

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

« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2022 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

**СМЫСЛОВЫЕ ОПОРЫ В АНГЛО-КИТАЙСКОМ  
АУДИОВИЗУАЛЬНОМ ПЕРЕВОДЕ (на материале фэнтези-  
фильма *Harry Potter and the Philosopher's Stone*)**

Выпускник	А.А. Суворова
Научный руководитель	канд. филол. наук, доц. Е.В. Чистова
Научный консультант	ст. преподаватель Е.А. Бирюлина
Нормконтролер	А.П. Мутасова

Красноярск 2022

## РЕФЕРАТ

*Тема выпускной квалификационной работы:* Смысловые опоры в англо-китайском аудиовизуальном переводе (на материале фэнтези-фильма Harry Potter and the Philosopher's stone). Количество страниц: 70; количество таблиц: 3; количество приложений: 1; количество использованных источников: 50, 18 из которых – на иностранных языках.

*Ключевые слова:* ТЕОРИЯ ПЕРЕВОДА, АУДИОВИЗУАЛЬНЫЙ ПЕРЕВОД, КИНОДИАЛОГ, СМЫСЛОВЫЕ ОПОРЫ, ПЕРЕВОДЧЕСКАЯ СТРАТЕГИЯ, ПЕРЕВОДЧЕСКАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ.

*Цель работы:* изучить феномен смысловых опор в аудиовизуальном переводе с английского языка на китайский.

*Задачи:* 1) проанализировать аудиовизуальный перевод как особый вид переводческой деятельности, 2) описать особенности дубляжа как вида аудиовизуального перевода, 3) изучить феномен смысловых опор и определить их роль в реализации переводческих стратегий, 4) обосновать выбор практического материала для исследования, его специфику и актуальность, 5) классифицировать смысловые опоры в выбранном практическом материале, проанализировать их перевод и определить роль переводческих трансформаций в реализации переводческих стратегий, 6) провести статистический анализ применения переводческих трансформаций при переводе смысловых опор в выбранной материале и сформулировать выводы о стратегии, которой придерживались переводчики.

*Актуальность темы* исследования обусловлена, не только недостаточной изученностью феномена смысловых опор в рамках аудиовизуального перевода, в частности в языковой паре английский-китайский, но и ролью смысловых опор в создании качественного аудиовизуального перевода.

*Основные выводы и результаты исследования:*

1. Смысловые опоры являются важными микроединицами аудиовизуального перевода и обеспечивают целостность и связность кинодиалога.

2. Смысловые опоры в кинодиалоге выделяются с точки зрения их важности для сюжета и их культурной маркированности.

3. Смысловые опоры могут выступать в качестве векторформирующих элементов, то есть позволяют переводчику сформировать, а исследователю проанализировать реализацию переводческой стратегии.

4. При переводе для полного дубляжа в языковой паре английский-китайский транскрипция позволяет реализовать стратегию форенизации, а лексико-семантические и грамматические трансформации – стратегию доместикации.

*Перспективы дальнейшего исследования:* 1) расширение количества исследуемого материала с целью выделения общих закономерностей перевода смысловых опор; 2) формирование рекомендаций по реализации переводческих стратегий посредством применения переводческих трансформаций при переводе смысловых опор.

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	<b>4</b>
<b>ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ СМЫСЛОВЫХ ОПОР</b> .....	<b>7</b>
1.1. Специфика аудиовизуального перевода как особой формы переводческой деятельности.....	7
1.2. Особенности дубляжа как вида аудиовизуального перевода.....	15
1.3. Роль смысловых опор в переводе кинодиалога.....	23
<b>ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1</b> .....	<b>30</b>
<b>ГЛАВА 2. АНАЛИЗ СМЫСЛОВЫХ ОПОР КАК ИНСТРУМЕНТА АУДИОВИЗУАЛЬНОГО ПЕРЕВОДА НА МАТЕРИАЛЕ ФИЛЬМА «ГАРРИ ПОТТЕР И ФИЛОСОФСКИЙ КАМЕНЬ»</b> .....	<b>32</b>
2.1. Особенности фильма «Гарри Поттер и философский камень» как материала для исследования.....	32
2.2. Анализ перевода смысловых опор в кинодиалоге фильма «Гарри Поттер и философский камень».....	37
2.2.1. Имена персонажей.....	38
2.2.2. Названия предметных реалий.....	44
2.2.3. Заклинания.....	48
2.3. Роль смысловых опор в реализации стратегий доместикации и форенизации.....	51
<b>ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2</b> .....	<b>56</b>
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....	<b>59</b>
<b>СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ</b> .....	<b>62</b>
<b>ПРИЛОЖЕНИЕ А</b> .....	<b>67</b>

## ВВЕДЕНИЕ

Тенденция к стремительному развитию киноиндустрии и активному обмену аудиовизуальной продукцией между странами делает перевод фильмов совершенно необходимой деятельностью. На сегодняшний день кино может быть использовано не только в качестве развлечения, но и в качестве канала для обмена культурными знаниями и материалом для изучения языков, поэтому создание качественного аудиовизуального перевода становится одной из важнейших проблем современной теории и практики перевода. Указанные факторы обуславливают выделение аудиовизуального перевода в качестве самостоятельной области исследований, которой в последние годы уделяется особое внимание. Именно смысловые опоры, как вербальные опорные точки кинодиалога, могут выступать в качестве инструмента, позволяющего переводчику выполнить задачу по созданию качественного перевода. Смысловые опоры, таким образом, являются важным элементом работы с аудиовизуальным произведением и одной из проблем современного переводоведения.

**Актуальность** темы исследования обусловлена, с одной стороны, недостаточной изученностью феномена смысловых опор в рамках аудиовизуального перевода, в частности в языковой паре английский-китайский, с другой – их значительной ролью в создании качественного перевода кинодиалога, а также необходимостью исследования взаимосвязи между применением переводческих трансформаций к переводу смысловых опор и реализацией переводческих стратегий.

**Объектом** настоящего исследования являются смысловые опоры, как микроединицы аудиовизуального перевода.

**Предметом** выступают переводческие стратегии и трансформации, применяемые для перевода смысловых опор.

**Материалом** для исследования послужил корпус смысловых опор на английском и китайском языках, сформированный методом специальной

выборки на материале фильма режиссера Криса Коламбуса «Гарри Поттер и философский камень» 2001 года, созданного по произведению британской писательницы Джоан Роулинг. Всего было выделено и проанализировано 75 смысловых опор.

**Цель работы:** изучить феномен смысловых опор в аудиовизуальном переводе с английского языка на китайский.

В соответствии с поставленной целью необходимо решить следующие **задачи:**

1. Провести аналитический обзор аудиовизуального перевода как особого вида переводческой деятельности.
2. Выявить особенности дубляжа как вида аудиовизуального перевода.
3. Изучить феномен смысловых опор и определить их роль в реализации переводческих стратегий.
4. Обосновать выбор практического материала для исследования, его специфику и актуальность.
5. Рассмотреть основные трансформации, применяемые для перевода смысловых опор.
6. Классифицировать смысловые опоры в выбранном практическом материале, проанализировать их перевод и определить роль переводческих трансформаций в реализации переводческих стратегий.

**Теоретической базой** для исследования послужили работы в области изучения аудиовизуального перевода как особого вида переводческой деятельности и работы в области изучения кинодиалога и киноязыка как особого вида дискурса таких ученых как Р.А. Матасов, А.В. Козуляев, В.Е. Горшкова и Д.Д. Синтас, Д. Андермэн, И. Гамбье. Всего 50, из них 18 – на иностранном языке.

**Методологическую базу** исследования составили общенаучные методы, такие как метод сплошной и специальной выборки, а также специальные лингвистические методы, например, метод дискурсивного

анализа кинотекста, метод компонентного анализа, метод переводческого анализа, переводческий комментарий, контекстологический метод, сравнительно-сопоставительный анализ исходного текста и текста перевода, а также семантический анализ.

**Практическая значимость** исследования заключается в том, что его материалы могут быть использованы для более глубокого и наглядного изучения приема перевода аудиовизуальных произведений с помощью смысловых опор и могут положить начало созданию рекомендательных материалов по аудиовизуальному переводу.

**Апробация работы.** Материалы практического исследования данной работы были представлены на двух научных мероприятиях международного уровня: II Международный Форум языков и культур (27–30 мая 2021 г.), XIV Международная научно-практическая конференция молодых исследователей «Язык, дискурс, (интер)культура в коммуникативном пространстве человека» (21–22 апреля 2022 г.).

По итогам XIV Международной научно-практической конференции молодых исследователей «Язык, дискурс, (интер)культура в коммуникативном пространстве человека» доклад по теме исследования был опубликован в качестве статьи в электронном научном журнале *Siberia Lingua*.

**Структура работы.** Данная работа состоит из введения, двух глав, состоящих из 6 параграфов, заключения, списка использованной литературы, включающего 50 источников, из которых 18 на иностранном языке, и приложения, включающего корпус смысловых опор на английском и китайском языках с переводом на русский. Общий объем работы – 70 страниц.

## ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ СМЫСЛОВЫХ ОПОР

1.1. Специфика аудиовизуального перевода как особой формы переводческой деятельности

Задачей данного параграфа является рассмотрение становления аудиовизуального перевода как самостоятельной области исследований, его специфических особенностей, влияющих на работу переводчика и описание взглядов на единицу перевода аудиовизуального произведения.

С момента создания первых озвученных фильмов кинематограф не прекращает активно развиваться во многих странах мира. Процесс популяризации кинокартин усилила глобализация, благодаря которой кинематограф обогатился новыми сюжетными идеями и начался активный обмен кинолентами между странами. В связи с этим вопрос перевода фильмов не перестает быть актуальным. Аудиовизуальный перевод берет начало именно из киноперевода, под которым подразумевается перевод различных фильмов, сериалов и мультфильмов, как разновидность художественного перевода [Матасов, 2009; Козуляев, 2013].

На первых этапах исследования перевода кинолент переводчиками и исследователями использовался термин «киноперевод», что было обусловлено непосредственно самим материалом для перевода и исследования. Однако в связи с активным развитием технологий создания и распространения аудиовизуальных материалов этот термин начал утрачивать свою актуальность как недостаточно полный. Рассмотрим эволюцию терминологии и развитие аудиовизуального перевода в зарубежных и отечественных исследованиях.

В зарубежной традиции термин «киноперевод» был расширен еще в конце прошлого века, вместо него начали использовать термины мультимедийный перевод или аудиовизуальный перевод, под которыми

подразумевался перевод текстов телевизионных и радиопрограмм, фильмов, записей театральных постановок и других произведений [Лейкен, 1991]. Таким образом, к началу XXI в. в зарубежных исследованиях «киноперевод» уступил место термину «аудиовизуальный перевод», который подразумевал специфическую область деятельности, направленную на перевод широкого спектра аудиовизуальных произведений. Сегодня в этой области работают такие исследователи как Д. Диас-Синтас, Д. Андерман, Д. Бом, Т. Дуайер и др.

В отечественной традиции аудиовизуальный перевод долгое время сводился к кинопереводу как разновидности художественного перевода, о его основах писали Ю.М. Лотман и Ю.Н. Тынянов еще в конце 70-х годов прошлого столетия. Такой подход к аудиовизуальному переводу сохранялся и в исследованиях начала века, например, И.К. Федотова в своем исследовании, хотя и признает значение видеоряда, как дополнительного источника информации для реципиентов, рассматривает киноперевод как разновидность художественного письменного перевода [Федотова, 2009: 142–149]. Однако, так как исследователи в области киноперевода столкнулись с появлением большого количества новых видов аудиовизуальных произведений (рекламы, клипы, компьютерные игры и т.д.), высокотехнологичными способами их создания и, как следствие, с необходимостью обновления методологического аппарата, подобный подход на сегодняшний день считается устаревшим [Козуляев, 2019: 24]. В первой декаде XXI в. отечественные исследователи пришли к выводу о необходимости введения нового термина, более широкого, чем киноперевод, исследования новых подходов к переводу и о расширении области исследований соответственно.

Одной из первых работ, поставивших проблему необходимости расширения области исследования, была работа Р.А. Матасова «Перевод кино/видео материалов: лингвокультурологические и дидактические аспекты», в которой исследователь предлагает понимать кино/видео перевод



как гипоним по отношению к аудиовизуальному переводу [Матасов, 2009: 7]. Кроме того, в своей работе исследователь рассматривает киноперевод не как разновидность художественного перевода, а как особый вид деятельности, специфика которого обусловлена неразрывной связью вербальных и невербальных компонентов [Там же].

Одно из первых отечественных определений аудиовизуального перевода можно найти в работе Е.В. Богданова, согласно которому аудиовизуальный перевод – это «перевод художественных игровых и документальных, анимационных фильмов, идущих в прокате и транслируемых в телерадиовещательных сетях или в интернете, а также сериалов, телевизионных новостных выпусков (в том числе с сурдопереводом и бегущей строкой), театральных постановок, радиоспектаклей (в записи и в прямом эфире), актерской декламации, рекламных роликов, компьютерных игр и все разнообразие Интернет материалов» [Богданов, 2013]. В данном определении проявляется расширение спектра материалов, подлежащих аудиовизуальному переводу, а также вывод о существовании различных видов такого перевода.

На сегодняшний день наиболее актуальное определение аудиовизуального перевода как вида деятельности можно найти в диссертации А.В. Козуляева «Интегративная модель обучения аудиовизуальному переводу»: аудиовизуальный перевод – это вид профессиональной переводческой деятельности, направленный на пересоздание различных видов аудиовизуальных произведений на языке перевода и их адаптацию для целевой аудитории [Козуляев, 2019: 8]. Новизна данного определения заключается во введении обобщающего понятия «аудиовизуальное произведение», описывающего множество видов произведений сочетающих видео и аудио компоненты. Аудиовизуальный перевод является не только самостоятельной, но и активно исследуемой областью, в которой работают такие отечественные исследователи как

А.В. Козуляев, который основал Школу Аудиовизуального Перевода в России, Е.А. Филатова, Е.Д. Малёнова, М.В. Арсентьева и др.

Таким образом, и в отечественной и зарубежной теории и практике перевода аудиовизуальный перевод, ранее сводившийся к кинопереводу, сегодня считается особым видом переводческой деятельности. Так А.В. Козуляев пишет: «Аудиовизуальный перевод не есть киноперевод, и он требует от переводчика соединения навыков, умений и теоретических основ нескольких научных дисциплин и профессий» [Козуляев, 2013: 374–381]. В рамках настоящей работы под аудиовизуальным переводом понимается перевод произведений, характеризующихся единством вербального и невербального компонента, и их адаптация для целевой аудитории.

Рассмотрев современный подход к определению аудиовизуального перевода, рассмотрим его специфику, влияющую на работу переводчика. Как замечает В.Е. Горшкова, соотнесение аудиовизуального перевода с зафиксированными в переводоведении категориями представляет для исследователей определенную сложность, это связано с комплексностью его природы, а также многообразием средств и методов, используемых в работе с этим видом перевода [Горшкова, 2006: 10]. Для обоснования этой мысли исследователь обращается к психолингвистической классификации видов перевода, описанной В.Н. Комиссаровым. Опираясь на работы этого исследователя, В.Е. Горшкова отмечает, что с одной стороны, лицензированные фильмы в крупных кампаниях переводятся, как правило, с опорой на письменный текст, то есть сначала письменно переводятся записанные реплики персонажей и только потом они озвучиваются для дублирования. С другой стороны, перевод фильма может происходить в формате «on-line»: хотя переводчик и имеет перед глазами непосредственно скрипт фильма на исходном языке, у него нет возможности подготовить перевод заранее. В этом случае аудиовизуальный перевод приближен к так называемому «переводу с листа». И наконец, в экстремальных условиях

перевод фильма может производиться в устно-устной форме, без опоры на письменный скрипт, что сближает его с синхронным переводом.

