводчики перевели данный фильмоним дословно, что в 2000-е гг. не присуще англоязычным фильмонимам. Мы видим, что подавляющее большинство фильмонимов с 2000-ых гг. (73%) переводились посредством транслитерации, что способствовало разграничению зарубежных кинофильмов с названиями, переложенными на азбуку катакана, и кинофильмов японского производства. Таким образом, можно предположить, что разграничение «чужих» кинокартин и «своих», начиная с 1990-ых гг., когда частота обращения к дословному переводу достигла нуля, является одной из основных причин такой высокой частоты использования транслитерации для перевода англоязычных фильмонимов в Японии.

Как уже было сказано выше, до 1950-ых гг. дословный перевод англоязычных фильмонимов на японский язык применялся чаще иных переводческих трансформаций. Рассмотрим примеры фильмонимов, переведенных дословно в период с 1900 по 1949 гг., отраженных в Таблице 4. Название таблицы так оставлять нельзя. Перенесите на след.

Таблица 4. Примеры фильмонимов, переведенных дословно с 1900 по 1949 гг.

| Год выпуска | Оригинальное название | Переведенное название |
|-------------|--------------------------------|-----------------------|
| 1900 | UNCLE JOSH'S NIGHTMARE | ジョシュおじさんの悪夢 |
| 1902 | VOYAGE TO THE MOON | 月世界旅行 |
| 1903 | A TRIP TO MARS | 火星への旅 |
| 1906 | A MYSTERIOUS CAR RIDE | 不思議な自動車乗り |
| 1907 | 20,000 LEAGUES UNDER THE SEA | 海底2万マイル |
| 1908 | THE MOONMAN SEARCHING FOR WIFE | 月の男が妻を捜すとき |
| 1909 | AIR DESTROYER | 空中駆逐艦 |
| 1912 | THE CONQUEST OF THE POLE | 極地征服 |
| 1914 | LONDON PREPARED | 倫敦危ふし |
| Год выпуска | Оригинальное название | Переведенное название |
| 1920 | THE GOLEM | 巨人ゴーレム |
| 1926 | SPARROWS | 雀 |
| 1929 | WOMAN IN THE MOON | 月世界の女 |
| 1931 | END OF THE WORLD | 世界の終り |
| 1935 | COSMIC JOURNEY | 宇宙飛行 |
| 1936 | WORLD TO COME | 来るべき世界 |
| 1937 | LOST HORIZON | 失はれた地平線 |
| 1938 | MARS ATTACKS THE WORLD | 火星地球を攻撃す |
| 1939 | THE WIZARD OF OZ | オズの魔法使 |
| 1940 | ONE MILLION B.C. | 紀元前百万年 |

| | | |
|------|--------------------------|-------------|
| 1941 | DR. JEKYLL AND MR. HYDE | ジェキル博士とハイド氏 |
| 1941 | THE ELECTRIC MAN | 電気人間 |
| 1943 | HEAVEN CAN WAIT | 天国は待ってくれる |
| 1946 | THE FLYING SERPENT | 空飛ぶ翼蛇 |
| 1946 | LAND WITHOUT STARS | 星のない国 |
| 1946 | STAIRWAY TO HEAVEN | 天国への階段 |
| 1947 | THE BEGINNING OR THE END | 始めか終りか |
| 1948 | THE MIRACLE OF BELLS | 奇跡の鐘 |

Чтобы понять причину этого явления, обратимся снова к объяснению, данному в первом параграфе данной главы.

Подъём японского национализма во время Русско-японской войны (1904-1905 гг.) послужил смещению акцентов в образовательной сфере, и иностранные языки стали преподаваться исключительно на японском языке японскими преподавателями, вплоть до реформы образования после окончания второй мировой войны. Легко объяснимо, что до ее введения, и еще несколькими годами позже, японский зритель неизменно предпочитал видеть названия кинофильмов на родном языке, так как плохо понимал английский, и в общем относившийся прохладно к языку, который так недавно виделся языком потенциальных военных противников.

Соответственно, после введения образовательной реформы в 1963 г., обязующей обучать школьников английскому языку, подрастающие поколения постепенно знакомились с языком и признавали его. Мы находим, что относительное снижение количества англоязычных фильмонимов, переводимых дословно, довольно естественно отвечает росту повсеместной доступности обучения английскому языку и росту его популярности в Японии среди молодого поколения. Таким образом, наблюдается зависимость частоты использования при переводе фильмонимов

транслитерации от частоты обращения японских переводчиков к дословному переводу: количество фильмонимов, переведенных посредством транслитерации, прямо пропорционально количеству дословно переведенных фильмонимов.

2.3. Перевод фильмонимов посредством прочих трансформаций

Несмотря на устойчивое стремление к фореинизации в сфере перевода фильмов и их названий, нельзя не отметить очевидной разницы культуры японской и культуры западной (в частности, американской), откуда в японский прокат приходят англоязычные кинофильмы. Оригинальные названия кинокартин, разработанные и ориентированные на привлечение, прежде всего, национального зрителя, не всегда имеют тот же маркетинговый эффект при выходе фильма в прокат в другой стране и культуре. Следовательно, существует безусловная необходимость в переводческих трансформациях при переводе зарубежных фильмонимов. Японские переводчики также прибегали к разным видам трансформаций при переводе англоязычных фильмонимов на протяжении выделенных нами восьми временных периодов. Среди отобранных нами фильмонимов количество тех, которые были переведены посредством трансформаций составляет 197. Рассмотрим Рисунок 3.

