

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

Институт филологии и языковой коммуникации  
Кафедра теории германских языков и межкультурной коммуникации

45.03.02 Лингвистика

УТВЕРЖДАЮ

Заведующий кафедрой ТГЯиМКК

\_\_\_\_\_ О.В. Магировская

« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2022 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

**ПРЕЦЕДЕНТНЫЕ ЯВЛЕНИЯ В КИНОДИСКУРСЕ:  
ПЕРЕВОДЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

Выпускник

Е.Д. Шичкина

Научный руководитель

канд. пед. наук, доцент,  
доц. Е.В. Еремина

Нормоконтролер

А.А. Струзик

Красноярск 2022

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ .....</b>	<b>3</b>
<b>ГЛАВА 1. ПРЕЦЕДЕНТНОСТЬ КАК ОБЪЕКТ ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ .....</b>	<b>6</b>
1.1. Основные подходы к определению прецедентных феноменов .....	6
1.2. Кинодискурс как объект перевода .....	20
1.3. Способы перевода прецедентных явлений .....	33
<b>ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1 .....</b>	<b>47</b>
<b>ГЛАВА 2. АНАЛИЗ ПРЕЦЕДЕНТНЫХ ФЕНОМЕНОВ И СПОСОБОВ ИХ ПЕРЕВОДА В ФИЛЬМЕ «ОДНАЖДЫ...В ГОЛЛИВУДЕ».....</b>	<b>49</b>
2.1. Анализ прецедентных явлений в фильме «Однажды...в Голливуде» .....	49
2.2. Способы перевода прецедентных феноменов .....	74
<b>ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2 .....</b>	<b>88</b>
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....</b>	<b>89</b>
<b>СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....</b>	<b>90</b>

## ВВЕДЕНИЕ

Кинематограф оказывает важное влияние на социальную жизнь людей, он помогает формировать мировоззрение людей, изменять их взгляды на определенные составляющие жизни. Кинематограф является определенной коммуникативной ситуацией, которая в жизни современного человека играет важную роль.

В ряде различных наук таких, как социология, философия, культурология и многих других, фигурирует понятие кинодискурса. В каждой из дисциплин кинодискурс принято рассматривать с разных точек зрения, соответственно, и определения данного понятия отличаются друг от друга.

**Актуальность** данного исследования обуславливается бурным развитием киноиндустрии, потребностью зрителя в качественном и содержательном переводе, адаптированном под определенную лингвокультуру.

**Объектом** исследования являются прецедентные явления в кинодискурсе.

В качестве **предмета** исследования выступают особенности перевода прецедентных явлений в кинодискурсе.

**Целью** данной работы является выявление основных приемов перевода прецедентных явлений в кинотексте, обеспечивающих эквивалентность, синхронизацию и культурную адаптацию дискурсивного пространства фильма.

Для достижения поставленной цели требуется решить следующие **задачи**:

1. Рассмотреть основные подходы к определению прецедентных явлений.
2. Рассмотреть основные проблемы аудиовизуального перевода на современном этапе.
3. Описать способы достижения эквивалентности, синхронизации и культурной адаптации кинотекста при переводе.

4. Провести анализ языковых средств перевода прецедентных феноменов на примере фильма и их перевода на английский язык.

**Материалом исследования** послужил скрипт к фильму «Однажды... в Голливуде» (режиссер Квентин Тарантино), общей продолжительностью 12655 знаков на языке оригинала (английский язык) и 20336 знаков на языке перевода (русский язык).

Основными **методами** исследования стали метод контекстуального анализа, метод дискурсивного анализа.

**Теоретическую** базу исследования составили труды таких ученых, как Ю.Н. Караулов, В.В. Красных, Д.Б. Гудков, И.В. Захаренко, М.В. Моисеев, Ю.А. Артемина, Л.С. Бархударов, Г.Д. Томахин, В.Н. Комиссаров, Я.И. Рецкер, А.Д. Швейцер, А.Ю. Ивлева, Т.А. ван Дейк, Т.М. Николаева, В.Г. Борботько, А.К. Хурматуллин, В.И. Карасик, Ю.М. Лотман, Ю.Г. Сорока, Г.Г. Слышкин, М.А. Ефремова, С.С. Назмутдинова, А.Н. Зарецкая, И.Н. Лавриенко, А.Ф. Ширяев, А.В. Золотницкий.

**Структура** работы определяется поставленными целями и задачами, а также спецификой материала. Выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка использованной литературы.

**Во введении** обосновывается выбор темы исследования, ее актуальность, формируется цель и задачи исследования, представляются методы исследования и теоретическая база.