В рамках настоящей работы необходимо также рассмотреть особенности аудиовизуального перевода с практической точки зрения. Объектом аудиовизуального перевода в широком смысле выступает аудиовизуальное произведение, которое исследователи определяют как мультимодальную систему, в которой выделяются вербальный и невербальный видеоряд и вербальный и невербальный аудиоряд [Морозова, 2019: 209]. Специфика восприятия аудиовизуальных произведений и процесса их перевода связаны с тем фактом, что перевод фильма как таковой не может производиться без опоры на видеоряд. Например, А.В. Козуляев в одной из своих работ ссылается на слова Д. Невеса о том, что реципиенты аудиовизуальных произведений – это одновременно и зрители, и слушатели, и читатели, они обрабатывают информацию сразу на нескольких уровнях декодирования» [Neves; по: Козуляев, 2013: 374–377]. Исследователь поясняет, будь то художественный фильм, реклама или новостная программа – аудиовизуальная продукция всегда будет сочетать в себе как вербальную, так и невербальную информацию, и игнорирование последней неизбежно ведет к низкому качеству перевода [Козуляев, 2013: 374–381]. Данная особенность в значительной степени меняет привычный процесс перевода, так как идет вразрез с обычным опытом перекодирования информации, однако именно она позволяет выделять аудиовизуальный перевод в качестве самостоятельной области исследования [Там же].

Важность невербального компонента в восприятии фильма и его роль в создании качественного перевода подчеркивают также Т.В. Привороцкая и С.К. Гураль, которые отмечают, что аудиовизуальное произведение – это «сложное цельное информационное сообщение» [Привороцкая, Гураль, 2016: 172]. Оно включает в себя не только вербальные компоненты, диалоги героев (озвученные или написанные на экране), тексты песен, закадровый голос, но и внеречевые компоненты – видеоряд, музыку, различные шумы. Все это

реципиенты анализируют одновременно на разных уровнях восприятия в навязанных им направлении и темпе [Там же].

Исследователи в области киносемиотики замечают, что связь речи и изображения крайне важна, так как аудиовизуальный продукт имеет целью создание определенной атмосферы, образа. На их создание и направлены технические приемы и усилия режиссеров, актеров, художников и др. Все средства вместе создают цельную картину и, если нарушить связь между частями этого целого, оно может перестать производить запланированный производителями эффект. Так Ю.М. Лотман пишет об особой реальности кино: «каково бы ни было происходящее на экране фантастическое событие, зритель становится его очевидцем и как бы соучастником» [Лотман, 1973: 7].

Важным фактором является также то, что в отличие от текстов других художественных произведений, например романа или повести, невербальный компонент фильмов ограничивает возможности переводчиков «опускать» те или иные детали, так как они закреплены в видеоряде. Особенно это касается культурологических особенностей, которые по каким-либо причинам представляются непереводаемыми [Горшкова и др., 2014: 142].

Специфика работы с аудиовизуальным произведением заключается также в выделении специфической единицы аудиовизуального перевода. Аудиовизуальное произведение – это комплексный феномен, который объединяет вербальные и невербальные видео и аудио компоненты. Хотя исследователи и подчеркивают роль единства этих компонентов в создании качественного перевода, сам переводчик работает непосредственно с вербальными компонентами произведения – с кинодиалогом. По определению Т.В. Духовной, кинодиалог – это важный элемент киносценария, который выполняет не только сюжетобразующую функцию, но и важную коммуникативную функцию, он дает информацию об отношениях между героями, об их характере и т.д. [Духовная, 2015: 65].

Данная единица была выделена как самостоятельная относительно недавно, чему способствовало формирование текстоцентрического подхода к

переводу. Суть текстоцентрического подхода описывает, например, В.Н. Комиссаров: поскольку текст представляет собой единое смысловое целое, содержание отдельных его элементов непременно связано с текстом в целом, а также с местом этих элементов в общей ткани текста. Значения отдельных единиц реализуется в контексте конкретного текста и не могут быть оторваны от последнего. Большее значение имеет именно текст, сообщение в целом, и ради передачи общего смысла допустимо жертвовать отдельными элементами [Комиссаров, 2001: 65].

Именно с точки зрения текстоцентрического подхода к переводу кинодиалог может рассматриваться как особая единица перевода. Основное определение, на которое ссылается большинство исследователей в области аудиовизуального перевода, было предложено В.Е. Горшковой: кинодиалог – это «вербальный компонент художественного фильма, смысловая завершенность которого обеспечивается аудиовизуальным (звукоразительным) рядом в общем дискурсе фильма» [Горшкова и др., 2014: 146]. Исследователи также определяют статус кинодиалога как макроединицы перевода, «обеспечивающей полноценное смысловое восприятие фильма с опорой на видеоряд в качестве экстралингвистической составляющей» [Там же: 116]. В рамках настоящей работы вслед за В.Е. Горшковой кинодиалог понимается как макроединица аудиовизуального перевода, смысловая целостность которой обеспечивается единством с другими компонентами аудиовизуального произведения.

Определив единицу аудиовизуального перевода, необходимо описать особенности кинодиалога. Как указывалось ранее, отличительной особенностью аудиовизуальных произведений, в частности фильмов, является неразрывная связь между вербальными и невербальными элементами, поэтому целостность кинодиалога обеспечивается невербальными компонентами. Киновед В.Н. Ждан в монографии «Эстетика экрана и взаимодействие искусств» писал: «диалог в фильме отнюдь не является неким добавочным средством к пластическому действию... слово и

действие взаимно дополняют друг друга... как взаимопроникающие части единого композиционного целого» [Ждан, 1982: 221]. В этом случае встает вопрос о том, чем руководствоваться при переводе кинодиалога: стоит ли опираться исключительно на лингвистический код фильма или же в силу специфики аудиовизуального произведения стоит отдать предпочтение невербальной составляющей.

С одной стороны, исходя из определения В.Е. Горшковой, можно заключить, что кинодиалог это, прежде всего, вербальный компонент, тогда как невербальные компоненты фильма только обеспечивают его целостность и завершенность. Также в своей статье «Кинодиалог как единица перевода», исследователь акцентирует внимание на том, что разумнее ставить прагматический эффект на первое место [Горшкова, 2006: 56]. Тем не менее, синхронизация кинодиалога с невербальным компонентом позволяет реципиентам погрузиться в виртуальную реальность аудиовизуального произведения, что является одной из целей создателей продукта.

Объяснение этого противоречия заключается в неразрывной связи всех кодов фильма. Работая с кинодиалогом, специалист не может руководствоваться только собственно вербальным компонентом, не учитывая его взаимосвязи с другими, такой подход, скорее всего, приведет к некачественно выполненному переводу. В проанализированных нами работах современных исследователей, например, в работах В.Е. Горшковой, Р.А. Матасова и Н.А. Егоровой, авторы, приводя различные примеры перевода кинодиалогов, показывают, что в каждом отдельном случае переводчик должен выбирать, чем именно руководствоваться в конкретной ситуации и чем разумнее пожертвовать, стараясь при этом в наибольшей мере сохранить единство компонентов аудиовизуального произведения.

Таким образом, аудиовизуальный перевод на сегодняшний день представляет самостоятельную и актуальную область исследований, которая занимается изучением и непосредственно переводом аудиовизуальных произведений. Главной особенностью последних является неразрывная связь

между вербальными и невербальными составляющими, которая влияет на качество перевода. Особой макроединицей аудиовизуального перевода считается кинодиалог как вербальный компонент фильма. Для создания качественного продукта перевод кинодиалога необходимо осуществлять с опорой на видеоряд.

## 1.2. Особенности дубляжа как вида аудиовизуального перевода

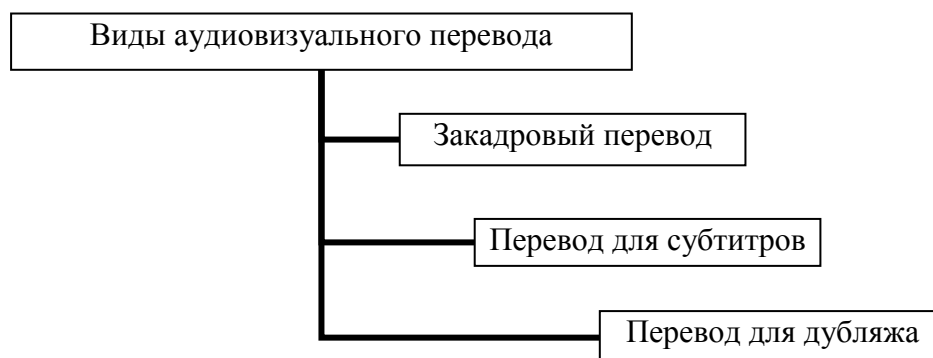
Задачей данного параграфа является описание классификации видов аудиовизуального перевода и подробное рассмотрение одного из них – дубляжа. В частности будут рассмотрены виды синхронизма, определяющие и характеризующие дубляж, и специфика перевода для дубляжа в языковой паре английский-китайский.

В аудиовизуальном переводе, как и в любой другой самостоятельной дисциплине, сложилась своя терминология и свои классификации. Дав определение термину аудиовизуальный перевод, следует перейти к классификации его видов. Классификации видов аудиовизуального перевода можно найти, в работах таких отечественных исследователей как А.В. Козуляев, Р.А. Матасов, В.Е. Горшкова. Общим для основных работ в этой области является разделение видов аудиовизуального перевода на три основных вида: закадровый перевод (или voice-over), субтитрование и дубляж (или lip-sync).

Данная классификация сохраняется и в работах западных исследователей. Например, Д. Диас-Синтас в своей книге «New Trends in Audiovisual Translation» в самом начале приводит краткое описание именно этих, приведенных выше трех видов аудиовизуального перевода: субтитрование (subtitling), дубляж (dubbing) и синхронный закадровый перевод (voice-over) [Cintas, 2009: 4–5]. Эта же классификация сохраняется и в коллективной монографии Д. Диаса-Синтаса и Д. Андерман, которые в своей работе «Audiovisual Translation. Language Transfer on Screen»

исследуют особенности трех основных видов перевода и их применения в современном аудиовизуальном переводе. Ф. Шом в статье «The turn of audiovisual translation» изучает различные существующие в современной науке виды аудиовизуального перевода, основанные на именно на трех основных, представленных в классификации выше [Chaume, 2013: 105–123]. Далее будут рассмотрены особенности каждого из основных видов аудиовизуального перевода (Таблица 1), располагая их, вслед за А.В. Козуляевым, в порядке увеличения технической сложности [Козуляев, 2013: 375].

Таблица 1. Виды аудиовизуального перевода



1. Закадровый перевод, который считается технически неосложненным видом перевода, заключается в том, что кинодиалог фильма сначала переводится письменно, а затем озвучивается под запись. В этом случае, звуковая дорожка текста на исходном языке приглушается, а звуковая дорожка перевода накладывается «поверх» исходной [Козуляев, 2013: 375]. Технические ограничения, связанные с данным видом перевода включают только сохранение длины произнесения реплик на исходном языке и на языке перевода. Отечественные исследователи и практикующие переводчики полагают, что именно техническая простота и, как следствие, популярность этого вида перевода затормозила развитие аудиовизуального перевода в России. Это связано с тем, что в отличие от других видов перевода, о которых будет говориться далее, войсвер сопряжен с наименьшим количеством ограничений. Производя закадровое озвучивание аудиовизуального произведения, переводчик практически не стеснен



визуальным синтаксисом, а актер озвучивания слабо ограничен в изменениях темпа речи. Хотя стоит отметить, что, учитывая достижения последних лет в области создания аудиовизуальных проектов, сегодня и этот внешне несложный вид аудиовизуального перевода становится более трудным [Матасов, 2009: 43].

2. Перевод для субтитрования как вид аудиовизуального перевода заключается в том, что перевод кинодиалога фильма транслируется на экран. В данной ситуации речь идет о простом межъязыковом субтитровании – оригинальная звуковая дорожка аудиовизуального произведения не удаляется и не приглушается, а текст кинодиалога на языке перевода транслируется на экран в виде текста [Козуляев, 2013: 375].

Несмотря на то, что данный вид перевода считается технически не сложным, с ним также связан ряд ограничений, влияющих на работу переводчика по синхронизации отображения субтитров на экране:

- текст перевода должен уместиться в определенное количество знаков и строк, обусловленное международными стандартами скорости чтения и отображения субтитров на экранах [Cintas, Anderman, 2009: 100–110];
- на отображение субтитров на экране влияет смена планов в кадре и другие средства монтажа, что также влияет на продолжительность демонстрации текста [Козуляев, 2013: 375];
- на читаемость влияет также жанр фильма, например в любовных историях зрители смотрят на субтитры реже, чем при просмотре криминальных историй [Minchinton; цит. по: Cintas, Anderman, 2009: 100–110];
- внимания требует также отбор потенциально утраченной информации [Cintas, Anderman, 2009: 100–110].

Последняя особенность субтитрования особенно подчеркивается исследователями: так как субтитры должны оставаться на экране достаточно долго, чтобы зрители могли их прочитать, сокращение является обязательным, что, в свою очередь, может привести к потере лексического

значения, которая может быть невосполнима, поэтому отбор информации становится критически важным этапом работы переводчика. И хотя в речи присутствуют избыточные лингвистические единицы, иногда даже незначительные пропуски могут привести к существенным изменениям в значении [Там же].

3. Перевод под полный дубляж-липсинк (от англ. lip synchronization) предполагает, полное удаление исходной звуковой дорожки и создание новой на языке перевода. Особенность этого вида аудиовизуального перевода заключается в том, что помимо ограничений монтажа и смены плана добавляется еще одно, крайне важное – необходимо «уложить текст в губы». Это значит, что переводчик практически синтезирует текст заново так, чтобы синхронизировать фонетический образ исходного и переведенного текста. Чем лучше ему это удастся, то есть чем меньше расхождений между фонетическим образом и движениями губ замечает реципиент, тем более качественным считается перевод (не считая сохранения адекватности перевода) [Козуляев, 2013: 375].

В рамках нашей работы особый интерес представляет один из видов аудиовизуального перевода приведенной выше классификации, а именно дубляж. Это обусловлено спецификой материала исследования, в качестве которого выступает дубляж фильма «Гарри Поттер и философский камень» на китайском языке. Рассмотрим современные подходы к определению дубляжа в современном аудиовизуальном переводе.

Как поясняет китайский исследователь Юй Хайкоу в работе «English-Chinese Film Translation in China», в широком смысле дубляж подразумевает простую замену одной аудиодорожки другой. В узком же – под дубляжом понимается не только замена аудиодорожки, но и синхронизация движений губ [Haikuo, 2013: 56]. В настоящей работе термин «дубляж» используется именно в узком значении.