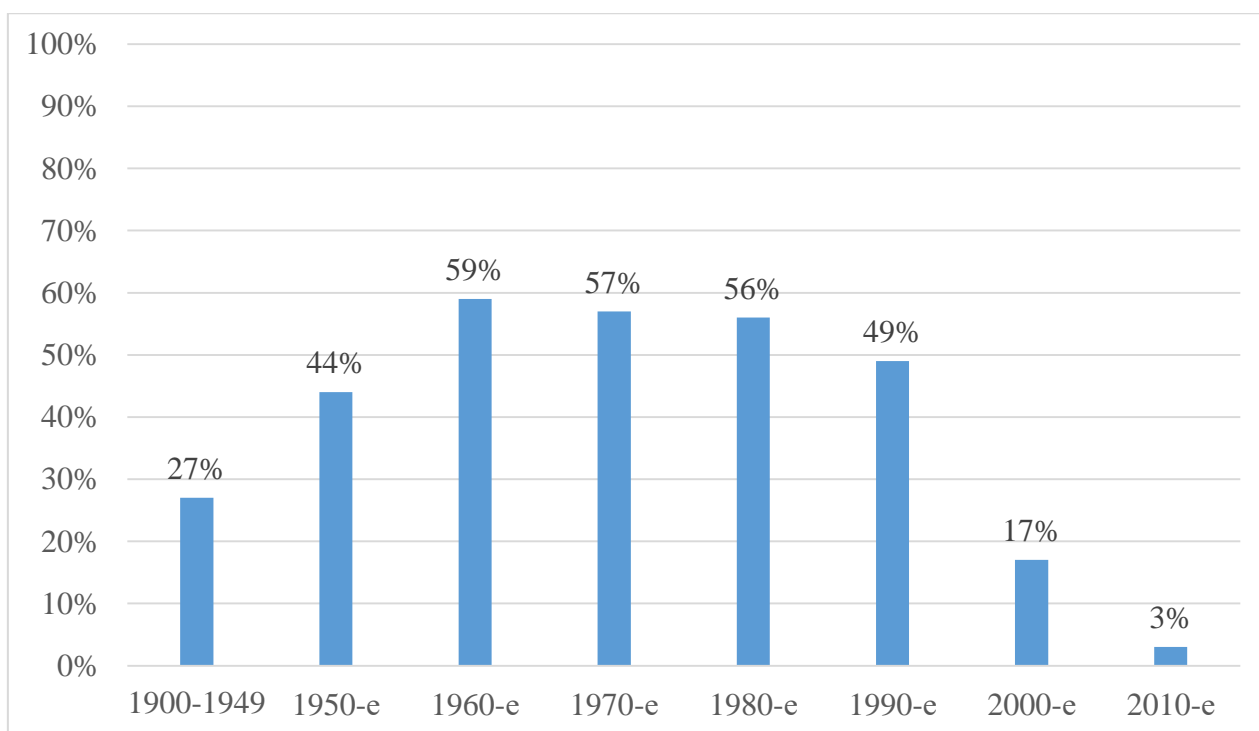


Рисунок 3. Количество фильмонимов, переведенных посредством трансформаций

На Рисунке 3 мы видим, что частота использования трансформаций при переводе англоязычных фильмонимов на японский язык достаточно высока, начиная с самых ранних выделенных нами периодов. С 1950-ых гг. трансформации как переводческий прием уверенно держат свои позиции, достигая около 60% в 1960-е гг., однако в 2000-е гг. их ожидает резкий спад, и в настоящее время частота использования трансформаций при переводе фильмонимов не достигает и 4%. Причины, лежащие за резким падением популярности использования трансформаций, схожи с причинами падения интереса к дословному переводу – повсеместно растущая грамотность японского населения в отношении английского языка, усиленная американизация культуры и, следовательно, использование транслитерации для перевода англоязычных фильмонимов.

Несмотря на то, что в настоящее время трансформации в переводе применяются редко, до 2000-ых гг. в среднем около половины англоязычных фильмонимов переводилось с использованием этой стратегии. Рассмотрим, какие виды трансформаций чаще использовали японские переводчики.

Л.С. Бархударов неразрывного пробела нет выделяет четыре элементарных вида переводческих трансформаций: перестановка, добавление, опущение, замены. Среди отобранных нами переводов англоязычных фильмонимов чаще всего встречаются три вида трансформаций – это добавление, опущение и замены, в то время как использования перестановки отмечено не было. Рассмотрим примеры переводов англоязычных фильмонимов посредством такой трансформации, как добавление, на протяжении восьми выделенных временных периодов.

Таблица 5. Примеры фильмонимов, переведенных посредством добавления

| Год выпуска | Оригинальное название | Переведенное название |
|-------------|---------------------------------|----------------------------------|
| 1928 | ALRAUNE | 妖花アラウネ |
| 1955 | TARANTULA | タランチュラの襲撃 |
| 1958 | BLOOD RUST | 宇宙からの生命体ブラッド・ラスト |
| 1959 | THE TIME MACHINE | 80 万年後の世界へ タイム・マシン |
| 1959 | THE ALLIGATOR PEOPLE | 恐怖のワニ人間 |
| 1961 | GORGO | 怪獣ゴルゴ |
| 1965 | DR. WHO AND THE DALEKS | Dr. フー i n 怪人ダレクの惑星 |
| 1967 | DOCTOR DOLITTLE | ドリトル先生不思議な旅 |
| Год выпуска | Оригинальное название | Переведенное название |
| 1968 | GAMERA VS. VIRAS | ガメラ対宇宙怪獣バイラス |
| 1971 | THE VAMPIRE HAPPENING | ワンパイア・ハプニング 噛みつい ちゃってごめんなさい！！ |
| 1974 | WHERE HAVE ALL THE PEOPLE GONE? | S F 姿なき侵略者／地球から人間が 消えた！ |
| 1974 | PHASE IV | フェイズ IV 戦慄！昆虫パニック |
| 1977 | CINDERELLA 2000 | 2000 銀河のシンデレラ |

| | | |
|----------------|---------------------------|---|
| 1977 | MARTIN | マーティン 呪われた吸血少年 |
| 1982 | FLYING HIGH II | フライングハイ2 危険がいっぱい 月への旅 |
| 1982 | CAFE FLESH | 愛の終焉 カフェ・フレッシュ |
| 1985 | MY・DOKU | マイドク いかにしてマイケルはド クター・ハウエルと改造人間軍団に 頭蓋骨病院で戦いを挑んだか |
| 1985 | PULGASARI | プルガサリ 伝説の大怪獣 |
| 1987 | THE EDGE OF HELL | エッジ・オブ・ヘル／地獄のヘビメ タ |
| 1987 | PROJECT X | 飛べ、バーク／プロジェクトX |
| 1989 | THE CELLAR | 魔獣伝説 ザ・セラー |
| 1990 | SHEHERAZADE | シェーラザード 新・千夜一夜物語 |
| 1996 | THE NUTTY PROFESSOR | ナッティプロフェッサー クランプ 教授の場合 |
| Год выпуска | Оригинальное название | Переведенное название |
| 1996 | DRACULA | レスリー・ニールセンのドラキュラ |
| 1996 | A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM | ロイヤル・シェイクスピア・カンパ ニー 夏の夜の夢 |
| 2004 | CURSED | ウェス・クレイヴン's カースド |
| 2015 | SPECTRE | 007 スペクター |

Добавление как вид трансформации применяется для восстановления в переводящем языке формально невыраженных элементов исходного языка или в стилистических целях. Этот прием часто используется для перевода с языков (с английского языка в том числе), которые, как правило, стремятся к максимально возможной конкретности и лаконичности. Кроме того, к приему добавления обращаются для адаптации текста перевода в целях облегчения восприятия реципиентом, для снижения экспрессивности оригинального текста или, наоборот, для придания ему большей

экспрессивности в переводе, а также с целью восстановления в переводе недостающих единиц исходного языка. Последнее является одной из основных причин использования добавления при переводе англоязычных фильмонимов на японский язык. Рассмотрим некоторые примеры.