**В первой главе** определено понятие кинодискурса, представлены переводческие трансформации для перевода прецедентных феноменов, разграничены уровни прецедентности, проанализированы функции прецедентных феноменов.

**Во второй главе** показаны результаты функционирования прецедентных феноменов в фильме «Однажды... в Голливуде». На основании данных, полученных из исследования, прецедентные феномены были классифицированы по уровням прецедентности с определением их функций и указанием вида перевода.

**В заключении** излагаются результаты проведенного исследования, их соотношение с общей целью и конкретными задачами, поставленными во введении.

**Перспективой дальнейшего исследования** является расширение рамок реалий, фигурирующих в кинодискурсе данного фильма, например, перевод фильмонимов.

# ГЛАВА 1. ПРЕЦЕДЕНТНОСТЬ КАК ОБЪЕКТ ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

## 1.1. Основные подходы к определению прецедентных феноменов

Множество работ в области лингвистики в настоящее время посвящено исследованию способов создания текстов, несущих эмоциональные характеристики. Одним из таких способов является термин прецедентность и использование прецедентных феноменов, так как именно через данные явления автор может донести до аудитории свое намерение и выразить свою точку зрения словами, которые может правильно раскодировать определенное лингвокультурное сообщество. Однако прецедентность – это термин, который присущ не только лингвистике, но и другим наукам.

Прецедентность – это термин, который изначально был актуален для сферы юриспруденции, его основной идеей была трактовка «было – не было». Но в связи с развитием лингвистики как самостоятельной науки, данный термин стал также употребляться в сфере языка и культуры, где какое-либо вторичное явление имело сопоставление с первичным образцом, неким эталоном, уже имевшим свое место в истории [Ковалев, 2004]. В связи с тем, что термин прецедентности тесно связан с лингвистикой, а лингвистика – это такая наука, которая находится в тесной связи со многими научными дисциплинами, стоит заключить, что термин прецедентности также фигурирует на пересечении лингвистики и культурологии, истории, подотраслей лингвистики, известных как психолингвистика и многих других наук.

Термин «прецедентность» неразрывно связан с такими терминами как прецедентный текст, который впервые ввел и описал Ю.Н. Караулов, прецедентными ситуациями, прецедентными именами и прецедентными высказываниями [Караулов, 1987]. Термин «прецедентность» не имеет точного осмысления, ученые высказывают свои мнения насчет данного

термина, рассматривая его с точки зрения парадигм, в русле которых они работают. Разные точки зрения ученых также связаны со сложностью и диалектичностью такого понятия как прецедентность [Прохоров, 2004].

В «Словаре иностранных слов» дано определение прецедент – это «1) Случай, поступок в прошлом, служащий примером или оправданием для последующих поступков того же рода. 2) Решение суда или иного органа государственной власти, ставшее образцом для разрешения сходных вопросов на последующее время (право)» [Прецедент, 2022]. Из данного определения можно выделить следующее: прецедент – это некий факт, обладающий характеристиками эталона, образца, на основе которого можно моделировать последующие действия [Прохоров, 2004].

Каждый человек входит в определенный социум, в котором уже есть сложившаяся система фоновых знаний, представления, ориентации, так что сообщение, отправленное определенному человеку в данном социуме, будет успешно декодировано им. Стоит рассмотреть социум на примере всего человечества, где каждый человек обладает базовыми знаниями и представлениями, которые известны всем. Сообщение, отправленное в таком типе социума, будет также успешно декодировано получателем в соответствии с его знаниями и представлениями. В связи с этим принято выделять несколько уровней прецедентности и знаний индивида [Прохоров, 2004].

Под термином прецедентность мы понимаем явление, которое имело место быть в истории и на него происходит ссылка, зачастую прецедентные феномены имеют яркую национально-специфическую окраску [Ковалев, 2004].

Прецедентность – это особая группа вербальных или вербализированных феноменов, которые известны представителям лингвокультурного сообщества и входят в когнитивную базу [Ворожцова, Зайцева, 2006].

Принято выделять следующие уровни прецедентности: автопрецедентный, социумно-прецедентный, национально-прецедентный и универсально-прецедентный [Прохоров, 2004].

Автопрецедентный уровень проявляется в отражении в сознании индивида понимания феноменов, наделенных «особым познавательным, эмоциональным, аксиологическим значением для данной личности, связанных с особыми индивидуальными представлениями», представляющие собой устоявшиеся ассоциативные ряды [Там же].