Западные исследователи Д. Диас-Синтас и Д. Андерман в своей монографии отмечают, что технический уровень современной

синхронизации губ объясняет, почему именно дубляж чаще всего является предпочтительным видом аудиовизуального перевода. Этот вид перевода способствует погружению реципиентов в сюжет и минимизирует усилия реципиентов при просмотре аудиовизуального произведения. Тем не менее, и создатели аудиовизуальных произведений, и переводчики выделяют существенный ограничивающий фактор – это потеря аутентичности. Неотъемлемой частью личности персонажа является его голос, который тесно связан с мимикой, жестами и языком тела, поэтому, когда персонаж лишается своего голоса, и аудитория слышит голос кого-то другого, это считается потерей аутентичности [Cintas, Anderman, 2009: 100–110]. Такое мнение иллюстрирует опрос Я.Э. Твейта, который исследователь провел в 2003 году на Каннском кинофестивале. Он опросил 25 человек, работающих в киноиндустрии относительно их предпочтений в аудиовизуальном переводе, и все, кроме двух, сказали, что отдают предпочтение субтитрованию, считая его наиболее разумным и аутентичным решением [Tveit, 2009: 100–110].

В рамках настоящей работы необходимо рассмотреть также технические аспекты создания перевода под дубляж. Как отмечают исследователи и практикующие переводчики всего мира, дубляж является самым сложным и дорогостоящим видом перевода, что связано с его спецификой. Как отмечает В.Е. Горшкова, специфика дубляжа заключается в подготовке такого текста на языке перевода, который обеспечивает достижение синхронизма слоговой артикуляции актеров с видеорядом и при этом позволяет соблюсти темп речи и продолжительности отдельных реплик [Горшкова, 2006: 27].

Таким образом, основным принципом и признаком дубляжа и, соответственно, его основной технической сложностью является синхронизм. Р. Пакен, канадский кинопереводчик, выделяет три вида синхронизма: фонетический, семантический и драматический [Paquin, по: Матасов, 2009:117–128]:

1. Фонетический синхронизм предполагает синхронизацию длины реплик и движений губ при переводе, однако, как отмечают исследователи, достичь абсолютной идентичности артикуляционного рисунка практически невозможно, допускаются некоторые отклонения, например, добавление слогов без смычных согласных, замена звуков одной категории звуками другой и др. [Матасов, 2009: 117].

В рамках нашей работы влияние фонетического синхронизма на создание перевода имеет особое значение, что связано с языковой парой. При переводе внутри одной языковой группы сохранение фонетического синхронизма будет накладывать меньше ограничений, чем при переводе внутри пары языков из разных языковых семей, в силу значительных различий в фонетических рисунках. Специфика аудиовизуального произведения, выбранного нами в качестве практического материала, в аспекте фонетического синхронизма связана с различиями в фонетической и грамматической структурах английского и китайского языков.

Вариативность структуры слога в китайском языке ограничена количеством звуков и их сочетаемостью: количество звуков не превышает четырех, а сочетания звуков, их последовательность, положение в слоге зафиксированы в различных комбинациях, число которых ограничено (в современном государственном языке их насчитывается около 400) [Спешнев, 1980: 8; Хаматова, 2003: 19]. Этот факт объясняет большое количество омонимов в китайском языке. Важное отличие также заключается в том, что китайские слоги тонируются при произношении, выполняя смыслоразличительную функцию, однако, эта особенность в большей степени влияет на процесс озвучивания фильма, чем на перевод.

Вариативность структуры английского слога намного выше, точное количество слогов английского языка не определяется в научной литературе, тем не менее, исследователи выделяют десятки вариантов буквенных сочетаний, выступающих в качестве слога или его части и выделяют различные варианты модификаций звуков при соединении друг с другом

[Соколова и др., 1996]. Звуковой состав непосредственно влияет на такую особенность дубляжа, как синхронизация губ, так как для ее создания используются опорные пункты: смычные согласные и лабиализованные гласные. Разница положения опорных пунктов в репликах, словах и отдельных слогах создает дополнительные трудности для переводчика.

Стоит также обратить внимание на грамматические различия между языками. Китайский язык, хотя и имеет признаки агглютинации, относится к языкам изолирующего типа [Солнцев, 1995]. Английский язык – это язык флективного типа, то есть «морфологические средства передачи грамматического значения заключены в форме слова, иначе говоря, в комплексе его словоформ» [Иванова, Бурлакова, Почепцов, 1981: 13]. В китайском языке синтаксические функции слова и его квалификация как члена предложения обычно не имеют формального выражения и зависят от его места в синтаксической структуре [Горелов, 1989: 97]. Именно поэтому словоупотребление представляет собой важное синтаксическое средство, что ограничивает возможности переводчика в перестановке слов при синхронизации губ.

2. Семантический синхронизм предполагает, смысловое тождество реплик на исходном языке и на языке перевода, который необходим для понимания зрителями сюжетной линии произведения. В силу важности восприятия происходящего на экране реципиентами для понимания сюжетной линии, фонетическим синхронизмом зачастую жертвуют в пользу семантического [Там же].

Несмотря на то, что семантический синхронизм в силу его значительной роли в восприятии сюжета реципиентами зачастую превалирует над остальными видами, он также может подвергаться изменениям в случаях, когда это позволяет сохранить другие виды синхронизма без семантических потерь. Например, в силу различий в выражении грамматических категорий в английском и китайском языках [Иванова, Бурлакова, Почепцов, 1981: 13; Горелов, 1989: 97], может быть

необходимо применение таких приемов как членение или объединение предложений, опущения или добавления, чтобы компенсировать различия в фонетическом рисунке.

3. Драматический синхронизм подразумевает «соответствие переводного кинодиалога экранной кинесике», он может включать дублирование неразборчивости речи, диалектных особенностей, иностранных акцентов и др.; данный вид синхронизма может ограничивать применение переводческих трансформаций, например, антонимического перевода (если актер в кадре качает головой в кинодиалоге должно звучать некое отрицание), именно поэтому драматический синхронизм также может превалировать над фонетическим [Матасов, 2009: 117].

Данный вид синхронизма также представляет сложность при работе в языковой паре английский-китайский. Как уже отмечалось, формальное выражение грамматических категорий в английском и китайском языках значительно отличаются [Иванова, Бурлакова, Почепцов, 1981: 13; Горелов, 1989: 97], поэтому изменения в грамматической структуре при переводе могут сопровождаться смещением интонационных и смысловых акцентов, что может быть заметно, так как реплики персонажей неразрывно связаны с визуальным рядом, в котором закреплены мимика, жесты и другие невербальные элементы коммуникации. Таким образом, разница грамматических структур английского и китайского языков создают дополнительные ограничения при соблюдении драматического синхронизма.

Таким образом, дубляж – это вид аудиовизуального перевода, его основным признаком и принципом является синхронизм. Выделяют три вида синхронизма: фонетический, семантический и драматический. Несмотря на то, что все виды синхронизма необходимо соблюдать для создания качественного перевода, переводчику нередко приходится жертвовать одним в пользу другого. Дополнительные сложности создает перевод между языками из разных групп, так как различия в их фонетических и

грамматических системах накладывают ограничения на свободу переводчика в применении тех или иных трансформаций.

### 1.3. Роль смысловых опор в переводе кинодиалога

Задачей данного параграфа является определение таких элементов кинодиалога как смысловые опоры и их роли в переводе аудиовизуальных произведений. Кроме того, для нашего исследования необходимо рассмотреть роль применения переводческих трансформаций при работе со смысловыми опорами в реализации стратегий доместикации и форенизации.

В рамках аудиовизуального перевода кинодиалог, который представляет собой вербальный компонент аудиовизуального произведения, считается макроединицей перевода. В структурном плане кинодиалог, как и диалог вообще, состоит из коротких высказываний-реплик, произносимых попеременно с постоянной сменой коммуникативных ролей [Егорова, 2019: 4]. Вышеизложенное дополняется идеей о том, что в кинодиалоге, как в объемной и комплексной макроединице перевода, необходимо выделять также микроединицы перевода, объединяющие все его элементы – смысловые опоры [Горшкова и др., 2014: 123].

Аналитический обзор работ отечественных исследователей показал, что термин смысловые опоры был введен в область аудиовизуального перевода сравнительно недавно. Данный термин можно встретить в работах по педагогике и лингводидактике, в основном, применительно к построению и запоминанию монологических высказываний, а также чтению и пониманию иноязычных текстов. В процессе обучения смысловые опоры можно назвать «внешней опорой внутренних действий» [Леонтьев, 1983: 357]. В этой области в качестве смысловых опор исследователи выделяют грамматические структуры и лексические единицы [Беленкова, 2020: 54–56], логико-смысловые схемы, таблицы и карты [Шакурова, 2018: 307–310]. Опорные пункты, концентрирующие внимание ученика и позволяющие ему

построить или прочитать высказывание можно соотнести с опорными пунктами, которые помогают переводчику качественно выполнить работу, а зрителю – помочь в восприятии целостности сюжетной линии.

В область аудиовизуального перевода термин смысловые опоры был заимствован из области фотографии и теории кинематографа. Вслед за Р. Бартом, описывающим опорные элементы фотографии и кино, В.Е. Горшкова адаптирует представления исследователя для вербальной составляющей аудиовизуального произведения [Горшкова, 2006: 169].

По мнению современных исследователей, смысловые опоры представляют собой, прежде всего, вербальные опорные моменты кинодиалога, слова и выражения, составляющие его своеобразный каркас, обеспечивающие его целостность и связность. Эти опорные моменты должны, так или иначе, находить эксплицитное выражение в кинодиалоге на языке перевода, для его адекватной передачи [Горшкова и др., 2014: 125]. Феномен смысловых опор опирается на идею о том, что кинодиалогу присуща внутренняя связь, которая, «базируясь на общности предмета описания, как бы стягивает все его части [кинодиалога] в единое целое» [Горшкова и др., 2014: 123]. Таким образом, смысловые опоры позволяют переводчику целостно воспринимать представленный для работы текст, а зрителям – сюжет фильма.

Проанализировав работы, посвященные смысловым опорам в области аудиовизуального перевода, можно определить способы выделения этих микроединиц в кинодиалоге. С одной стороны, основанием для выделения слова или словосочетания в качестве смысловой опоры является сюжетная ценность, например, В.Е. Горшкова в своем исследовании отмечает важность имен персонажей, марки напитка, с которой связаны шутки в фильме, рецепт торта, который повторяется в нескольких сценах [Горшкова и др., 2019: 120–140].

С другой стороны, в качестве смысловых опор могут выступать элементы, отражающие особенности культуры создателя. Например,



Р. Матасов также отмечает в своей работе важность эксплицитной передачи определенных опорных пунктов кинодиалога, называемых «культурно маркированными элементами». Исследователь считает подбор эквивалентов таким элементам обязательной составляющей перевода и локализации. В качестве основных категорий он выделяет, например, реалии, имена собственные, идиоматические выражения и др. [Матасов, 2009: 117–128].

Функционирование смысловых опор при переводе кинодиалога заключается не только в объединении элементов макроединицы перевода, в рамках нашей работы также необходимо выделить еще одну важную функцию, а именно, роль смысловых опор в реализации переводческих стратегий. Так как смысловые опоры формируют каркас кинодиалога, именно на них переводчик может построить, а исследователь проследить реализацию той или иной стратегии. В данной связи, смысловые опоры становятся вектороформирующими элементами, то есть задают направление стратегии перевода.

Таким образом, в рамках настоящего исследования под смысловыми опорами понимаются, такие слова и выражения, которые обладают сюжетной и культурной ценностью в рамках определенного аудиовизуального произведения, обеспечивающие целостность и связность последнего и позволяющие сформировать стратегию перевода.

Исходя из вектороформирующей функции смысловых опор, необходимо изучить феномен переводческой стратегии. Определение термина стратегия перевода, на которое опирается настоящее исследование, было предложено В.В. Сдобниковым: стратегия перевода – это «программа осуществления переводческой деятельности, формирующаяся на основе общего подхода переводчика к выполнению перевода в условиях определенной коммуникативной ситуации двуязычной коммуникации, определяемая специфическими особенностями данной ситуации и целью перевода и, в свою очередь, определяющая характер профессионального поведения переводчика в рамках данной коммуникативной ситуации»

[Сдобников, 2011: 165–172]. Из данного определения следует, что выбор стратегии перевода подразумевает определение переводчиком целей и задач перевода, исходя из коммуникативной ситуации, а также отбор трансформаций, которые позволят реализовать поставленные цели.

Исследования, посвященные переводческим стратегиям, в особенности в рамках художественного перевода, как правило, рассматривают две противоположно направленные – доместикацию и форенизацию. Впервые термины «доместикация» и «форенизация» были описаны Л. Венути, на исследования которого опирается настоящая работа. По мнению Л. Венути, в основе доместикации лежит этноцентрический подход, перевод ориентирован на язык перевода, на ту культуру, для которой перевод создается и, таким образом, становится близким читателям и легким для понимания. В случае применения стратегии форенизации переводчик, наоборот, ориентируется на язык и культуру исходного текста, стараясь сохранить его особенности, из-за чего текст порой становится «чужим» и может быть не совсем понятен читателю [Venuti, 1999: 75].

Исследователи отмечают зависимость выбора стратегии от вида аудиовизуального перевода, так для дубляжа, с помощью которого переведен выбранный нами фильм, в силу его особенностей, стремления создать условия для погружения реципиентов в происходящее на экране, изначально свойственна ориентация на стратегию доместикации. Например, Т.А. Егорова утверждает, что адаптация – это важнейшая функция дубляжа, «под адаптацией понимается перевод, который минимизирует чужеродность текста оригинала» [Егорова 2019: 48], что созвучно с определением доместикации, описанным Л. Венути. Однако на формирование переводчиком стратегии могут оказывать влияние и многие другие факторы.

Стратегия подразумевает общую конечную цель перевода, а реализуется она посредством более мелких частных приемов – переводческих трансформаций, и каждой из стратегий свойственен свой набор таких трансформаций. Термин «переводческая трансформация»

широко используется многими исследователями, такими как Л.С. Бархударов, В.Н. Комиссаров, А.Д. Швейцер, Р.К. Миньяр-Белоручев, Я.И. Рецкер и др. Например, Л.С. Бархударов под переводческими трансформациями понимает «разнообразные межъязыковые преобразования», которые позволяют достичь «переводческой эквивалентности («адекватности перевода»), вопреки расхождениям в формальных и семантических системах двух языков» [Бархударов, 2010:190]. Другой известный отечественный исследователь В.Н. Комиссаров описывает переводческие (межъязыковые) трансформации как «преобразования, с помощью которых можно осуществить переход от единиц оригинала к единицам перевода». Кроме того, по В.Н. Комиссарову, переводческие трансформации преобразуют не только формальное выражение единиц перевода, но и их содержание [Комиссаров, 1990: 172]. Таким образом, исследователи сходятся во мнении, что переводческие трансформации, это особые преобразования единиц перевода исходного языка, позволяющие наиболее адекватно передать их на языке перевода.

В рамках нашего исследования были изучены работы различных зарубежных исследователей в области перевода, описывающих переводческие трансформации именно с точки зрения адаптации текста для целевой аудитории. Изучение работ Ж.Л. Бастена, Ж.-П. Вине и Ж. Дарбельне, М. Харви и Х.Ф. Эксели показало, что многие трансформации, предложенные в различных работах имеют одинаковую сущность, а также схожи с трансформациями, описанными отечественными исследователями, такими как В.Н. Комиссаров, Л.С. Бархударов, Я.И. Рецкер и др., представленными в учебнике Н.К. Гарбовского «Теория перевода». В настоящей работе используется система переводческих трансформаций, предложенная отечественными учеными, дополненная некоторыми зарубежными терминами, не имеющими аналогов. Ниже приведена таблица с описанием основных переводческих трансформаций, которые могут быть

использованы для перевода смысловых опор, способствующих реализации стратегий доместикации и форенизации (Таблица 2).