Название кинокартины «ALRAUNE» (1928 г.) было переведено на японский язык как 妖花アラウネ – «Завораживающая красавица Алрон». Нельзя не отметить очевидную экспрессивную, аттрактивную функцию, которую выполняет в данном случае добавление лексических единиц в переведенный фильмоним. Такую же функцию выполняет добавление в данных переводах: «THE ALLIGATOR PEOPLE» (1959 г.) – 恐怖のワニ人間 («Ужасные люди-аллигаторы»), «GORGO» (1961 г.) – 怪獣ゴルゴ («Чудовище Горго»). Еще примеры использования добавления при переводе для придания фильмониму экспрессивности и привлечения зрителя интригующим заголовком: «THE VAMPIRE HAPPENING» (1971 г.) – ワンパイア・ハプニング 噛みついちゃってごめんなさい!! («Случай с вампиром. Простите меня за укусы!!»), «PHASE IV» (1974 г.) – フェイズ IV 戦慄! 昆虫パニック («Фаза 4. Трепещите! Паника перед насекомыми»).

Еще одной причиной использования добавления при переводе фильмонимов на японский язык является расширение контекста. К примеру, такое название, как «DOCTOR DOLITTLE» (1967 г.), включающее в себя только имя собственное, мало о чем может сказать зрителю, однако расширенный переведенный фильмоним – ドリトル先生不思議な旅 («Таинственное путешествие доктора Дулиттл») сообщает уже больше из контекста истории, которую зритель готовится увидеть на экране. Таким же образом были переведены следующие фильмонимы: «PULGASARI» (1985 г.) – プルガサリ 伝説の大怪獣 («Пульгасари. Монстр из легенд»), «THE CELLAR» (1989 г.) – 魔獣伝説 ザ・セラー («Подвал. Легенда о демоне»), «MARTIN» – マーティン 呪われた吸血少年 («Мартин. Проклятый юноша-

вамфир») и др. Таким образом, при переводе данных фильмонимов была добавлена информация к лаконичным оригинальным названиям, позволяющая потенциальному зрителю сделать предположения о жанре и сюжете кинофильма.

Наконец, еще одним поводом переводить фильмоним посредством добавления является упоминание имени режиссера или актера, играющего главную роль, уже имеющих определенную популярность среди японского зрителя, и тем самым привлечь его к просмотру кинофильма. Примерами таких добавлений являются: название кинокартины «DRACULA» (1996 г.), в японском переводе которого было добавлено имя уже полюбившегося зрителю комедийного актера – レスリー・ニールセンのドラキュラ («Дракула Лесли Нильсена»), «THE WITCHES» (1990 г.) – ジム・ヘンソンのウィッチズ («Ведьмы Джима Хенсона»), где в переведенное название было добавлено имя режиссера, создателя знаменитых в прошлом веке сериалов «Маппет-шоу» (1976 – 1981 гг.) и «Улица Сезам» (1969 – 1990 гг.), и «CURSED» (2004 г.) – ウェス・クレイヴン's カースド («Проклятые Уэса Крэйвена»), где также добавили имя голливудского режиссера, известного своими фильмами в жанре «слешер» – «Кошмар на улице Вязов» (1984 г.), «Крик» (1996 г.) и др.

Рассмотрим примеры фильмонимов, переведенных с применением следующего вида переводческих трансформаций – опущения.

Таблица 6. Примеры фильмонимов, переведенных посредством опущения

| Год выпуска | Оригинальное название | Переведенное название |
|-------------|--------------------------------------|-----------------------|
| 1961 | HERCULES CONQUERS ATLANTIS | アトランティス征服 |
| 1961 | ATLAS AGAINST THE CYCLOPS | 片目の巨人 |

| | | |
|----------------|---|-----------------------|
| 1961 | TASTE OF FEAR | 恐怖 |
| 1967 | ARGOMAN THE FANTASTIC SUPERMAN | 超人アーゴマン |
| 1969 | EYE OF THE CAT | 猫 |
| 1970 | WHEN DINOSAURS RULED THE EARTH | 恐竜時代 |
| 1983 | SPACEHUNTER : ADVENTURES IN THE FORBIDDEN ZONE | スペースハンター |
| 1986 | NIGHT OF THE CREEPS | クリープス |
| Год выпуска | Оригинальное название | Переведенное название |
| 1997 | BRAM STOKER'S SHADOWBUILDER | シャドウビルダー |
| 2001 | LEGEND OF THE CROCODILE | アリゲーター |
| 2003 | KAENA: THE PROPHECY | ケイナ |
| 2007 | IN THE SHADOW OF THE MOON | ザ・ムーン |

Прием опущения противоположен приёму добавления лексических единиц. Этот прием предполагает отказ от слов, значение которых легко восстанавливаются благодаря контексту – то есть, семантически избыточных. При необходимости осуществления компрессии текста при переводе также прибегают к опущению. Переводчик сокращает объем текста перевода, в тех случаях, когда это не препятствует пониманию смысла высказывания, при этом избавляясь от избыточных элементов, где возможно (в пределах стилистических и языковых норм переводящего языка). В данном случае, при переводе фильмонимов, согласно нашим выводам, японские переводчики прибегали к опущению единиц для лаконичного оформления заголовка, а также для вывода на главный план объекта, прежде всего фигурирующего в сюжете кинокартины, будь то место действия («IN THE SHADOW OF THE MOON» (2007 г.) – ザ・ムーン («Луна»)) или антагонист («ATLAS AGAINST THE CYCLOPS» (1961 г.) – 片目の巨人 («Одноглазый гигант»)),

«HERCULES CONQUERS ATLANTIS» (1961 г.) – アトランティス征服 (「Победа над Атлантидой»)).

Последний вид трансформаций, используемый японскими переводчиками при переводе англоязычных фильмонимов, который мы рассмотрим, это замены. К приемам замены Л.С. Бархударов отнёс членение и объединение предложения, синтаксические замены в структуре сложного предложения, замену частей речи, компонентов предложения и словоформ, компенсацию, конкретизацию и генерализацию, антонимический перевод замену причины следствием и замену следствия причиной.

Рассмотрим некоторые примеры фильмонимов из нашей выборки, переведенных посредством замены.