Таблица 2. Основные переводческие трансформации

Трансформация	Описание
<b>Формальные лексические трансформации</b>	
транскрипция	воспроизводится звучание слова оригинала (часто довольно условна из-за различий в фонетических системах)
транслитерация	передача графической формы слова оригинала
переводческое калькирование	перевод составляющих элементов слова или словосочетания и затем их объединение в единое целое
<b>Лексико-семантические трансформации</b>	
конкретизация	подбор для перевода в слова ИЯ слова ПЯ с более узким значением
генерализация	замены единицы ИЯ, имеющей более узкое значение, единицей ПЯ с более широким значением
модуляция	замена слова или словосочетания ИЯ единицей ПЯ, значение которой логически выводится из значения исходной единицы
модернизация	замена устаревших или малоизвестных единиц более актуальными
натурализация	замена культурных реалий исходного текста более привычными и знакомыми реципиенту (например, адаптация английского имени Alice с помощью русского Алиса)
эквивалентность	пересоздание коммуникативной ситуации с использованием более актуальной для данной лингвокультуры лексики (например, замена междометий, звукоподражательных слов и др.)
<b>Грамматические трансформации</b>	
дословный перевод	синтаксическая структура ИЯ заменяется аналогичной структурой ПЯ
грамматические замены	отказ от использования в переводе аналогичных грамматических форм (часть речи/член предложения/предложение определенного типа)
<b>Лексико-грамматические трансформации</b>	
антонимический перевод	замена утвердительной формы в оригинале на отрицательную форму в переводе или наоборот
описательный перевод	лексическая единица ИЯ заменяется словосочетанием, раскрывающим ее значение
компенсация	элементы смысла, утраченные при переводе, передаются в тексте перевода каким-либо иным средством

Стоит отметить, что, так как в качестве смысловых опор, как правило, выступают слова или словосочетания, переводчики реже прибегают к использованию грамматических трансформаций, которые в большей степени фигурируют при работе с репликами. Вместо этого специфика работы со смысловыми опорами предполагает широкое применение лексических и лексико-семантических трансформаций.

Говоря о роли переводческих трансформаций в реализации стратегий доместикации и форенизации в контексте аудиовизуального перевода, стоит отметить, что в каждом отдельном случае трансформации, свойственные для стратегии форенизации могут послужить реализации доместикации. Так, например, дословный перевод, который в общем представлении относится к трансформациям форенизации, так как копирует структуру предложения исходного языка, часто несвойственную языку перевода, можно отнести к трансформации доместикации в том случае, когда синтаксическая структура на языке оригинала должна быть передана без изменений для сохранения драматического эффекта. Калькирование, которое также с точки зрения теории перевода можно отнести к стратегиям форенизации, в случае, когда оно противопоставлено транскрипции, может помочь переводчику реализовать стратегию доместикации. Во второй главе данной работы будут представлены данные о роли трансформаций в реализации стратегий доместикации и форенизации в контексте выбранного практического материала.

Таким образом, вслед за современными исследователями, такими как В.Е. Горшкова и Р.А. Матасов, в рамках настоящей работы считаем рациональным выделение в такой макроединице перевода как кинодиалог особых микроединиц – смысловых опор, то есть таких слов и выражений, которые составляют каркас кинодиалога и помогают объединить весь вербальный компонент фильма в единое целое. В тексте кинодиалога смысловые опоры выделяются с точки зрения их сюжетной и культурной ценности, и они не только объединяют элементы фильма, но и выступают вектороформирующими элементами в реализации стратегий доместикации и форенизации. Каждой из указанных стратегий в той или иной степени свойственен свой набор переводческих трансформаций.

## ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

В данной главе были рассмотрены работы отечественных и зарубежных исследователей, касающиеся аудиовизуального перевода, как особой формы переводческой деятельности, особенностей дубляжа как наиболее сложного вида аудиовизуального перевода, а также феномена смысловых опор, который до сих пор остается малоизученным в области переводоведения. Такой анализ способствовал всестороннему изучению и описанию предмета настоящего исследования.

На современном этапе развития теории и практики перевода аудиовизуальный перевод выделяется как самостоятельная область исследования. Данный вид перевода направлен на пересоздание аудиовизуальных произведений для целевой аудитории. Главной особенностью таких произведений выступает неразрывная связь вербальных и невербальных компонентов. В аудиовизуальном переводе выделяют три основных вида: субтитрование, закадровый перевод и дубляж.

В рамках настоящего исследования последний вид представляет особый интерес, что связано с практическим материалом исследования. Дубляж представляет собой замену исходной звуковой дорожки такой дорожкой на языке перевода, фонетический облик которой максимально приближен к исходному, поэтому этот вид перевода сопряжен с техническими ограничениями и создает особые условия для работы переводчика. Дубляжу присущи три вида синхронизма: фонетический, семантический и драматический. В рамках исследуемого материала эти особенности значительно влияют на процесс перевода, в силу различий фонетической и грамматической систем английского и китайского языков.

С точки зрения текстоцентрического подхода макроединицей перевода аудиовизуального произведения считается кинодиалог, как вербальный компонент всего произведения, смысловая целостность и завершенность которого обеспечиваются невербальными компонентами. Именно в

кинодиалоге как в объемной и комплексной единице перевода выделяются микроединицы перевода – смысловые опоры, представляющие собой вербальные опорные моменты кинодиалога, слова и фразы, обеспечивающие его целостность и связность.

Смысловые опоры в кинодиалоге могут выделяться с точки зрения их сюжетной ценности и с точки зрения их культурной ценности, как элементы, отражающие особенности культуры создателя. В функциональном отношении смысловые опоры не только объединяют все элементы кинодиалога, но и выступают вектороформирующими микроединицами перевода: применение переводческих трансформаций при работе со смысловыми опорами позволяет переводчику выстроить стратегию перевода. Кроме того, дальнейший анализ перевода смысловых опор в том или ином аудиовизуальном произведении может помочь исследователю определить стратегию, которой придерживался переводчик.

В настоящем исследовании рассматриваются две противоположно направленные стратегии: форенизация – стратегия, ориентированная на культуру создателя, и доместикация – стратегия, направленная на адаптацию материала для целевой аудитории. Каждой из стратегий при работе с конкретным аудиовизуальным произведением может быть свойственен свой набор переводческих трансформаций.

## **ГЛАВА 2. АНАЛИЗ СМЫСЛОВЫХ ОПОР КАК ИНСТРУМЕНТА АУДИОВИЗУАЛЬНОГО ПЕРЕВОДА НА МАТЕРИАЛЕ ФЭНТЕЗИ-ФИЛЬМА HARRY POTTER AND THE PHILOSOPHER'S STONE**

2.1. Особенности фэнтези-фильма Harry Potter and the Philosopher's stone как материала для исследования

Задачей данного параграфа является обоснование выбора фильма режиссера Криса Коламбуса «Гарри Поттер и философский камень» в качестве практического материала для нашего исследования с точки зрения его культурных и лингвистических особенностей.

Фильм «Гарри Поттер и философский камень», американско-британский фэнтезийный фильм 2001 года, представляет собой экранизацию одноименного романа Джоанн Роулинг, написанного в 1997 году и является первым фильмом франшизы о мальчике-волшебнике Гарри Поттере. Режиссером выступил Крис Коламбус, а сценаристом – Стив Кловис. В общей сложности картина собрала более 1 миллиарда долларов по всему миру и была номинирована на десятки премий, в том числе Оскар и BAFTA [Wikipedia, 2021].

Франшиза о волшебнике Гарри Поттере насчитывает миллионы фанатов по всему миру. Интерес и любовь публики к этой картине не утихает до сих пор, в частности и в Китае. Как сообщают многочисленные американские, китайские и русские интернет-порталы, например, интернет-издание Forbes, во время пандемии коронавирусной инфекции Covid-19 с 14 по 16 августа 2020 года в Китае была показана первая часть франшизы, а именно «Гарри Поттер и философский камень» в 4K и 3D версиях. За выходные картина собрала более 13 миллионов долларов, что даже больше чем на премьере фильма в 2002 году [Mendelson, 2020]. Из вышеизложенного следует вывод о том, что франшиза, и в частности ее первая часть, остается



популярной во всем мире и в том числе в Китае и соответственно является актуальным материалом для исследования.

Специфику выбранного материала подчеркивает и тот факт, что на сегодняшний день китайская публика предпочитает фильмы с субтитрами дублированным фильмам. Об этом говорит китайский исследователь Хайна Цзинь в диалоге с Ивом Гамбье [Jin, Gambier, 2018: 26–39]. Она утверждает, что с тех пор как английский язык стал обязательным предметом в школе, перевод фильма делается в двух вариантах: дубляж и субтитры. Китайские кинотеатры все чаще отдают предпочтение именно фильмам с субтитрами. Кроме того, из-за обилия диалектов в Китае, дубляж, созданный в одной части Китая, может быть непонятен в другой [Jin, Gambier, 2018: 26–39]. Именно поэтому в Китае дубляж зачастую уступает место субтитрованию. В частности, переизданная первая часть франшизы о Гарри Поттере, показанная в Китае летом 2020 года, была переведена именно с помощью субтитрования, а не дубляжа [Mendelson, 2020].

Тем не менее, так как дубляж за счет особых технических условий его подготовки создает особые условия для работы переводчика, фильм, переведенный посредством дубляжа, представляет собой богатый материал для исследования. Например, Ян-Эмиль Твейт в книге Д. Диаса-Синтаса и Д. Андерман «Audiovisual Translation. Language Transfer on Screen» отмечает: не смотря на то, что из-за дубляжа фильм теряет аутентичность, а фильмы, переведенные с помощью субтитров, имеют образовательную ценность, современная синхронизация губ не может не восхищать [Tveit, 2009: 100–110]. Кроме того, в аудиовизуальном произведении все коды фильма работают на создание особой реальности, и, говоря о видах аудиовизуального перевода, этому способствует именно дубляж, так как не требует от реципиента усилий для чтения субтитров или выделения нужной дорожки в «войсовере».

Помимо технологической сложности выбранного практического материала в рамках настоящего исследования необходимо отметить его

особенности в области изучения стратегий доместикации и форенизации. Доместикация свойственна, в основном, произведениям, ориентированным на детскую аудиторию. Выбранный нами практический материал действительно имеет возрастной рейтинг 12+, что может обуславливать применение стратегии доместикации, однако, его нельзя назвать исключительно детским. Подобные произведения в современной науке называют кросс-овер произведениями, и впервые этот термин был применен именно к произведениям о Гарри Поттере [Горенинцева, 2018: 25], поэтому применение стратегии форенизации к этому материалу также возможно. Кроме того, китайская и британская культура имеют достаточно много различий, что также ставит переводчика перед выбором подходящей стратегии: сохранить особенности культового британского фильма или придерживаться политики Китая относительно цензуры зарубежных фильмов. Указанные выше причины обуславливают постановку стратегий доместикации и форенизации в центр настоящего исследования.

Говоря о выборе переводчиком стратегии, значительный отпечаток на процесс и результат аудиовизуального перевода в англо-китайской языковой паре накладывают ограничения, введенные в Китае по отношению к иностранным фильмам. Так, например, в Китае достаточно строгая цензура распространяется на все, к чему получают доступ широкие массы, это касается как определенных сцен, связанных с изображением Китая, так и некоторых идей. Голливуд, как один из крупнейших поставщиков фильмов на мировой рынок прекрасно об этом осведомлен и «корректирует» свои произведения перед отправкой в Китай. И.А. Варламов в одной из своих статей приводит следующие примеры: из фильма «Скайфол» создатели вырезали сцену, в которой Джеймс Бонд убивает китайских охранников в Шанхае, а из фильма «Облачный атлас» было удалено около 38 минут – почти все, что рассказывало о тоталитарном азиатском государстве будущего [Цензура в китайском кино, 2014].

Кроме того, в «Диалоге Ива Гомбье и Хайны Цзинь», китайский исследователь утверждает, что Китай держит под контролем перевод всего, что попадает на экраны кинотеатра. На материковом Китае только четыре студии могут официально переводить иностранные фильмы, которые показывают в кинотеатрах: Шанхайская студия дублирования фильмов, Чанчуньская киностудия, Киностудия Первого Августа и China Film Co Ltd [Jin, Gambier, 2018: 28]. Но к переводу и, соответственно, показу допускаются не все иностранные фильмы, а только те, которые отражают лучшие мировые культурные достижения и представляют собой последние художественные и технологические достижения современного мирового кинематографа [Там же].

При переводе уже допущенных к показу фильмов переводчики также сталкиваются с техническими трудностями. Во-первых, для сохранения авторских прав, а также для того, чтобы избежать нелегального копирования, фильм может предоставляться переводчикам в черно-белом варианте, а иногда полностью без картинки, кроме квадратов, демонстрирующих рты героев. И хотя переводчики относительно свободны в своем творческом процессе, скрипт фильма нередко передается с комментариями, специально указывающими «на то, что переводчики должны заменить определенный элемент фильма чем-то из своей собственной культуры» [Как переводят иностранные фильмы на китайский язык, 2017]. Указанные особенности, касающиеся перевода иностранных фильмов в Китае, обуславливают предположение о том, что, при анализе перевода выбранного фильма могут быть обнаружены следы применения стратегии доместикация.

Выбор материала для исследования объясняют не только культурные особенности перевода иностранных фильмов в Китае, но и специфика самого фильма. Во-первых, фильм «Гарри Поттер и философский камень» – это фильм о мире, в котором существует магия. Большая часть сюжета разворачивается в школе для волшебников, где детей обучают основам магии. Все это создает виртуальный мир, полный специфических реалий:

школа волшебства, волшебные шляпы, летающие метлы и другое. Именно такие сюжетобразующие реалии могут выступать в качестве смысловых опор в кинодиалоге. Еще одной особенностью фильма являются «говорящие» имена собственные, например, имена героев, семантика которых отображает стороны их характеров и другие особенности.

На основе кинодиалога выбранного фильма методом специальной выборки был составлен корпус сюжетобразующих смысловых опор, послуживших непосредственным материалом для исследования. Специальная выборка подразумевала отбор смысловых опор, которые непосредственно звучат в фильме и именно в той форме, в которой смысловая опора представляется реципиента. Такая выборка подразумевает, например, исключение некоторых реалий, которые не упоминаются героями, и опущение некоторых фамилий. Ценность смысловой опоры определяется количеством ее появления в фильме, сюжетной ценностью и наглядностью применения той или иной переводческой стратегии. Общее количество выделенных смысловых опор – 75, они распределены на семантические группы, полный список представлен в приложении.

Таким образом, фильм «Гарри Поттер и философский камень» – это не только увлекательный фильм, который до сих пор остается популярным спустя 20 лет после премьеры, но и богатый материал для исследования. С одной стороны, особенности фильма обусловлены той виртуальной реальностью, которую он создает, порождая специфические смысловые опоры в кинодиалоге. С другой – особенности перевода в языковой паре английский-китайский обуславливают специфику синхронизма в дубляже и применение стратегий доместикации и форенизации. Кроме того, этот фильм является одним из немногих в Китае, переведенных с помощью дубляжа, а не субтитрования, являясь, таким образом, уникальным материалом для исследования. Все это характеризует кинодиалог в выбранном фильме как специфическое поле для переводческой деятельности.

## 2.2. Анализ перевода смысловых опор в кинодиалоге фильма «Гарри Поттер и философский камень»

Задачей данного параграфа является семантический анализ смысловых опор и анализ их перевода на китайский язык. Реализация данной задачи подразумевает распределение смысловых опор по категориям, выявление переводческих трансформаций, использованных в переводе и оценку влияния применения различных переводческих трансформаций на восприятие сюжета реципиентами.

Прежде чем анализировать перевод смысловых опор их необходимо распределить по категориям для логичности и упорядоченности анализа. Всего в ходе исследования было выделено 75 смысловых опор различного характера: имена персонажей, названия реалий, предметов быта, заклинания и др. Исследователи в области аудиовизуального перевода не предлагают классификаций смысловых опор, исходя из их функций, лингвокультурной роли и др., в рамках отдельных работ они анализируют наиболее яркие элементы кинодиалога. Отсутствие общей классификации смысловых опор объясняется сюжетным и культурным разнообразием аудиовизуальных произведений, в каждом из которых можно выделить уникальный набор опорных элементов.

В рамках исследуемого практического материала мы, опираясь на работы таких исследователей как В.Е. Горшкова и Р.А. Матасов, а также основываясь на сюжетных и культурных функциях и переводческих трансформациях, выделяем следующие группы смысловых опор:

### 1. Имена персонажей

В контексте выбранного материала под персонажами подразумеваются не только люди, но и различные волшебные существа и животные, участвующие в развитии сюжета. Данная группа смысловых опор включает имена, состоящие из имени и/или фамилии, обращения, клички и прозвища в

той форме, в которой они звучат в фильме, выполняя сюжетобразующую функцию.

В контексте выбранного практического материала такая смысловая опора как имена имеет большое значение, так как многие персонажи носят «говорящие имена».

## 2. Названия реалий

В рамках настоящей работы реалии представлены в виде широкого круга артефактов, топонимов и терминов вымышленного мира, в котором разворачивается сюжет фильма, которые оформляют пространство виртуальной реальности.

## 3. Заклинания

В контексте выбранного практического материала под заклинаниями понимаются слова, словосочетания и фразы, произносимые с целью изменить реальность.

Полный список смысловых опор, распределенных на группы и подгруппы на английском и китайском языках, а также их перевод на русский язык представлен в приложении А к данной работе.

### 2.2.1. Имена персонажей

Всего в данном фильме было выделено 40 сюжетобразующих имен, которые включают имена и прозвища главных героев и некоторых значимых для сюжета персонажей, а также названия факультетов в школе волшебства, так как они названы по фамилиям основателей (полный список представлен в приложении к данной работе А).

В контексте выбранного практического материала все имена персонажей, можно разделить на 4 группы в зависимости от их функции и способа образования: имена, состоящие из имени и/или фамилии (имена и фамилии могут быть как типичными для британской лингвокультуры, так и

говорящими), имя в сочетании с родовым словом, прозвища и клички животных. Рассмотрим некоторые примеры.

- Имена и/или фамилии

В данную группу входят имена детей, например, Harry Potter, Hermione Granger, Neville Longbottom и имена преподавателей и родителей, например, Albus Dumbledore, Dursley, Rubeus Hagrid, а также прецедентные имена, включая названия факультетов в школе волшебства, так как они названы фамилиями основателей. Несмотря на вышеизложенный вывод о том, что в Китае зачастую реализуются стратегии доместикации, многие имена в фильме переведены с помощью транскрипции, которая относится к стратегиям форенизации.

Рассмотрим имя одного из детей – Гарри Поттера. Эти имя и фамилию можно характеризовать как типичные для британской лингвокультуры. Однако именно в этом и состоит смысл использования этого имени. Гарри Поттер – это самый обычный мальчик, что позволяет зрителю ассоциировать себя с персонажем и глубже погрузиться в сюжет. Перевод этого несвойственного китайской лингвокультуре имени с помощью транскрипции, 哈利•波特 (Hālì Bōtè), приводит к тому, что семантика имени (обыкновенность, заурядность) утрачивается: 哈 – *звукоподражание смеху*, 利 – *выгода*, 波 – *волна*, 特 – *особый* [БКРС]. Стоит обратить внимание на последний иероглиф 特 (tè). С одной стороны, он может дать реципиентам намек на некоторую неординарность судьбы главного героя. Но с другой стороны, иероглиф 特 – это самый часто используемый знак для записи слога te, по сравнению с другими, например, 得, 搥, 忒 и др. [БКРС]. Кроме того, иероглиф 特 часто используется для записи других иностранных имен, таких как Роберт (罗伯特), Мэтт (马特), Питер (彼特) и др. [БКРС].

Одни имена отражают культуру создателя, другие – особенности детей, например имя Драко имеет негативную окраску и соотносится с отрицательным образом персонажа, фамилия Longbottom имеет комический

отенок, отражая особенности внешности персонажа. Применение транскрипции к переводу имен приводит к утрате этих скрытых значений. Исключение составляет только перевод имени Charlie с помощью модуляции как 哥哥, то есть *старший брат* [БКРС]: такой прием, с одной стороны, не наносит вреда восприятию сюжета, с другой – формирует у зрителей дополнительные пресуппозиции о связи между говорящим и тем, о ком он говорит.

Рассмотрим другой пример – имя профессора Снейпа в английском варианте является отражением образа персонажа. Имя Severus созвучно с английским словом *severe*, что означает *жестокый* [Cambridge Dictionary]. А его фамилия Snape происходит от английского слова *snar*, которое имеет значения *кусаться, нападать, огрызаться*. Кроме того, по звучанию фамилия похожа на английское слово *snake*, то есть *змея*. Последнее тоже символично, так как профессор Снейп является главой дома Слизерен, на гербе которого изображена змея. Детальное рассмотрение этого имени показывает, насколько семантически наполненным является это имя, которое дополняет отталкивающий образ персонажа. Переводчик в фильме передал имя профессора как 西弗勒斯·斯内普 (Xīfúlèsī Sīnèipǔ), используя прием транскрипции. Однако использованные при переводе иероглифы в семантическом отношении никак не связаны ни с жестокостью, ни со змеей: 西 – *запад*, 弗 – *отрицательная частица*, 勒 – *натягивать*, 斯 – *этом*, 内 – *внутри*, 普 – *общий* [БКРС].

Прецедентные имена, которые включают имя французского алхимика Nicolas Flamel и фамилии вымышленных волшебников, давших названия факультетам в школе волшебства также переводятся с помощью транскрипции. Однако если с переводом имени Nicolas Flamel китайские реципиенты могут быть знакомы, так как его перевод является устоявшимся, то перевод фамилий волшебников влечет утрату семантики. Рассмотрим значения фамилий: Gryffindor – *золотой грифон* [Французско-русский



словарь], Ravenclaw – *вороний коготь* [Cambridge Dictionary], Hufflepuff – *пыхтеть после тяжелой работы* [Cambridge Dictionary] и Slytherin связано с английским словом sly, то есть *хитрый* и со словом slither, то есть *ползти* (как змея) [Cambridge Dictionary]. Каждая из фамилий, выступая в качестве названия факультетов, описывает характеры детей на факультете или изображения на гербе.

Таким образом, имена, состоящие из имени и/или фамилии, несут в себе дополнительные семы, связанные с персонажами в культурном, сюжетном или физическом отношении. Однако применение приема транскрипции к данной группе имен приводит к утрате этих сем, а имитация звучания иностранных имен звучит инородно для китайских реципиентов – все эти особенности перевода определяют реализацию стратегии форенизации.

- Имя/фамилия и родовое слово

Имена данной группы состоят из имени или фамилии персонажа и слова, указывающего на статус, род деятельности, родство персонажей. К таким именам относятся обращения к преподавателям школы, например, Professor Dumbledore, Professor McGonagall, Madam Hooch, а также обращения к родственникам, например aunt Petunia, uncle Vernon.

Имена преподавателей переводятся гибридным способом: фамилия передается с помощью транскрипции, а родовое слово переводится без применения трансформаций. В этом случае обращения также звучат инородно, и могут утрачиваться скрытые семы. Например, имя преподавателя, обучающего детей летать на метле – Madam Hooch. Hooch в английском языке обозначает крепкий напиток, что соотносится с характером персонажа [Cambridge Dictionary], однако, примененные в переводе иероглифы, имитирующие звучание имени не связаны с образом персонажа: 藿 – *гороховая ботва*, 琦 – *чудесный* [БКРС].

В качестве другого примера рассмотрим обращения Гарри к дяде и тете, у которых он живет. В кинодиалоге на исходном языке мальчик

обращается к тете «aunt Petunia», а к дяде – «uncle Vernon». В английском языке слова aunt и uncle обозначают сестру/брата отца или матери [Cambridge Dictionary]. В китайском же языке слова тетья и дядя обязательно несут в себе семантику принадлежности к материнской или отцовской линии. Итак, в кинодиалоге на китайском языке переводчик применил прием конкретизации, Гарри называет тетю «佩妮阿姨» (Pèi nī āyí), то есть *Петунья, тетя по материнской линии*, а дядю – «弗农姨丈» (Fú nóng yízhàng), то есть *Вернон, муж тетки по материнской линии* [БКРС]. Таким образом, из кинодиалога на языке перевода зритель с самого начала имеет представление о том, что тетя Петунья – это сестра мамы Гарри Поттера, а дядя Вернон – ее муж. Эта же информация в кинодиалоге на исходном языке раскрывается несколько позже.

Перевод имен данной группы показал, что они могут способствовать реализации как стратегии форенизации за счет транскрипции имени или фамилии, так и реализации стратегии доместикации за счет подбора эквивалентов или применения лексико-семантических трансформаций.

- Прозвища

Прозвища включают такие имена, которые непосредственно отражают какие-либо характеристики персонажей, например, Bloody Baron, He-Who-Must-Not-Be-Named и др.

Рассмотрим имя одного из приведений замка Хогвартс – Bloody Baron, которое переводится как *Кровавый барон* [Cambridge Dictionary]. В отличие от предыдущего примера, это имя не требует от реципиента усилий при выведении семантики. Барон относится к титулу человека при жизни, а прилагательное кровавый связано с историей его смерти. Данное имя было переведено с помощью калькирования, таким образом, имя на китайском языке повторяет структуру имени на английском языке – 血腥男爵 (Xuèxīng nánjué), где 血腥 – кровавый, а 男爵 – барон [БКРС].

Имя другого приведения Nearly Headless Nick содержит как описательную, так и именную часть, эту двусоставность переводчик сохранил и в переводе. Первая часть имени, 差点没头的 (Chàdiǎn méi tóu de) является семантической калькой с применением грамматической замены и переводится буквально как *почти безголовый* [БКРС]. Вторая же часть, 尼古 (Ní gǔ), представляет собой транскрипцию английского имени Nick [БКРС].

Рассмотрим также прозвище Волдеморта – тот, чье имя нельзя называть. Английский вариант этого прозвища, He-Who-Must-Not-Be-Named, содержит семантику описания мужчины he – он, а также запрет на произнесение его имени. В китайском же переводе, 我们不能提名字的神秘人 (Wǒmen bùnéng tí míngzì de shénmì rén), с помощью грамматических замен сохраняется часть с семантикой запрета, а вот отсылки к мужскому роду уже не содержится. Эта семантическая составляющая была заменена словом, отражающим магическую и загадочную сущность персонажа – 神秘人 (shénmì rén), что можно перевести как таинственный/волшебный человек [БКРС].

Таким образом, прозвища, которые в большинстве случаев переводятся с помощью калькирования, лексико-семантических и грамматических трансформаций, адаптируют имена для зрителей и позволяют реализовать стратегию доместикации.

- Клички животных

В рамках выбранного практического материала с точки зрения переводческого анализа стоит рассмотреть также клички животных как особый подвид имен персонажей. В фильме встречаются три клички – Fang, Fluffy, Scabbers.

Кличка собаки Fang в английском языке обозначает *клык* [Cambridge Dictionary], на китайский оно было переведено как 牙牙, что является редуцированной формой слова *зуб* [БКРС]. Кличка другой собаки Fluffy, которая обозначает *пушистый* и комично контрастирует с образом волшебного трехголового пса [Cambridge Dictionary], на китайский язык

также была передана в редуцированной форме как 毛毛, где 毛 обозначает *шерсть* [БКРС]. Схожим образом была передана и кличка Scabbers: в английском языке слово scab имеет значение *короста* [Cambridge Dictionary], на китайский язык кличка была передана сочетанием редуцированного слова *пятно* 斑斑 и родовой морфемы *крыса* – 鼠 [БКРС]. Таким образом, все клички были переданы с помощью лексико-семантических трансформаций, в частности – натурализации, под которой вслед за Х.Ф. Эксея мы понимаем приведение реалий в тексте оригинала к образцу, более привычному для целевой аудитории. На применение такого приема указывает, в частности, редупликация, которая применяется для образования ласковых слов. Такой прием позволил сохранить исходные семы кличек и привести их к привычному для реципиентов образу, что позволяет реализовать стратегию доместикации.

В результате анализа имен персонажей и их перевода удалось выяснить, что при переводе имен и фамилий персонажей в большинстве случаев применяется транскрипция, которая влечет утрату сем и обуславливает инородное для реципиентов звучание, таким образом, позволяет реализовать стратегию форенизации. Прозвища, клички и родовые морфемы, наоборот, – переводятся с помощью эквивалентов, калькирования, лексико-семантических и грамматических трансформаций, которые в рамках выбранного практического материала позволяют реализовать стратегию доместикации.

### 2.2.2. Названия реалий

Всего в данном фильме было выделено 28 сюжетообразующих реалий волшебного мира, названия которых произносятся героями и, соответственно, могут выступать в качестве смысловых опор. К ним относятся различные артефакты, термины и топонимы (полный список представлен в приложении к данной работе А).

- Топонимы

Рассмотрим перевод названия школы волшебства Hogwarts. В одном из интервью автор книги о мальчишке волшебнике Д. Роулинг рассказала, что идея названия пришла к ней, когда она увидела в саду растение под названием hogwart [Whence 'Hogwarts'? Rowling, Molesworth, Influence and Intertextuality]. Что касается самого произведения, то существует теория, согласно которой Кандида Когтевран (Rowena Ravenclaw) придумала название для школы, после того как увидела сон о кабане, который привел ее к озеру [The origins of Hogwarts School of Witchcraft and Wizardry]. Данная теория также отражена в названии, английское слово hog имеет значение кабан, а слово warthog (если поменять местами слоги в слове hogwart) имеет значение бородавочник, то есть вид свиньи [Cambridge Dictionary]. Предполагаемая семантика была утрачена при переводе на китайский язык с помощью транскрипции 霍格沃茨 (Huògéwòcí). Однако так как происхождение названия школы от названия растения не имеет сюжетной ценности, а последняя теория не является абсолютно достоверной и известна не всем зрителям, применение транскрипции не создаёт препятствий для восприятия фильма реципиентами и не лишает их важных семантических составляющих названия.

Рассмотрим перевод топонимов с более явной семантикой, например, Dark Forest, что переводится дословно как *темный лес* [Cambridge Dictionary]. При переводе данной реалии была применена модуляция и калькирование: исходя из того что в лес запрещено ходить, переводчик передал название как 禁林, где 禁 – это запрещать, а 林 – лес.