Таблица 7. Примеры фильмонимов, переведенных посредством замены

| Год выпуска | Оригинальное название | Переведенное название |
|-------------|------------------------------------|-----------------------|
| 1933 | THE SON OF KONG | キングの復讐 |
| 1939 | BUCK ROGERS | 原子未来戦 |
| 1940 | FLASH GORDON CONQUERS THE UNIVERSE | 原子大戦争 |
| 1943 | SON OF DRACULA | 夜の悪魔 |
| 1953 | THE NEANDERTHAL MAN | 過去のうめき声／逆進化の恐怖 |
| 1955 | THE QUATERMASS EXPERIMENT | 原子人間 |
| 1955 | IT CAME FROM BENEATH THE SEA | 水爆と深海の怪物 |
| 1957 | THE ASTOUNDING SHE-MONSTER | 女宇宙怪人O X |
| 1957 | BLOOD OF DRACULA | 怪人女ドラキュラ |
| 1958 | THE COLOSSUS OF NEW YORK | ニューヨークの怪人 |
| 1958 | BLOOD RUST | 宇宙からの生命体ブラッド・ラスト |
| 1958 | FROM THE EARTH TO THE MOON | 宇宙冒険旅行 |

| | | |
|-------------|--------------------------------------|-----------------------|
| 1958 | I MARRIED A MONSTER FROM OUTER SPACE | 宇宙船の襲来 |
| 1959 | SILENT STAR | 金星ロケット発進す |
| 1959 | THE MUMMY | ミイラの幽霊 |
| 1960 | THE DEMON'S MASK | 血ぬられた墓標 |
| 1960 | THE HEAVENS CALL | 大宇宙基地 |
| Год выпуска | Оригинальное название | Переведенное название |
| 1960 | VILLAGE OF THE DAMNED | 未知空間の恐怖 |
| 1960 | THE 3 WORLDS OF GULLIVER | ガリバーの大冒険 |
| 1961 | MASTER OF THE WORLD | 空飛ぶ戦闘艦 |
| 1962 | FIVE WEEKS IN A BALOON | 気球船探険 |
| 1965 | FRANKENSTEIN MEETS THE SPACE MONSTER | フランケンシュタインの逆襲 |
| 1965 | DR. WHO AND THE DALEKS | Dr.フー i n 怪人ダレクの惑星 |
| 1966 | THE ZOMBIES | 吸血ゾンビ |
| 1967 | MARS NEEDS WOMEN | 火星人大来襲 |
| 1967 | THE MIND BENDERS | 火星地球大襲撃 |
| 1968 | THE GILL WOMEN | 金星怪獣の襲撃 |
| 1969 | THE BED SITTING ROOM | 不思議な世界・未来戦争の恐怖 |
| 1969 | THE CHAIRMAN | 0（ゼロ）の決死圏 |
| 1969 | DOPPELGANGER | 決死圏SOS宇宙船 |
| 1970 | THE LOVE WAR | 恐怖のSF戦争 |
| 1970 | COUNTESS DRACULA | 鮮血の処女狩り |
| 1970 | SCARS OF DRACULA | 血のエクソシズム |
| 1970 | MR. INVISIBLE | 透明人間大冒険 |

| | | |
|-------------|--------------------------------|-----------------------|
| 1971 | COLOSSUS: THE FORBIN PROJECT | 地球爆破作戦 |
| 1971 | LOVE LIFE OF THE INVISIBLE MAN | 地獄墓地 死霊のうめき |
| 1971 | DAUGHTER OF FRANKENSTEIN | フランケンシュタイン／娘の復讐 |
| 1974 | 7 BROTHERS VERSUS DRACULA | ドラゴン v s 7人の吸血鬼 |
| 1974 | THE QUESTOR TAPES | 人造人間（アンドロイド）クエスター |
| Год выпуска | Оригинальное название | Переведенное название |
| 1977 | THE CRATER LAKE MONSTER | 魔の火山湖 甦えった巨大生物の恐怖 |
| 1978 | FASCINATION | 血の誘い |
| 1980 | CONTAMINATION | エイリアンドローム |
| 1982 | THE BEASTMASTER | ミラクルマスター 七つの大冒険 |
| 1984 | DUNE | 砂の惑星 |
| 1984 | GOIN' UP | 悪魔の密室 |
| 1986 | THE VINDICATOR | 悪魔の改造人間 |
| 1986 | CLASS OF NUKE 'EM HIGH | 悪魔の毒々ハイスクール |
| 1986 | HERO IN THE FAMILY | アストロ・モンキー 宇宙の大逆転 |
| 1986 | PLEASURE MAZE | アンドロイド・デルタ／性感応実験室 |
| 1986 | MAXIMUM OVERDRIVE | 地獄のデビル・トラック |
| 1987 | NIGHTFLYERS | デーモン・ギャラクシー 魔女伝説 |
| 1987 | THE PINK CHIKITAS | S Fピンクチキータ大作戦 |
| 1987 | HELL COMES TO FROGTOWN | S Fヘルスラッシャー |
| 1990 | HEART CONDITION | 私の愛したゴースト |
| 1990 | SPACE CHASE | ギャラクシー・ウォー |
| 1990 | GHOULIES GO TO COLLEGE | グーリーズ3 女子寮襲撃 |

| | | |
|------|-----------------------------|--------------------|
| 1990 | FUTURE FORCE | サイボーグ刑事 |
| 1990 | LEGION OF IRON | アイアン・ファイター 地下帝国の戦士 |
| 1991 | HIGHLANDER 2 THE QUICKENING | ハイランダー2 甦る戦士 |
| 1996 | KARMINA | 魔処女 |

Анализируя данные примеры, мы обнаружили, что чаще всего к приему замены прибегали для указания на жанр кинофильма (в нашем случае научная фантастика и ужасы). Для этого переводчики использовали одни и те же лексемы, которые для японского зрителя характеризовали кинокартину как научно-фантастическую. Исследователь И.Г. Милевич в своей статье пишет: «Среди тактик перевода все чаще встречается *жанровая адаптация*, при которой в переводе задействованы языковые единицы, соотносящие название фильма с определенным жанром, так сказать, эксплицирующие жанр» [Милевич, 2007: 68]. Таким образом, изменяя оригинальное название и вставляя такие лексемы, переводчики добивались нужного эффекта узнавания, когда потенциальный зритель, увидев название, сразу мог отнести тот или иной фильм к данному жанру. Рассмотрим примеры таких лексем.

Прежде всего, обратим внимание на вставку в переведенный фильм-аббревиатуры, самым очевидным образом указывающей на жанр кинокартины – **SF (Science Fiction)**. Примерами служат такие фильм-аббревиатуры, как: «THE PINK CHIKITAS» (1987 г.) – **S F** ピンクチキータ大作戦 («SF Операция «Розовая Чикита»), «HELL COMES TO FROGTOWN» (1987 г.) – **S F** ヘルスラッシャー («SF Адский слэшер»), «THE LOVE WAR» (1970 г.) – 恐怖の**S F**戦争 («Ужасная SF-война»).