- Артефакты

Под артефактами мы вслед за В.В. Красных понимаем обыденные реалии с дополнительными свойствами [Красных, 20002: 39], в рамках выбранного материала подразумеваются обыденные предметы, обладающие некими волшебными свойствами.

Рассмотрим, например, такую реалию как Философский камень. Стоит отметить, что Философский камень – это реалия не исключительно виртуальной реальности, созданной Дж. Роулинг. Философский камень упоминался еще в легендах средневековой алхимии, вероятно, поэтому в китайском языке давно закрепился устойчивый перевод для этого словосочетания. В английском варианте этот камень называется Philosopher's Stone. В его переводе на китайский язык как 魔法石 (Mófǎ shí) используется прием калькирования, однако слово философия (философский) заменено на слово магия (магический): 魔法 (mófǎ) – магия, 石 (shí) – камень [БКРС].

Примером использования гибридного способа перевода может послужить перевод названия зеркала the Mirror of Erised, последнее слово в котором является обратным написанием английского слово desire, то есть *желание*. Данное название символично, во-первых слово намеренно написано в обратную сторону, так, как будто оно отражается в зеркале; во-вторых, слово *желание* в названии отражает функции зеркала – в нем смотрящий видит то, о чем мечтает. На китайский язык название данной реалии было переведено как 厄里斯魔镜 (È lǐsī mó jìng), где первые три иероглифа представляют собой транскрипцию слова Erised в названии зеркала, а иероглифы 魔 (*волшебный*) и 镜 (*зеркало*) отражают предметную сущность реалии. В результате такой трансформации был частично сохранен фонетический облик слова и часть семантики, а именно предметная сущность, однако была утрачена семантика, заложенная в слово Erised, которая описана выше.

- Термины

Данная подгруппа смысловых опор включает термин для обозначения людей, не обладающих магическими способностями, а также терминологический аппарат игры Квиддич.

Маггл – это человек, не обладающий магическими способностями. В английском варианте слово muggle образовано от английского слова mug,

обозначающего глупого, доверчивого человека [Cambridge Dictionary]. На китайский язык это слово переведено как 傻瓜 (Má guā). Первый иероглиф 麻 (má), который переводится как *конопля* [БКРС], является элементом транскрипции, то есть передает звучание слова и семантически никак не связан с его значением. Что касается иероглифа 瓜 (guā), то он, с одной стороны, завершает фонетически й облик слова, а, с другой, – закладывает семантику в слово на языке перевода, так как одно из его значений это *глупый и излишне наивный*, что полностью соответствует семантике английского слова *mug* [БКРС].

Рассмотрим также перевод слова «ловец», переведенное с помощью описательного перевода. Ловец – это один из игроков в игре волшебников Квиддич, роль которого заключается в том, чтобы поймать очень быстрый и маленький летающий мяч снитч. В английском варианте этот игрок обозначается словом *seeker*, дословно *тот, кто что-либо ищет* [Cambridge Dictionary]. Таким образом, английское слово отражает функцию игрока. Китайский перевод этого слова, 找球手 (Zhǎo qiú shǒu), дословно можно перевести как *ищущий мяч игрок* [БКРС], то есть китайский перевод описывает функции игрока даже более полно, чем английский вариант. Таким образом, сущность этой реалии становится понятной для реципиентов носителей китайского языка.

Таким образом, названия реалий за несколькими исключениями, представленными неявно мотивированными именами собственными, передаются с помощью калькирования, лексико-семантических трансформаций и лексико-грамматических. Такой способ помогает адаптировать названия для целевой аудитории и усиливает погружение реципиентов в виртуальную реальность, так как позволяет лучше сформировать представление о виртуальной реальности, то есть позволяет реализовать стратегию доместикации.

### 2.2.3. Заклинания

Заклинания являются специфической смысловой опорой исследуемого материала, они не только выполняют важную сюжетную функцию, но и позволяют создавать комический и драматический эффекты (полный список представлен в приложении к данной работе А).

Ключевой особенностью данной смысловой опоры в выбранном нами фильме является идея о том, что все заклинания делятся на две группы: общие заклинания, которыми пользуются все волшебники и рифмованные заклинания, эффективность которых сомнительна. Стоит отметить, что главные герои произносят общие заклинания в ситуациях крайнего напряжения с целью спастись самому или спасти друга. Рифмованные заклинания, наоборот, произносятся учениками с целью создания комического эффекта: слова заклинания звучат нелепо, и после их произнесения происходит небольшой взрыв, доказывающий их неэффективность.

- Общие заклинания

Всего в исследуемом материале было выделено 5 общих заклинаний. Так как заклинания данной группы были придуманы автором книги, которая легла в основу фильма, исходный язык общих заклинаний нельзя определить точно. В основном они представляют собой сочетание английского и латинского языков. Рассмотрим общее заклинание на левитацию *Wingardium Leviosa*. Исходя из предназначения заклинания, можно предположить, что слово «wingardium» происходит от английского слова «wing», которое означает крыло [Cambridge Dictionary]. Кроме того, вторая часть слова, «ard», возможно, связана с латинским словом «arduus», которое имеет значение высоко подниматься [Большой латинско-русский словарь]. Слово «leviosa», возможно, связано с латинским словом «levis», то есть легкий, бестелесный [Большой латинско-русский словарь] или же с английским словом «levitate», то есть *подниматься в воздух* [Cambridge Dictionary]. Интересно, что



заклинания, как и большинство имен, переводятся с помощью транскрипции и также как в именах переводчик иногда сохраняет часть семантики благодаря подбору соответствующих иероглифов. Так, например, первый иероглиф «羽» (yǔ) в заклинании обозначает перо [БКРС], в фильме именно на перьях ученики отрабатывают заклинание левитации. Заклинанию Wingardium Leviose, изучению его произношения посвящена целая сцена: Гермиона учит Рона правильно ставить акценты в слове, произнося его при этом очень четко. Именно поэтому переводчику было важно сохранить в первую очередь фонетический облик заклинания.

Рифмованные заклинания, в отличие от общих, произносятся только на английском языке. Заклинания, упоминаемые в выбранном фильме, состоят из двух частей: немотивированный набор слов и содержательная часть, заключающая предполагаемый эффект заклинания. Обе части рифмуются между собой.

Теперь рассмотрим рифмованное заклинание, которое придумали братья Рона, и которое он испытывает на своей крысе. По задумке это заклинание должно было сделать шерсть крысы желтой: Sunshine, daises, butter mellow, turn this stupid fat rat yellow. Первая часть заклинания представляет собой набор слов в данном случае связанных с желтым цветом: sunshine, daises, butter mellow – солнечный свет, ромашки, мягкое сливочное масло [Cambridge Dictionary]. Вторая же часть содержит установку на то, чтобы крыса стала желтой – turn this stupid fat rat yellow. При переводе заклинания на китайский язык, переводчик сохраняет содержание обеих частей. В первой части он не использовал явных переводческих трансформаций (阳光 (yángguāng) – солнечный свет, 雏菊 (chújú) – маргаритка многолетняя, 黄油飘香 (huángyóu piāo xiāng) – ароматное сливочное масло), заменяя слово «мягкий» на слово «ароматный» для сохранения рифмы [БКРС]. Во второй части используется грамматическая замена с помощью конструкции с частицей 把 (bǎ). При этом переводчик

также старается сохранить рифму, что является основной чертой этой группы заклинаний. В данном заклинании рифмуются слова 光 (guāng), 香 (xiāng) и 黄 (huáng).

Проанализировав перевод заклинаний, было установлено, что общие заклинания переводятся исключительно с помощью транскрипции, что позволяет усилить эффект загадочности, создавая дополнительное к сюжету напряжение для зрителей, хотя это и приводит к потере семантики, заложенной в них автором. В данном случае можно наблюдать реализацию стратегии форенизации. Рифмованные заклинания, в свою очередь, переводятся с помощью различных лексико-семантических и грамматических трансформаций, однако переводчик сохраняет структуру и рифму, присущую этой группе заклинаний. Такой способ перевода в данном случае позволяет усилить комический эффект, так как используемые слова не создают эффекта магической загадочности, а озвученный предполагаемый результат ярко контрастирует с реальным. Такой прием позволяет реализовать стратегию доместикации.

Таким образом, в ходе исследования было выделено три группы смысловых опор в выбранном практическом материале: имена персонажей, названия реалий и заклинания. Такая смысловая опора как имена персонажей в большинстве случаев передается с помощью транскрипции, в результате чего утрачивается значительное количество сем, заложенных автором в «говорящие имена» героев. Названия реалий, наоборот, в большинстве случаев передаются с помощью лексико-семантических трансформаций, сохраняя таким образом для реципиентов суть и назначение тех или иных объектов. Заклинания делятся на две группы: общие, которые переводятся с помощью транскрипции и утрачивают при этом семантику, указывающую на предназначение заклинания, и рифмованные, которые передаются с помощью лексико-грамматических трансформаций, что помогает сохранить комический эффект.

### 2.3. Роль смысловых опор в реализации стратегий доместикации и форенизации

Задачей данного параграфа является анализ перевода смысловых опор в контексте реализации стратегий доместикации и форенизации, что подразумевает также анализ роли конкретных трансформаций в реализации упомянутых стратегий.

В предыдущем параграфе были рассмотрены трансформации, с помощью которых передаются смысловые опоры, в результате чего нам удалось провести статистический анализ применения определенных трансформаций при переводе той или иной группы смысловых опор.

При работе с такой смысловой опорой, как имена персонажей, в большинстве случаев при переводе собственно имен и фамилий переводчик склоняется в сторону использования транскрипции или же гибридного перевода. Как уже отмечалось, использование фонетической трансформации влечет за собой утрату семантики, заложенной в имени. Кроме того, хотя имена персонажей и переводятся посредством широкоупотребительных китайских слогов, фонетический облик имен, относящихся к другой лингвокультуре, может звучать непривычно для китайского зрителя. Непривычность звучания «отдаляет» фильм от реципиента, а утрата семантики лишает его сюжетных элементов, что в свою очередь характеризует реализацию стратегии форенизации. Таким образом, в контексте выбранного практического материала имена выступают элементами, сохраняющими особенности культуры создателей, и помогают реализовать стратегию форенизации. Исключения составляют прозвища и клички с явной семантикой, которые переводятся с помощью калькирования, лексико-семантических и грамматических трансформаций и позволяют адаптировать материал для зрителей, то есть выступают инструментами доместикации.

При переводе названий реалий наблюдается преобладание таких трансформаций как конкретизация, калькирование, модуляция, описательный перевод – то есть лексико-семантических и лексико-грамматических трансформаций, которые позволяют сохранять семантику названия и дают реципиенту представление о сущности того или иного объекта.

В данном случае, хотя названия большинства предметов и не повторяют фонетический облик названия на языке оригинала, они позволяют реципиенту определить денотат, его характеристики. В данном случае названия на языке перевода, созданные в результате применения трансформаций, не являются устоявшимися словами китайского языка, так как большинство из них являются именами собственными, однако, в сравнении с переводом имен персонажей, названия реалий «приближают» фильм к аудитории. Поэтому примененные к ним лексико-семантические трансформации могут быть расценены как трансформации, способствующие реализации стратегии доместикации.

Заклинания делятся на общие и рифмованные, которые переведены с помощью транскрипции и лексико-грамматических трансформаций соответственно. Перевод общих заклинаний также как в случае с именами приводит к утрате семантики, то есть если представитель британской лингвокультуры может предположить эффект от того или иного заклинания, услышав его произнесение, то для китайского реципиента семантика заклинания останется скрытой. Таким образом, общие заклинания становятся элементом, чуждым целевой аудитории перевода, то есть реализуется стратегия форенизации. В случае рифмованных заклинаний наблюдается применение лексико-грамматических трансформаций, адаптирующих текст заклинаний для реципиентов, что позволяет реализовать стратегию доместикации.

Для всестороннего анализа роли смысловых опор в реализации стратегий доместикации и форенизации и формирования результирующих выводов считаем также необходимым рассмотреть ряд факторов, которые

могли повлиять на выбор переводчиком тех или иных трансформаций. Первым фактором, о котором стоит упомянуть – это вид аудиовизуального перевода, а именно – дубляж. Как уже отмечалось ранее, основным принципом дубляжа является синхронизм, в частности фонетический. Данный факт может объяснить широкое применение такой трансформации как транскрипция, которая за счет имитации звучания слова в оригинале позволяет синхронизировать движения губ и сохранить фонетический синхронизм.

Также стоит сказать о традиции перевода, в основном, это касается перевода антропонимов, типичных для британской лингвокультуры, таких как Harry, Ronald, Fred, George и др. В Китае со второй половины прошлого века издаются справочники, касающиеся перевода английских имен, например, «Руководство по переводу английских имен и фамилий» [英语姓名译名手册, 2004] и «Словарь английских имен» [英语人名词典, 2002], которые включают перевод большинства британских имен и фамилий. Перевод британских имен в исследуемом материале соответствует информации из справочников.

Немаловажным фактором, который также повлиял на перевод имен, является то, что фильмы о Гарри Поттере, как и многие другие киноленты в Китае, были также переведены с помощью субтитрования, популярного вида аудиовизуального перевода в этой стране. Данный факт предполагает, что многие реципиенты уже знакомы с тем, как звучат имена персонажей, поэтому их перевод с помощью лексико-семантических трансформаций мог бы вызвать недоумение со стороны зрителей.

На перевод всех смысловых опор повлиял также и перевод книги, лежащей в основе фильма. Большинство смысловых опор уже были переведены в книге, с которой, вероятно, большая часть реципиентов была уже знакома. Однако стоит отметить, что некоторые смысловые опоры, присутствующие в фильме были опущены в переводе книги, например заклинание *Lumos Solem*. Перевод подобных смысловых опор переводчики

встраивали в общую систему реализации переводческой стратегии. Также встречаются и отличия в переводе некоторых смысловых опор, например, имя одного из братьев Рона Чарли в книге переводится с помощью транскрипции, тогда как в фильме переводчик применил прием модуляции, переведя его как 哥哥 (gēgē), то есть *старший брат* [БКРС].

По результатам анализа всех групп смысловых опор можно сделать общий вывод о том, что транскрипция способствует реализации стратегии форенизации, так как ориентирована не на передачу семантики слов, а на подражание фонетическому рисунку слова на языке оригинала. Лексико-семантические и грамматические трансформации, наоборот, в сравнении с фонетическими, способствуют реализации стратегии доместикации, так как дают реципиентам представление о значении слова, а не о его звучании.

Также сравнение семантических составляющих смысловых опор на исходном языке и их перевода позволяет сделать вывод о том, что перевод смысловых опор как значительных элементов кинодиалога может непосредственно влиять на восприятие сюжета реципиентами. В контексте данного аудиовизуального произведения, фонетические трансформации скрывают значительный пласт информации от носителей китайской лингвокультуры, например значения имен, которые отражают характеристики персонажей, сущность некоторых физических объектов, назначение заклинаний. Калькирование, лексико-семантические и грамматические же трансформации могут управлять восприятием сюжета, давая дополнительную информацию о героях, сущности предметов.

Исходя из статистики использования таких трансформаций, как транскрипция, калькирование, модуляция и других лексико-семантических и грамматических трансформаций при переводе смысловых опор (Таблица 3), можно сделать вывод о том, что переводчики, работавшие над фильмом «Гарри Поттер и философский камень» в большей степени ориентировались на стратегию форенизации, что повлекло утрату значительного количества сем, заключенных в смысловых опорах.

Таблица 3. Переводческий анализ смысловых опор

	Имена персонажей	Названия реалий	Заклинания
Транскрипция	~60%	~78%	~71%
Лексико-грамматические трансформации	~15%	~14%	~29%
Гибридный перевод	~25%	~8%	-

На основании исследования перевода смысловых опор на материалах фильма «Гарри Поттер и философский камень» также были сформулированы выводы, касающиеся особенностей дубляжа, как вида аудиовизуального перевода в языковой паре английский-китайский в целом:

1. Смысловые опоры как значимые пункты кинодиалога действительно могут выступать в качестве вектороформирующих элементов, что позволяет переводчику организовать, а исследователю проследить реализацию той или иной стратегии.

2. Значимость смысловых опор подтверждается тем фактом, что они могут влиять на восприятие сюжета реципиентами, скрывая определенную информацию или, наоборот, раскрывая дополнительную.

3. В англо-китайском дубляже транскрипция позволяет реализовать стратегию форенизации, так как сохраняют звучание слова, но скрывают его смысл, что отдаляет аудиовизуальное произведение от целевой аудитории. Калькирование, лексико-семантические и грамматические трансформации, наоборот, позволяют реализовать стратегию доместикации, адаптировать кинодиалог для реципиентов.

## ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

Подводя итоги исследования, проведенного на материале фильма «Гарри Поттер и философский камень», стоит в первую очередь отметить актуальность данного материала, так как фильм остается популярным спустя 20 лет после премьеры – его не только пересматривают фанаты, этот фильм также транслируется в кинотеатрах и используется в качестве практического материала при обучении иностранным языкам. В рамках настоящей работы, фильм также является не только актуальным, но и богатым материалом для исследования. С одной стороны, особенности фильма обусловлены той виртуальной реальностью, которую он создает, порождая специфические смысловые опоры в кинодиалоге – заклинания, говорящие имена, специфические реалии. С другой – особенности перевода в языковой паре английский-китайский обуславливают специфику синхронизма в дубляже и применение стратегий доместикации и форенизации. Стоит также отметить, «Гарри Поттер и философский камень» стал одним из немногих фильмов в Китае, переведенных с помощью дубляжа, а не субтитрования, что делает его уникальным материалом для исследования. Все это характеризует кинодиалог в выбранном фильме как специфическое поле для переводческой деятельности и, соответственно, как богатый материал для исследования.

В ходе комплексного анализа смысловых опор и их перевода в выбранном практическом материале были выделены три группы смысловых опор: имена персонажей, названия реалий и заклинания. Такая смысловая опора как имена персонажей представляет особый интерес, так как с одной стороны – имена являются культурно-маркированными элементами, с другой многие из имен в данном фильме являются говорящими. В большинстве случаев имена в выбранном практическом материале передаются с помощью транскрипции, либо гибридным способом, сочетающим транскрипцию и лексико-семантические трансформации. В результате применения указанных трансформаций зачастую утрачивается семантика имен, они звучат инородно



для китайских реципиентов и отдаляют материал от них, что характеризует реализацию стратегии форенизации. Названия реалий, оформляющих пространство фильма, наоборот, в большинстве случаев передаются с помощью лексико-грамматических трансформаций, что позволяет передать суть и назначение тех или иных объектов, адаптировать материал для реципиентов и реализовать стратегию доместикации. Наконец заклинания делятся на две группы: общие, которые переводятся с помощью транскрипции и утрачивают при этом семантику, указывающую на предназначение заклинания, и рифмованные, которые передаются с помощью лексико-грамматических трансформаций, что помогает сохранить комический эффект.

Исходя из результатов семантического анализа перевода смысловых опор, был сделан вывод о том, что в контексте выбранного практического материала, такая трансформация как транскрипция «отдаляет» фильм от реципиентов, что способствует реализации стратегии форенизации, лексико-грамматические трансформации, наоборот, адаптируют смысловые опоры для реципиентов и способствуют реализации стратегии доместикации. Проанализировав частотность использования различных переводческих трансформаций при переводе смысловых опор, удалось заключить, что переводчики, работавшие над фильмом «Гарри Поттер и философский камень» в большей степени ориентировались на стратегию форенизации, что повлекло утрату значительного количества сем, заключенных в смысловых опорах.

По результатам исследования нам также удалось сформулировать выводы, касающиеся особенностей аудиовизуального перевода для дубляжа в языковой паре английский-китайский в целом. Во-первых, смысловые опоры как значимые пункты кинодиалога действительно могут выступать в качестве векторформирующих микроединиц перевода, что позволяет переводчику организовать, а исследователю проследить реализацию переводческой стратегии. Во-вторых, значимость смысловых опор

подтверждается тем фактом, что они могут влиять на восприятие сюжета реципиентами, скрывая определенную информацию или, наоборот, раскрывая дополнительную. Наконец, в англо-китайском аудиовизуальном переводе для дубляжа формальные преобразования позволяют реализовать стратегию форенизации, так как сохраняют звучание слова, но скрывают его смысл, что отдаляет аудиовизуальное произведение от целевой аудитории. Лексико-семантические и грамматические трансформации, наоборот, позволяют реализовать стратегию доместикации, так как адаптируют кинодиалог для реципиентов.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Главной целью настоящей работы было проанализировать выделение смысловых опор в кинодиалоге в языковой паре английский-китайский, определить набор переводческих трансформаций, применяемых для перевода смысловых опор и их роль в реализации различных переводческих стратегий. Для реализации данной цели был не только проведен анализ литературы в области аудиовизуального перевода, но и исследован корпус из 75 смысловых опор, основанный на материалах фильма «Гарри Поттер и философский камень».

В ходе исследования было изучено становление аудиовизуального перевода как самостоятельной области переводоведения. Под аудиовизуальным переводом понимают перевод и адаптацию аудиовизуальных произведений для целевой аудитории. Главной особенностью аудиовизуальных произведений является единство вербальных и невербальных компонентов, которые реципиенты воспринимают комплексно, что создает особые условия для работы переводчика, так как ему необходимо осуществлять перевод с опорой на видеоряд. В аудиовизуальном переводе выделяют самостоятельную макроединицу перевода – кинодиалог, под которым подразумевают вербальный компонент аудиовизуального произведения.

Выделяют три основных вида аудиовизуального перевода: закадровый перевод, субтитрование и дубляж. В рамках настоящей работы был исследован дубляж, который на сегодняшний день считается самым технически сложным видом перевода, так как подразумевает полное удаление исходной звуковой дорожки и создание такого перевода, фонетический рисунок которого был бы максимально близок к исходному.

Главным признаком и принципом дубляжа является синхронизм, в котором выделяют три вида: фонетический, семантический и драматический. Несмотря на то, что для создания наиболее качественного перевода

необходимо сохранить все виды синхронизма, переводчику нередко приходится жертвовать одним видом в пользу другого.

Дополнительные сложности, в частности в аспекте фонетического синхронизма, может накладывать выбранная языковая пара. В рамках настоящего исследования был рассмотрен перевод в англо-китайской языковой паре, и было установлено, что значительные различия в фонетической и грамматической системах этих языков могут препятствовать сохранению синхронизма.

В кинодиалоге как в макроединице аудиовизуального перевода рационально выделять смысловые опоры, под которыми понимают вербальные опорные пункты кинодиалога, составляющие его своеобразный каркас и обеспечивающие его цельность и связность. Смысловые опоры в кинодиалоге также выступают как вектороформирующие микроединицы перевода, они позволяют переводчику сформировать, а исследователю проанализировать реализацию переводческой стратегии.

Среди переводческих стратегий особое внимание уделяется двум противоположно направленным – доместикации и форенизации. Вслед за Л. Венути в рамках настоящей работы доместикация рассматривается как стратегия, в основе которой лежит этноцентрический подход, перевод ориентирован на язык перевода, на ту культуру, для которой перевод создается и, таким образом, становится близким реципиенту и легким для понимания. В случае применения стратегии форенизации переводчик, наоборот, ориентируется на язык и культуру исходного текста, стараясь сохранить его особенности, из-за чего текст порой становится «чужим» и может быть не совсем понятен реципиентам. Каждой из стратегий в отдельном случае свойственен свой набор переводческих трансформаций.

Фильм «Гарри Поттер и философский камень», выбранный нами в качестве материала исследования не только остается актуальным даже спустя 20 лет после премьеры, его сюжет также обуславливает создание виртуальной реальности, наполненной уникальными смысловыми опорами.

Указанные особенности делают фильма актуальным и богатым материалом для исследования.

В ходе исследования материала удалось выделить три группы смысловых опор: имена персонажей, названия реалий и заклинания. Имена персонажей в большинстве случаев передаются с помощью транскрипции, в результате чего утрачивается семантика «говорящих имен» героев, что характеризует реализацию стратегии форенизации. Названия реалий, наоборот, в большинстве случаев передаются с помощью лексико-грамматических трансформаций, что позволяет сохранить суть и назначение тех или иных объектов, адаптировать материал для реципиентов и реализовать стратегию доместикации. Наконец заклинания делятся на две группы: общие, которые переводятся с помощью транскрипции и утрачивают при этом семантику, указывающую на предназначение заклинания, и рифмованные, которые передаются с помощью лексико-грамматических трансформаций, что помогает сохранить комический эффект.

На основании исследования перевода смысловых опор на материалах фильма «Гарри Поттер и философский камень» были сформулированы выводы об особенностях аудиовизуального перевода для дубляжа в языковой паре английский-китайский в целом. Во-первых, смысловые опоры как микроединицы перевода действительно могут выступать в качестве векторформирующих элементов, что позволяет переводчику организовать, а исследователю проследить реализацию той или иной стратегии. Во-вторых, перевод смысловых опор может влиять на восприятие сюжета реципиентом, скрывая определенную информацию или, наоборот, раскрывая дополнительную, что также подтверждает их значимость. Наконец, в англо-китайском аудиовизуальном переводе, в особенности для дубляжа, транскрипция позволяет реализовать стратегию форенизации, а лексико-семантические и грамматические трансформации, наоборот, позволяют реализовать стратегию доместикации, адаптировать кинодиалог для реципиентов.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Анисимова Е.Е. Паралингвистика (к проблеме текст креолизованных и гибридных текстов) // Вопросы языкознания. 1992. Вып. 1. С. 71–79.
2. Бархударов Л.С. Язык и перевод: вопросы общей и частной теории перевода. М.: Издательство ЛКИ, 2010. 240 с.
3. Беленкова Ю.С. Логико-смысловые опоры для понимания иноязычного текста // Тенденции развития науки и образования. РАЗДЕЛ XXVIII. ФИЛОЛОГИЯ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ. 2020. Вып. 60-7. С. 54–56.
4. Богданов Е.В. К вопросу о специфике аудиовизуального перевода в России и Финляндии // Факультет прибалтийско-финской филологии и культуры. 2013. [Электронный ресурс]. URL: [http://old.petrSU.ru/Faculties/Balfin/EVBogdanov\\_2011.html](http://old.petrSU.ru/Faculties/Balfin/EVBogdanov_2011.html) (дата обращения: 10.05.2022).
5. Гарбовский Н.К. Теория перевода. М: Издательство Московского Университета, 2007. 544 с.
6. Горенинцева В.Н. Стратегии перевода кроссовер-литературы (на материале русскоязычных версий эпического фэнтези Р. Адамса «Обитатели холмов») // Текст. Книга. Книгоиздание. 2018. Вып. 18. С. 24–44.
7. Горшкова В.Е. Перевод в кино. ИГЛУ. Иркутск. 2006. 278 с.
8. Горшкова В.Е., Колодина Е.А., Кремнёв Е.В., Федотова И.П., Фирсова Е.О. Кинодиалог. Образ-смысл. Перевод: коллективная монография. Иркутск: МГЛУ ЕАЛИ, 2014. 367 с.
9. Духовная Т.В. Структурные составляющие кинодискурса // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2015. Вып. 1 (43). С. 64–66.

10. Егорова Н.А. Кинодиалог как вербальный компонент художественного фильма. Минск. 2019. 5 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://goo-gl.ru/teUJc> (дата обращения: 30.05.2022).
11. Егорова Т.А. Субтитрование и дубляж. Определение, сравнение методик. Плюсы и минусы // Вестник науки и образования. 2019. Вып. 3(57). Часть 1. С. 46–50.
12. Ждан В.Н. Эстетика экрана и взаимодействие искусств. М: Искусство, 1982. 494 с.
13. Зинкевич О.В. Локализация как процесс лингвистической трансформации структуры и содержания динамического текста // Творчество молодых ученых. 2018. Вып. 3. С. 135-137.
14. Как переводят иностранные фильмы на китайский язык, 2017 [Электронный ресурс]. URL: <https://goo-gl.ru/Tj9LX> (дата обращения: 10.05.2022).
15. Козуляев А.В. Аудиовизуальный полисемантический перевод как особая форма переводческой деятельности и особенности обучения данному виду перевода // Царскосельские чтения. 2013. №: 7. Т. С. 374–381.
16. Козуляев А.В. Интегративная модель обучения аудиовизуальному переводу (английский язык): дис. ... канд. педагог. наук: 13.00.02. М., 2019. 212 с.
17. Комиссаров В.Н. Слово о переводе: (Очерк лингвистического учения о переводе). М.: Международные отношения, 1973. 215 с.
18. Комиссаров В.Н. Теория перевода. М.: Высш. шк., 1990. 254 с.
19. Красных В.В. Этнопсихолингвистика и лингвокультурология. Лекционный курс. М: Гнозис, 2002. 284 с.
20. Леонтьев А.Н. Избранные психологические произведения: В 2-х т. Т. I. М.: Педагогика, 1983. 392 с.
21. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллинн: Ээсти Раамат, 1973. 140 с.

22. Матасов Р.А. Перевод кино/видео материалов: лингвокультурологические и дидактические аспекты: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.20. М., 2009. 211 с.
23. Морозова Е.В. Обучение переводческому анализу аудиовизуальных произведений // Вестник ПНИПУ. Проблемы языкознания и педагогики. 2019. №3. С. 204–213.
24. Назмутдинова С.С. Гармония как переводческая категория (на материале русского, английского, французского кинодискурса): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2008. 18 с.
25. Привороцкая Т.В., Гураль С.К. Обучение аудиовизуальному переводу посредством анализа кинодискурса // Язык и культура. №1. 2016. С. 171–180.
26. Сдобников В.В. Стратегия перевода: общее определение // Вестник ИГЛУ. 2011. №1. С.165–172.
27. Слышкин Г.Г., Ефремова М.А. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа). М: Водолей Publishers, 2004. 153 с.
28. Соколова М.А., Гинтовт К.П., Тихонова Р.М. Теоретическая фонетика английского языка: Учеб. для студ. ин-тов и фак. иностр. яз. М: изд. центр ВЛАДОС, 1996. 268 с.
29. Солнцев В.М. Введение в теорию изолирующих языков. М.: Восточная литература РАН, 1995. 359 с.
30. Федорова И.К. Перевод кинотекста в свете концепции культурного переноса: проблема переводческой адаптации // Вестник Челябинского государственного университета. Сер. Филология. Искусствоведение. 2009. № 43 (181). Вып. 39. С. 142–149.
31. Филиппов С.А. Киноязык и история. Краткая история кинематографа и киноискусства. М.: Клуб «Альма Анима», 2006. 208 с.
32. Хаматова А.А. Словообразование современного китайского языка. М: Муравей, 2003. 222 с.