Существует ряд лексем, указывающих на научно-фантастический жанр так же, как и на жанр ужасов, так как часто они идут в купе. Это **復讐** («мечь, отмщение») в таких примерах, как «THE SON OF KONG» (1933 г.) – **キング** の復讐 («Мечь Конга») и «DAUGHTER OF FRANKENSTEIN» (1971 г.) – **フ**

ランケンシュタイン／娘の復讐 («Франкенштейн. Месть дочери»); **恐怖** («страх, ужас») в таких примерах, как «THE NEANDERTHAL MAN» (1953 г.) – **過去のうめき声／逆進化の恐怖** («Стоны из прошлого. Ужасная обратная эволюция»), «VILLAGE OF THE DAMNED» (1960 г.) – **未知空間の恐怖** («Страх неизвестного пространства»), «THE BED SITTING ROOM» (1969 г.) – **不思議な世界・未来戦争の恐怖** («Загадочный мир. Страх грядущей войны»), «THE LOVE WAR» (1970 г.) – **恐怖のSF戦争** («Ужасная SF-война»), «THE CRATER LAKE MONSTER» (1977 г.) – **魔の火山湖 甦った巨大生物の恐怖** («Вулканическое озеро Дьявола. Страх вернувшегося гигантского существа»); **血** («кровь») как самостоятельное слово или часть составного в таких примерах, как «THE DEMON'S MASK» (1960 г.) – **血ぬられた墓標** («Обмазанное кровью надгробие»), «THE ZOMBIES» (1966 г.) – **吸血ゾンビ** («Кровососущие зомби»), «COUNTESS DRACULA» (1970 г.) – **鮮血の処女狩り** («Девственница в охоте за свежей кровью»), «SCARS OF DRACULA» (1970 г.) – **血のエクソシズム** («Кровавый экзорцизм»), «FASCINATION» (1978 г.) – **血の誘い** («Кровавый соблазн»). Помимо этого, используются лексемы, обозначающие различных фантастических и мифических существ: **悪魔** («Дьявол, демон») в таких примерах, как «SON OF DRACULA» (1943 г.) – **夜の悪魔** («Ночной демон»), «GOIN' UP» (1984 г.) – **悪魔の密室** («Секретная комната Дьявола»), «THE VINDICATOR» (1986 г.) – **悪魔の改造人間** («Дьявольская реконструкция человека»), «CLASS OF NUKE 'EM HIGH» (1986 г.) – **悪魔の毒々ハイスクール** («Злобная демонская школа»); **幽霊** («призрак») – «THE MUMMY» (1959 г.) – **ミイラの幽霊** («Призрак мумии»); **吸血鬼** («вампир») – «7 BROTHERS VERSUS DRACULA» (1974 г.) – **ドラゴン vs 7人の吸血鬼** («Дракон против семи вампиров»); **魔女** «ведьма, колдунья» в таких примерах, как «NIGHTFLYERS» (1987 г.) – **デーモン・ギャラクシー 魔女伝説**

(«Демонская галактика. Легенда о ведьме»), «KARMINA» (1996 г.) – 魔処女 («Дьявольская девственница»); 怪人 («фантом») в таких примерах, как «BLOOD OF DRACULA» (1957 г.) – 怪人女ドラキュラ («Девушка-фантом Дракула»), «THE COLOSSUS OF NEW YORK» (1958 г.) – ニューヨークの怪人 («Нью-Йоркский фантом»).

Также существует ряд лексем, указывающих конкретно на научно-фантастический жанр. Например, лексемы, обозначающие роботов и прочих существ научно-фантастического пространства: サイボーグ («киборг») – «FUTURE FORCE» (1990 г.) – サイボーグ刑事 («Киборг-детектив»); アンドロイド («андроид») в таких примерах, как «PLEASURE MAZE» (1986 г.) – アンドロイド・デルタ／性感応実験室 («Андроид-дельта. Лаборатория сексуальных реакций»), «THE QUESTOR TAPES» (1974 г.) – 人造人間 (アンドロイド) クエストー («Андроид-искатель»); エイリアン («инопланетянин») – «CONTAMINATION» (1980 г.) – エイリアンドローム («Инопланетный аэродром»).

20-ый век ознаменовался появлением ракетно-космической техники, благодаря которой началось освоение людьми околоземного космического пространства. В ходе «космической гонки» – соперничества между СССР и США в области освоения космоса с 1957 г. по 1988 г. – были запущены искусственные спутники, осуществлены полеты в космос животных и человека, произошла высадка человека на Луну, а также высадка аппаратов на Марс и Венеру. Эти события являлись прорывом для всего человечества и были актуальны для Японии в тот период, в том числе, поэтому мы можем наблюдать стремление прибегать к приему замены при переводе фильмонимов, используя такие лексемы, как: 宇宙 («космос, космическое пространство, вселенная») в таких примерах, как «FROM THE EARTH TO THE MOON» (1958 г.) – 宇宙冒険旅行 («Космическое приключение»), «I MARRIED A MONSTER FROM OUTER SPACE» (1958 г.) – 宇宙船の襲来

(«Вторжение космического корабля»), «THE HEAVENS CALL» (1960 г.) – 大宇宙基地 («Большая космическая станция»), «HERO IN THE FAMILY» (1986 г.) – アストロ・モンキー 宇宙の大逆転 («Астро-обезьяна. Великий разворот Вселенной»); **惑星** («планета») в таких примерах, как «DR. WHO AND THE DALEKS» (1965 г.) – D r . フー i n 怪人ダレクの惑星 («Доктор Кто на планете фантомов Далек»), «DUNE» (1984 г.) – 砂の惑星 («Планета песка»); **火星** («марсианин») в таких примерах, как «MARS NEEDS WOMEN» (1967 г.) – 火星人大来襲 («Великая атака марсиан»), «THE MIND BENDERS» (1967 г.) – 火星地球大襲撃 («Великая атака марсиан на Землю»); **金星** («Венера») в таких примерах, как «SILENT STAR» (1959 г.) – 金星ロケット発進す («Запуск ракеты на Венеру»), «THE GILL WOMEN» (1968 г.) – 金星怪獣の襲撃 («Атака монстров с Венеры»).

В связи с тем, что в данный период периодически совершались космические полеты и экспедиции, широко освещаемые СМИ, и люди стремились к новым горизонтам и находкам, при замене часто можно увидеть данные лексемы: **冒険** («авантюра, приключение») в таких примерах, как «FROM THE EARTH TO THE MOON» (1958 г.) – 宇宙冒険旅行 («Космическое приключение»), «THE 3 WORLDS OF GULLIVER» (1960 г.) – ガリバーの大冒険 («Большое приключение Гулливера»), «MR. INVISIBLE» (1970 г.) – 透明人間大冒険 («Большое приключение человека-невидимки»), «THE BEASTMASTER» (1982 г.) – ミラクルマスター 七つの大冒険 («Мастер чудес. Семь больших приключений»); **探険** («экспедиция») – «FIVE WEEKS IN A BALOON» (1962 г.) – 気球船探険 («Экспедиция на воздушном шаре»).