33. Цензура в китайском кино // Teletype [Электронный ресурс]. 2014. URL: <https://varlamov.ru/1177436.html> (дата обращения: 22.05.2022).
34. Шакурова А.М. Эффективность обучения иноязычному монологическому высказыванию на основе содержательных смысловых опор студентов неязыковой специальности // Инновационные подходы в образовательном процессе высшей школы: национальный и международный аспекты. 2020. С. 307–310.
35. Aixelá J.F. Culture-specific items in translation / J.F. Aixelá // Translation, Power, Subversion. Clevedon, 1996. P. 52-78.
36. Mendelson S. Box Office: ‘Harry Potter’ Nabs Biggest Weekend Of Summer As ‘Interstellar’ Tops \$700 Million // Forbes [Электронный ресурс]. 2020. URL: <https://goo-gl.ru/0rECE> (дата обращения: 19.05.2022).
37. Chaume F. The turn of audiovisual translation: New audiences and new technologies // Translation Spaces. 2013. Vol. 2. P. 105–123.
38. Cintas J.D. Topics in translation: New Trends in Audiovisual Translation. Multilingual Matters, 2009. 270 p.
39. Haikuo Yu. English-Chinese Film Translation in China // Journal of Translation. 2013. Vol. 9. P. 55–65.
40. Harry Potter and the Philosopher's Stone (film) // Wikipedia [Электронный ресурс]. 2020. URL: <https://goo-gl.me/b8CZR> (дата обращения: 19.05.2022).
41. Harvey M. A Beginner’s Course in Legal Translation: the Case of Culture-bound Terms // Semantic Scholar [Электронный ресурс]. 2003. URL: <https://goo-gl.me/NvIL3> (дата обращения 03.05.2022).
42. Jin Haina., Gambier Y. Audiovisual Translation in China: A Dialogue between Yves Gambier and Jin Haina // Journal of Audiovisual Translation. 2018. Vol. 1(1). P. 26–39.
43. Luyken G.T. Overcoming Language Barriers in Television: Dubbing and Subtitling for European Audience. Manchester: European institute for the Media, 1991. 214 p.

44. Munday J. *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*. London: Routledge, 2013. 253 p.
45. Newmark P.A *Textbook of Translation*. London. NY, 1988. 311 p.
46. The origins of Hogwarts School of Witchcraft and Wizardry // *Wizarding World* [Электронный ресурс]. URL: <https://www.wizardingworld.com/features/origins-of-hogwarts-school-of-witchcraft-and-wizardry> (дата обращения: 15.05.22).
47. Tveit J.-E. *Dubbing versus Subtitling: Old Battleground Revisited* // *Audiovisual Translation. Language Transfer on Screen*, ed. By Cintas J.D., Anderman G. GB: Palgrave Macmillan, 2009. P. 100–110.
48. Venuti L. *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. L: Routledge, 1999. 210 p.
49. Vinay J.P., Darbelnet J., *Comparative Stylistics of French and English*, John Benjamins Publishing, 1995. 358 p.
50. Whence ‘Hogwarts’? Rowling, Molesworth, Influence and Intertextuality // *Hogwarts Professor* [Электронный ресурс]. URL: <https://google.me/ZE8gh> (дата обращения: 15.05.2022).

## ПРИЛОЖЕНИЕ А

### Смысловые опоры в фильме «Гарри Поттер и философский камень»

Имена персонажей		
Персонаж	Перевод на китайский язык	Перевод на русский язык
Имена и/или фамилии		
Дети		
Charlie	哥哥 (gēgē)	Чарли
Crabbe	克拉布 (Kèlābù)	Крэбб
Draco Malfoy	德拉科·马尔福 (Délā kē·Mǎ'ěrfú)	Драко Малфой
Dudley	达力 (Dá lì)	Дадли
Fred	弗雷德 (Fúléidé)	Фред
George	乔治 (Qióozhì)	Джордж
Goyle	高尔 (Gāoěr)	Гойл
Harry Potter	哈利·波特 (Hālì·Bōtè)	Гарри Поттер
Hermione Granger	赫敏·格兰杰 (Hè mǐn·Gé lán jié)	Гермиона Грейнджер
Neville Longbottom	纳威·隆巴顿 (Nà wēi·Lóng bādùn)	Невил Долгопупс
Oliver Wood	奥利弗·伍德 (Àolífú·wǔdé)	Оливер Вуд
Percy	珀西 (Pòxī)	Перси
Ron (Ronald) Weasley	罗恩 (罗纳德)·韦斯莱 (Luō ēn (Luō nà dé)·Wéi sī lái)	Рон (Роналд) Уизли
Seamus	西莫 (Xīmò)	Симус
Преподаватели и родители		
Albus Dumbledore	阿不思·邓布利多 (Ābùsī·Dèngbùlìduō)	Альбус Дамблдор
Dursley	德思礼 (Désīlǐ)	Дурсль
Rubeus Hagrid	鲁伯·海格 (Lǔbó·Hǎigé)	Рубеус Хагрид
Severus Snape	西弗勒斯·斯内普 (Xīfú lèsī·Sīnèipǔ)	Северус Снейп

## ПРИЛОЖЕНИЕ А (продолжение)

Персонаж	Перевод на китайский язык	Перевод на русский язык
<b>Прецедентные имена</b>		
Gryffindor	格兰芬多 (Gélánfēnduō)	Гриффиндор
Hufflepuff	赫奇帕奇 (Hèqípàqí)	Пуффендуй / Хаффлпафф
Nicholas Flamel	尼可•勒梅 (Níkě•lēiméi)	Николас Фламель
Ravenclaw	拉文克劳 (Lāwénkèláo)	Когтевран / Рэйвенкло
Slytherin	斯莱特林 (Sīlāitèlín)	Слизерин
<b>Волшебные существа</b>		
Firenze	费伦泽 (Fèi lún zé)	Флоренц
Voldemort	腹地魔 (Fú de mó)	Волан-де-Морт
<b>Имя/фамилия и родовое слово</b>		
aunt Petunia	佩妮阿姨 (Pèi nī āyí)	тетя Петуья
Madam Hooch	霍琦夫人 (Huòqí fūrén)	Мадам Трюк
Mr. Filch	费尔奇先生 (Fèiěrqí xiānshēng)	Мистер Филч
Professor Dumbledore	邓布利多教授 (Dèngbùlìduō jiàoshòu)	Профессор Дамблдор
Professor McGonagall	米勒娃教授 (Mǐlěiwá jiàoshòu)	Профессор МакГонагалл
Professor Quirrell	奇洛教授 (Qíluò jiàoshòu)	Профессор Квиррелл
Professor Snape	斯内普教授 (Sīnèipǔ jiàoshòu)	Профессор Снейп
sir Nickolas	尼古拉斯爵士 (Nígūlāsī juéshì)	сэр Николас
uncle Vernon	弗农姨丈 (Fú nóng yízhàng)	дядя Вернон
<b>Прозвища</b>		
He-Who-Must-Not-Be-Named	我们不能提名字的神秘人 (Wǒmen bùnéng tí míngzì de shénmì rén)	Тот, чье имя нельзя называть
Nearly Headless Nick	差点没头的尼古 (Chàdiǎn méi tóu de Ní gǔ)	Почти Безголовый Ник
Bloody Baron	血腥男爵 (Xuèxīng nánjué)	Кровавый барон
<b>Клички животных</b>		
Fang	牙牙 (Yáyá)	Клык

## ПРИЛОЖЕНИЕ А (продолжение)

Персонаж	Перевод на китайский язык	Перевод на русский язык
Fluffy	毛毛 (Máomao)	Пушок
Scabbers	斑斑鼠 (Bānbān shǔ)	Короста
<b>Названия реалий</b>		
Топонимы		
Название реалии	Перевод на китайский язык	Перевод на русский язык
Hogwarts	霍格沃茨 (Huògéwòcí)	Хогвартс
Gringotts Wizarding Bank	古灵阁魔法师银行 (Gǔlínggé mfǎshī yínháng)	Волшебный Банк Гринготтса
Platform 9 ¾ (Platform nine and three quarters)	九又四分之三站台 (Jiǔ yòu sì fēn zhī sān zhàntái)	Платформа 9 ¾ (Платформа девять и три четверти)
Dark Forest	禁林 (Jìnlín)	Запретный лес
Diagon Alley	角巷 (Jiǎoxiàng)	Косой переулок
Restricted Section	禁区 (Jìnqū)	Запрещенная секция
Артефакты		
the Mirror of Erised	厄里斯魔镜 (Èlísī mójìng)	Зеркало Еиналеж
Philosopher's Stone	魔法石 (Mófǎ shí)	Философский камень
Bertie Bott's Every flavour beans	比比多味豆 (Bǐbǐ duōwèidòu)	Конфеты «Берти Боттс»
Sorting Hat	分院帽 (Fēnyuàn mào)	Распределяющая шляпа
Nimbus 2000	光轮 2000 (Guāng lún liǎng qiān)	Нимбус 2000
Devil's Snare	魔鬼网 (Móguǐ wǎng)	Дьявольские силки
Invisibility Cloack	隐形斗篷 (Yǐnxíng dòupéng)	Мантия-невидимка
Rememberall	记忆球 (Jìyìqiú)	Напоминалка
Wizard's Chess	魔法师棋 (Mófǎ shīqí)	Волшебные шахматы
Chocolate Frogs	巧克力蛙 (Qiǎokèlì wā)	Шоколадная лягушка
Терминология		
Muggle	麻瓜 (Máguā)	Маггл
Quidditch	魁地奇 (Kuídeqí)	Квиддич
Seeker	找球手 (Zhǎo qiú shǒu)	Ловец

## ПРИЛОЖЕНИЕ А (продолжение)

Название реалии	Перевод на китайский язык	Перевод на русский язык
Chaser	追球手 (Zhuī qiú shǒu)	Охотник
Beater	击球手 (Jī qiú shǒu)	Загонщик
Keeper	守门员 (Shǒuményuán)	Вратарь
Golden Snitch	金色飞贼 (Jīnsè fēizéi)	Золотой Снитч
Quaffle	鬼飞球 (Guǐ fēi qiú)	Квоффл
Bludger	游走球 (Yóu zǒu qiú)	Бладжер
<b>Заклинания</b>		
Общие заклинания		
Заклинание	Перевод на китайский	Функция
Oculus Repair	欧卡拉斯雷培洛 (Ōu kǎ lā sī léi péi luò)	чинит очки
Alohomora	阿拉霍魔拉 (Ā lā huò mó lā)	отпирает замки
Wingardium Leviosa	羽加迪姆勒维奥萨 (Yǔ jiā dí mǔ lēi wéi ào sà)	левитация
Lumos Solem	路摸思 (Lù mō sī)	вызывает солнечные лучи
Lacarnum Inflamarae	拉卡隆依佛摩瑞 (Lā kǎ lóng yī fó mó ruì)	поджигание
Рифмованные заклинания		
Заклинание	Перевод на китайский язык	Перевод на русский язык
Sunshine, daises, butter mellow, turn this stupid fat rat yellow	阳光, 雏菊, 黄油飘香, 快快把这笨贼鼠变黄 (Yángguāng, chújú, huángyóu piāo xiāng, kuài kuài bǎ zhè bèn zéi shǔ biàn huáng)	Солнечный свет, ромашки, мягкое сливочное масло, сделайте эту глупую жирную крысу желтой
Eye of rabbit, harp sting hum, turn this water into rum	兔眼幽幽, 素琴幽幽, 把这清水变为酒 (Tù yǎn yōuyōu, sù qín yōuyōu, bǎ zhè qīngshuǐ biàn wèi jiǔ)	Глаз зайца, звучание струны арфы, превратите воду в ром



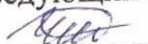






Федеральное государственное автономное образовательное учреждение  
высшего образования  
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Институт филологии и языковой коммуникации  
Кафедра восточных языков  
45.03.02 Лингвистика

УТВЕРЖДАЮ  
Заведующий кафедрой ВЯ  
 Е.В. Чистова

« 16 » июня 2022 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

**СМЫСЛОВЫЕ ОПОРЫ В АНГЛО-КИТАЙСКОМ  
АУДИОВИЗУАЛЬНОМ ПЕРЕВОДЕ (на материале фэнтези-  
фильма Harry Potter and the Philosopher's Stone)**

Выпускник



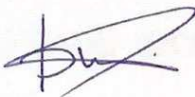
А.А. Суворова

Научный руководитель



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

Научный консультант



ст. преподаватель  
Е.А. Бирюлина

Нормконтролер



А.П. Мутасова

Красноярск 2022

## РЕФЕРАТ

*Тема выпускной квалификационной работы:* Смысловые опоры в англо-китайском аудиовизуальном переводе (на материале фэнтези-фильма Harry Potter and the Philosopher's stone). Количество страниц: 70; количество таблиц: 3; количество приложений: 1; количество использованных источников: 52, 18 из которых – на иностранных языках.

*Ключевые слова:* ТЕОРИЯ ПЕРЕВОДА, АУДИОВИЗУАЛЬНЫЙ ПЕРЕВОД, КИНОДИАЛОГ, СМЫСЛОВЫЕ ОПОРЫ, ПЕРЕВОДЧЕСКАЯ СТРАТЕГИЯ, ПЕРЕВОДЧЕСКАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ.

*Цель работы:* изучить феномен смысловых опор в аудиовизуальном переводе с английского языка на китайский.

*Задачи:* 1) проанализировать аудиовизуальный перевод как особый вид переводческой деятельности, 2) описать особенности дубляжа как вида аудиовизуального перевода, 3) изучить феномен смысловых опор и определить их роль в реализации переводческих стратегий, 4) обосновать выбор практического материала для исследования, его специфику и актуальность, 5) классифицировать смысловые опоры в выбранном практическом материале, проанализировать их перевод и определить роль переводческих трансформаций в реализации переводческих стратегий, 6) провести статистический анализ применения переводческих трансформаций при переводе смысловых опор в выбранном материале и сформулировать выводы о стратегии, которой придерживались переводчики.

*Актуальность темы* исследования обусловлена, не только недостаточной изученностью феномена смысловых опор в рамках аудиовизуального перевода, в частности в языковой паре английский-китайский, но и ролью смысловых опор в создании качественного аудиовизуального перевода.

*Основные выводы и результаты исследования:*

1. Смысловые опоры являются важными микроединицами аудиовизуального перевода и обеспечивают целостность и связность кинодиалога.
2. Смысловые опоры в кинодиалоге выделяются с точки зрения их важности для сюжета и их культурной маркированности.
3. Смысловые опоры могут выступать в качестве векторформирующих элементов, то есть позволяют переводчику сформировать, а исследователю проанализировать реализацию переводческой стратегии.
4. При переводе для полного дубляжа в языковой паре английский-китайский транскрипция позволяет реализовать стратегию форенизации, а лексико-семантические и грамматические трансформации – стратегию доместикации.

*Перспективы дальнейшего исследования:* 1) расширение количества исследуемого материала с целью выделения общих закономерностей перевода смысловых опор; 2) формирование рекомендаций по реализации переводческих стратегий посредством применения переводческих трансформаций при переводе смысловых опор.