Помимо «космической гонки» между США и СССР шло еще одно противостояние, получившее название Холодная война и длившееся 45 лет. Она была одним из самых значимых событий 20-го века наряду с двумя

мировыми войнами. Это борьба между двумя великими державами, продолжавшаяся с 1956 по 1991 год, несколько раз ставила мир на грани глобального мирового конфликта с применением ядерного оружия. Очевидно, что такое масштабное действие не могло не повлиять и на киноиндустрию, и на перевод в этой индустрии. Следовательно, в переведенных фильмах появлялись такие лексемы, как: **原子** («атомный, ядерный») в таких примерах, как «BUCK ROGERS» (1939 г.) – **原子未来戦** («Ядерная война будущего»), «FLASH GORDON CONQUERS THE UNIVERSE» (1940 г.) – **原子大戦争** («Великая ядерная война»), «THE QUATERMASS EXPERIMENT» (1955 г.) – **原子人間** («Атомное человечество»); **爆** («бомба») в таких примерах, как «IT CAME FROM BENEATH THE SEA» (1955 г.) – **水爆と深海の怪物** («Водородная бомба и монстр из глубин»), «COLOSSUS: THE FORBIN PROJECT» (1971 г.) – **地球爆破作戦** («Операция по взрыву Земли»); **襲** («нападать, атаковать») в таких примерах, как «I MARRIED A MONSTER FROM OUTER SPACE» (1958 г.) – **宇宙船の襲来** («Атака космического корабля»), «FRANKENSTEIN MEETS THE SPACE MONSTER» (1965 г.) – **フランケンシュタインの逆襲** (Ответный удар Франкенштейна), «MARS NEEDS WOMEN» (1967 г.) – **火星人大来襲** («Великая атака марсиан»), «THE MIND BENDERS» (1967 г.) – **火星地球大襲撃** («Великая атака марсиан на Землю»), «THE GILL WOMEN» (1968 г.) – **金星怪獣の襲撃** («Атака монстров с Венеры»), «GHOULIES GO TO COLLEGE» (1990 г.) – **グーリーズ3 女子寮襲撃** («Гули 3. Атака на женское общежитие»); **戦士** («воин, солдат») в таких примерах, как «LEGION OF IRON» (1990 г.) – **アイアン・ファイター 地下帝国の戦士** («Железный боец. Солдат подземной империи»), «HIGHLANDER 2 THE QUICKENING» (1991 г.) – **ハイランダー2 甦る戦士** («Горец 2. Возрожденный воин»).

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

Проанализировав переводы 504 англоязычных названий кинофильмов преимущественно научно-фантастического жанра в диапазоне с 1900 г. по 2020 г., мы выделили три блока трансформаций, с помощью которых реализуется адаптация англоязычных фильмонимов на японский язык: транслитерация, дословный перевод и прочие трансформации, такие как добавление, опущение и замена (по классификации Л.С. Бархударова). Рассмотрев примеры каждого из этих видов трансформаций во временном срезе, мы получили следующие данные.

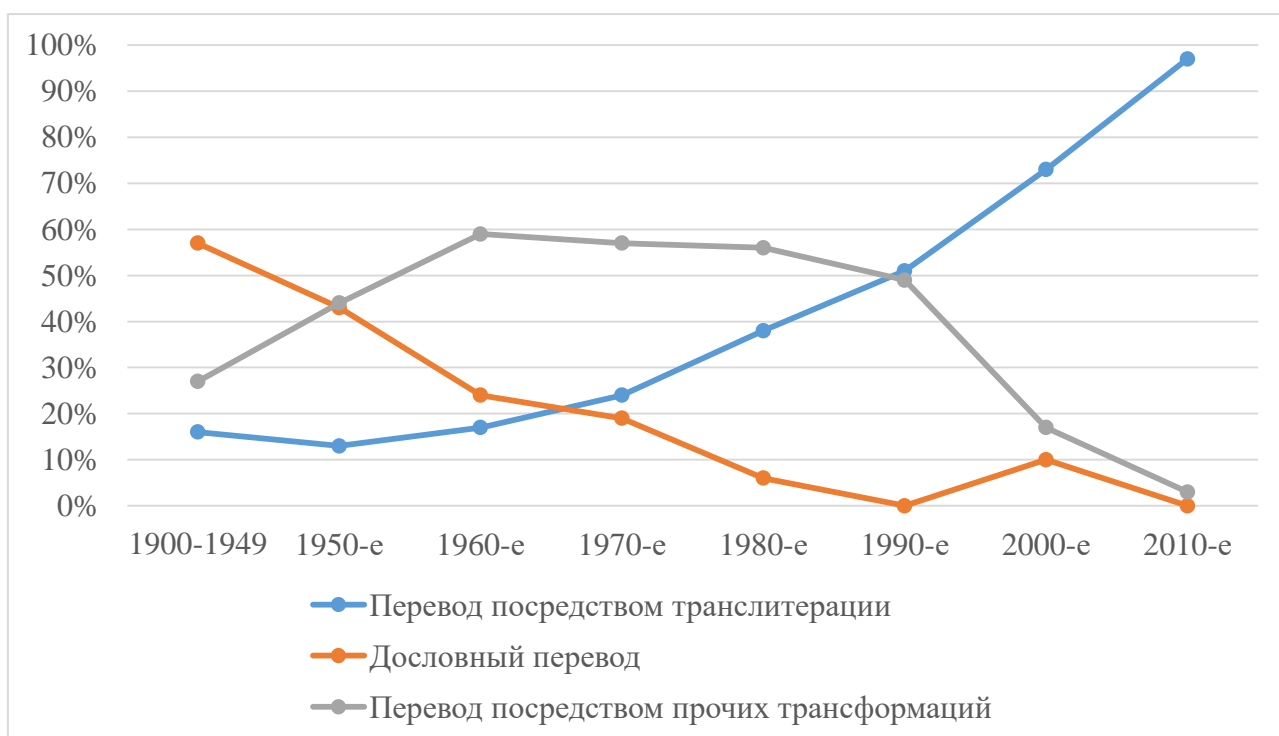


Рисунок 4. Количество фильмонимов, переведенных посредством разных видов трансформаций

Всего 100 фильмонимов было переведено дословно. Несмотря на то, что дословный перевод применялся чаще других видов трансформаций до 1950-ых гг., его популярность падала обратно пропорционально частоте использования транслитерации. На сегодняшний день практически невозможно увидеть англоязычную картину с названием, переведенным на японский язык дословно.

Посредством прочих трансформаций было переведено 197 фильмонимов. При этом использовали добавление (для придания переводу экспрессивности или расширения контекста), опущение (для придания заглавию лаконичности и фокусировки на объекте) и замену (для экспликации жанра). С 1950-ых гг. эти трансформации уверенно держались на уровне 60%, однако в настоящее время частота их использования при переводе фильмонимов не превышает 4%. Несмотря на это, маловероятно, что эти виды трансформаций полностью исчезнут в будущем, так как всегда будет существовать нужда в культурной адаптации в силу значительных различий восточной японской и западной культур.

Самое большое количество составили фильмонимы, переведенные посредством транслитерации – 207. До 1970-ых гг. таким образом переводились в большинстве своем только имена собственные или простые английские слова. В связи с реформированием японской образовательной системы в послевоенный оккупационный период и включением английского языка в учебные планы средней школы, и, следовательно, выросшей грамотностью населения, а также с наличием на японском кинорынке большого количества англоязычных знаменитых кинофраншиз, произошел стремительный рост частоты использования транслитерации. Помимо этого, на японском кинорынке квота, выделенная на импорт зарубежных кинофильмов, составляет 54%, поэтому разграничение «чужих» кинокартин и «своих», начиная с 1990-ых гг., является одной из основных причин такой высокой частоты использования транслитерации для перевода названий

кинофильмов. На сегодняшний день в Японии около 97% англоязычных фильмонимов переводят посредством транслитерации.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

С наступлением эпохи ускоренной глобализации и развитием сферы межкультурных коммуникаций перевод кинофильмов и, в частности, их наименований, является предметом научного интереса. Особый интерес вызывают переводческие приемы и трансформации, которые применяются переводчиками разных культур – например, восточных и западных, в силу их разительных отличий в способах восприятия окружающего мира.

В данном исследовании были рассмотрены примеры переводов наименований фильмов с английского языка на японский и выделены определенные закономерности.

В качестве теоретической базы были рассмотрены теоретические основы исследования фильмонимов: их особенности, типы и функции, а также было уделено внимание понятию переводческой адаптации и истории его изучения в отечественной лингвистике, переводческими трансформациям, посредством которых она реализуется, и проблеме эквивалентности и адекватности перевода.

В ходе исследования были проанализированы англоязычные фильмонимы научно-фантастического жанра и их официальные переводы на японский язык в диапазоне с 1900 по 2020 гг. Были выявлены три блока переводческих трансформаций, с помощью которых реализуется переводческая адаптация, и рассмотрена частота их использования в каждую декаду выбранного временного периода. Мы получили следующие результаты:

1) посредством транслитерации до 1970-ых гг. переводились только имена собственные и элементарные слова, однако в настоящее время так переводят 97% фильмонимов;

2) реформирование образовательной системы в Японии и импорт большого количества англоязычных кинофраншиз способствовали росту частоты использования транслитерации при переводе;

3) использование транслитерации также выполняет разграничительную функцию зарубежных фильмов от отечественных;

4) дословный перевод широко использовался до 1950-ых гг., однако его популярность в выделенный период падала обратно пропорционально применению транслитерации;

5) отдельный блок трансформаций составили добавление, опущение и замена: добавление чаще всего использовалось для придания переводу экспрессивности или расширения контекста, опущение – для придания заглавию лаконичности и фокусировки на объекте, а замена – для экспликации жанра;

б) несмотря на редкость использования данных видов трансформаций в настоящее время, маловероятно, что в будущем от них полностью откажутся.

Полученные результаты возможно использовать для более глубокого понимания и дальнейшего исследования особенностей адаптации англоязычных заголовков в японском языке и японской культуре, а также для прикладного применения при переводе заголовков с английского языка на японский.

В дальнейшей перспективе исследования этой темы целесообразно рассмотреть перевод на японский язык англоязычных фильмонимов других жанров. Также для выявления общих тенденций и особенностей перевода фильмонимов рационально провести сопоставительный анализ с еще одного иностранного языка на японский язык.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеева И.С. Введение в переводоведение. СПб.: Академия, 2004. 352 с.
2. Бабенко Л.Г., Васильев И.Е., Казарин Ю.В. Лингвистический анализ художественного текста. Екатеринбург: Изд-во Уральского ин-та, 2000. 534 с.
3. Бальжинимаева Е.Ж. Стратегии перевода названий фильмов // Сравнительное правоведение в странах России, Монголии, Японии и КНР: материалы междунар. студенч. науч.-практ. конф. Улан-Удэ: Бурятский гос. ун-т, 2009. С. 32–45.
4. Бархударов Л.С. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода). М.: Международные отношения, 1975. 240 с.
5. Богданова О.Ю. Заглавие как семантико-композиционный элемент художественного текста (на материале английского языка): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. М., 2009. С. 5–6.
6. Ванников Ю.В. Проблемы адекватности перевода. Типы адекватности, виды перевода и переводческой деятельности в сб.: Текст и перевод. М.: Наука, 1988. 34 с.
7. Виноградов В.С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы). М.: Издательство института общего среднего образования РАО, 2001. 224 с.
8. Гарбовский Н.К. Теория перевода. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2007. 486 с.
9. Горшкова В.Е. Название фильма как единица перевода и составляющая образа-смысла // Вестник Пермского национального

исследовательского политехнического университета. Проблемы языкознания и педагогики. 2014. № 10. С. 26–37.

10. Казакова Т.А. Художественный перевод: в поисках истины. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2006. 221 с.

11. Караш Ю.Ю. Тайны лунной гонки. СССР и США: сотрудничество в космосе. М.: Олма-Пресс Инвест, 2005. 473 с.

12. Кныш Е.В. Лингвистический анализ наименований кинофильмов в русском языке: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. Одесса, 1992. 191 с.

13. Кныш Е.В. Наименование кинофильмов как объект ономастики // Актуальные вопросы русской ономастики: сб. науч. тр. / отв. ред. Ю.А. Карпенко. Киев, 1988. С. 106–111.

14. Комиссаров В.Н. Современное переводоведение. М.: ЭТС, 2000. 424 с.

15. Комиссаров В.Н. Теория перевода. М.: Высшая школа, 1990. 253 с.

16. Коробова Л.А. Заглавие как компонент текста (на материале газетной публицистики ГДР): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. Алма-Ата, 1982. 207 с.

17. Крылова О.А. Лингвистическая стилистика. М.: Высшая школа, 2006. 320 с.

18. Куайн У.О. Слово и объект. М.: Издательство «Логос», 2000. 386 с.

19. Кухаренко В.А. Интерпретация текста. Л.: Просвещение, 1979. 190 с. Страницу так нельзя оставлять, переместите тогда полностью **190 с.** на след. строку.

20. Ламзина А.В. Заглавие // Введение в литературоведение / под ред. Л.В. Чернец. М.: Высшая школа, 1999. С. 94–106.

21. Латышев Л.К. Перевод проблемы теории, практики и методики преподавания. М.: Просвещение, 1988. 160 с.

22. Латышев Л.К. Технология перевода. М.: Издательский центр «Академия», 2007. 320 с.

23. Милевич И.Г. Перевод названий художественных фильмов: коммуникативные тактики // Перевод и сопоставительная лингвистика. 2012. №8. С. 29–32.
24. Милевич И.Г. Стратегии перевода названий фильмов // Русский язык за рубежом. 2007. № 5. С. 65–71.
25. Михайлов М.М. Двухязычие и взаимовлияние языков. Чебоксары: Изд-во ЧГУ, 1990. 107 с.
26. Наговицына И.А. Ситуативная амбивалентность как средство создания комического эффекта в аспекте перевода: на материале комедийных фильмов // Вестн. С.-Петерб. ун-та. Сер. 9. Филология, востоковедение, журналистика. 2007. Вып. 1, ч. 2. С. 80–84.
27. Найда Ю. К науке переводить. Принципы соответствий // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М.: Международные отношения, 1978. С. 114–136.
28. Нелюбин Л.Л. Толковый переводоведческий словарь. 3-е изд., перераб. М.: Флинта: Наука, 2003. 320 с.
29. Подгорная А.Ю. О концептуальности названия в переводе художественного произведения // Вестник ВолГУ. Серия 2: Филология. 1996. Вып. 1. С. 75–81.
30. Подымова Ю.Н. Фильмонимы как проблема перевода // *Ab ovo*. Майкоп, 2004. №1. С. 8–9.
31. Подымова Ю.Н. Названия фильмов в структурно-семантическом и функционально-прагматическом аспектах: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. Майкоп, 2006. 205 с.
32. Подымова Ю.Н. От библионимов к фильмонимам: к истории изучения // Наука. Образование. Молодежь: материалы науч. конф. молодых ученых. Майкоп: изд-во АГУ, 2004. С. 77–81.
33. Прошина З.Г. Латинизация письменности восточноазиатских народов // Культурно-языковые контакты: сб. науч. тр. Вып. 4. Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 2001. С. 77–84.

34. Сдобников В.В. Адекватность и эквивалентность как критерии оценки качества перевода // Информационно-коммуникативные аспекты перевода: сб. науч. тр. Ч. I. Н.Новгород: НГЛУ им. Н.А.Добролюбова, 1997. С. 109–125.
35. Сдобников В.В., Петрова О.В. Теория перевода. М.: АСТ: Восток–Запад, 2007. 447 с.
36. Сотникова А.В. Проблема перевода названий кинофильмов // Актуальные проблемы современного иноязычного образования: материалы междунар. науч. конф. Курск: гос. ун-т, 2005. С. 83–85.
37. Ставропольский Ю.В. Преподавание английского языка в Японии // Язык в различных сферах коммуникации: материалы междунар. науч. конф. Чита: Забайкальский гос. ун-т, 2019. С. 84–86.
38. Суртаева А.В. Заглавие художественного текста как элемент его информационной структуры (на материале заглавий англоязычных художественных произведений XX–XXI вв.): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. СПб: 2012. 21 с.
39. Фролова Н.А. Фильмонимы как особый тип имён собственных в современном русском языке // Доклады XLV научной студенческой конференции по топонимике Тамбовского гос. ун-та им. Г.Р. Державина, Тамбов, 2010. С. 34–39.
40. Черкасский Л. Начнем с заглавия // Иностранная литература. М.: 1986. № 5. С. 225–230.
41. Швейцер А.Д. Теория перевода: Статус, проблемы, аспекты. М.: Наука, 1988. 215 с.
42. Currie-Robson C. English to Go: Inside Japan's teaching sweatshops. N.Y.: Create Space Independent Publishing Platform, 2015. 336 p.
43. Hall E.T. The Dance of Life. The Other Dimension of Time. N.Y.: Anchor Books, 1983. 232 p.
44. Horiguchi S., Imoto Y., Poole G.S. Foreign Language Education in Japan. Basingstoke: Sense Publishers, 2015. 192 p.

45. Ikegami Y. The Empire of Signs. Semiotic essays on Japanese culture. Foundations of Semiotics. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co. 1991. 333 p.

46. Koike I. General Survey of English Language Teaching at Colleges and Universities in Japan – Students' View. Tokyo: Kio Gijuku Daigaku, 1985. 15 p.

47. Molina L., Hurtado A. Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach. Meta, XLVII, 4, 2002. P. 498-512.

48. Newmark P. Approaches to Translation. U.K: Pergamon Press Ltd., 1981. 200 p.

49. Nida E.A., Taber C.R. The Theory and Practice of Translation. Leiden: Brill, 1969. 220 p.

50. Pardeshi P., Kageyama T. Handbook of Japanese Contrastive Linguistics. Berlin: De Gruyter Mouton, 2017. 600 p.

51. Shell B. Teaching and Learning in Japan: An English Teacher Abroad. N.Y.: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2014. 732 p.

52. Takashi K. A sociolinguistic analysis of English borrowings in Japanese advertising texts // World Englishes. Vol. 9. / ed. by B. Kingsley, D. Davis. John Wiley & Sons Ltd, 1990. P. 327-341.

53. Kamiya T. The Tuttle New Dictionary of Loanwords in Japanese: A User's Guide to Gairaigo. Tokyo: CE Tuttle Company, 1994. 408 p.

54. Yamada M. The Role of English Teaching in Modern Japan: Diversity and multiculturalism through English language education in a globalized era. N.Y.: Routledge, 2014. 145 p.

Электронные ресурсы:

55. Головачева Л.Р. Особенности функционирования английского языка в Японии // Известия Восточного института. [Электронный ресурс]. 2004. №8 URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-funktsionirovaniya-angliyskogo-yazyka-v-yaponii> (дата обращения: 01.04.2020).

56. Демецька В.В. Теорія адаптації в перекладі (Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук). [Електронний ресурс]. 2008.

URL: <http://disser.com.ua/content/349461.html#download> (дата обращения: 02.12.2019).

57. Крупянок М.И., Арешидзе Л.Г. Япония: идеология государственного национализма // История и современность. [Электронный ресурс]. 2010. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/yaponiya-ideologiya-gosudarstvennogo-natsionalizma> (дата обращения: 12.04.2020).

58. Японско-русский словарь онлайн Jardic [Электронный ресурс]. 2019. URL: <http://www.jardic.ru/> (дата обращения: 20.05.2019).

59. Blair R.J. The Role of English and Other Foreign Languages in Japanese Society // The Internet TESL Journal. Vol. 3. №7 [Электронный ресурс]. 1997. URL: <http://iteslj.org/Articles/Blair-EngJpn.html> (дата обращения 20.05.2020).

60. Cambridge Dictionary [Электронный ресурс]. 2020. URL: <https://dictionary.cambridge.org/ru/> (дата обращения: 20.05.2019).

61. Federation of Japanese Films Industry, Ink. [Электронный ресурс]. 2020. URL: <http://www.eidanren.com> (дата обращения: 23.05.2019).

62. SF MOVIE DataBank: SF 映画データベース [Электронный ресурс]. 2010. URL: <http://www.generalworks.com/databank/movie/> (дата обращения: 22.03.2020).

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

« ____ » _____ 2020 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

**ПЕРЕВОДЧЕСКАЯ АДАПТАЦИЯ АНГЛОЯЗЫЧНЫХ
ФИЛЬМОНИМОВ НА ЯПОНСКИЙ ЯЗЫК:
ДИАХРОНИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

Выпускник



Э.С. Белькова

Научный руководитель



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

Научный консультант



ст. преп. Ю.М. Горячева

Нормоконтролер



Е.В. Буркова

Красноярск 2020