Социумно-прецедентный уровень рассмотрен на примере социальных групп таких как семья, определенной нации, религиозной веры. Феномены, фигурирующие в рамках данного уровня, хорошо известны представителям определенного социума и «входят в коллективное когнитивное пространство». Феномены данного уровня будут понятны и правильно декодированы только членам в рамках социальной группы, но могут быть не понятны людям, принадлежащим к другой социальной группы. Например, текст Евангелие будет известен любому представителю христианского социума. Однако если социум ограничен малой группой такой как семья, то возможно сближение социумно-прецедентного уровня и автопрецедентного [Прохоров, 2004].

Национально-прецедентный уровень представлен феноменами, которые могут быть декодированы членами того или иного лингвокультурного сообщества и «входят в когнитивную базу этого сообщества [Там же].

Универсально-прецедентный уровень заключается в понимании и достоверной декодировке феноменов любым человеком, и феномены на данном уровне «входят в универсальное когнитивное пространство человечества» [Там же].

В состав прецедентов входят общеизвестные факторы в определенном лингвокультурном обществе, служащие неким эталоном и имеющие характеристику повторения в дискурсе языковой личности. В широком значении под прецедентами мы понимаем языковые клише, штампы разных уровней, стереотипы, фрейм-структуры и т.д. В широком понимании

прецедентов принято выделять такой термин как «прецедентные феномены». Но не каждый феномен, наделенный прецедентностью, можно считать прецедентным феноменом. Основное отличие прецедентных феноменов и прецедентов других типов заключается в том, что прецедентные феномены представляют собой конкретные «культурные предметы», раскодировать которые могут только представители конкретной культуры.

В лингвистике фигурируют такие явления, как прецедентный текст, прецедентное имя, прецедентное высказывание, все эти прецедентные феномены обладают рядом общих признаков. Прецедентные феномены представляют собой основу когнитивной базы (КБ), представляющей собой совокупность знаний и представлений всех говорящих на определенном языке [Красных и др., 1997].

Если говорить об определении понятия прецедентный феномен, то нужно обратиться к работе Ю.Н. Караулова, в которой он дает следующее определение этому термину: «тексты, (1) значимые для той или иной личности в познавательном и эмоциональном отношениях, (2) имеющие сверх личностный характер, т.е. хорошо известные и широкому окружению данной личности, включая ее предшественников и современников, и, наконец, такие (3), обращение к которым возобновляется неоднократно в дискурсе данной языковой личности» [Караулов, 1987: 216]. Это те общие черты, которые объединяют прецедентные феномены, которые бывают вербальными и невербальными [Красных и др., 1997].

Опираясь на работы Ю.Н. Караулова [Караулов, 1987], В.В. Красных [Красных, 2006], Д.Б. Гудкова [Гудков, 2016], И.В. Захаренко [Захаренко, 2017], можно определить черты, которые присущи прецедентным феноменам, такие как:

1. Хорошо известны всем представителям национально-лингвокультурного сообщества и обладают обязательным для всех носителей инвариантом его восприятия, характеризующийся национальной детерминированностью.

2. Актуальные в когнитивном плане, то есть за прецедентным феноменом стоит общее и обязательное для всех носителей конкретного менталитета представление или его инвариант.

3. Обращение представителей определенного национально-лингвокультурного сообщества к прецедентным феноменам постоянно возобновляется.

Прецедентные феномены входят в «национально-культурный компонент коммуникации», данный компонент формируется в процессе социализации человека, он также «входит в культурную компетенцию коммуникантов и определяет национальную специфику коммуникации» [Красных, 2002: 42]. Именно «национально-культурный компонент коммуникации» и формирует особенности национального сознания, особенности того, что находится в сознании у человека, и как оно воспроизводится в процессе коммуникации, а также «обуславливает специфику ментально-лингвального комплекса представителей того или иного национально-лингвокультурного сообщества» [Там же].

Особенности коммуникации людей определенного лингвокультурного сообщества и способы введения ими прецедентных феноменов в коммуникацию проявляются «в наборе национальных прецедентных феноменов, национальных стереотипов, в фрейм-структурах сознания и – на поверхности – в ассоциациях, рождающихся у представителей национально-лингвокультурных сообществ в процессе коммуникации» [Там же].

Таким образом, критерием выделения прецедентности может служить национальная составляющая прецедентных феноменов, то есть тот фактор, что только члены одного определенного национально-лингвокультурного сообщества могут апеллировать прецедентными явлениями в процессе коммуникации и быть уверенными в том, что их оппонент раскодирует их правильно с тем же смыслом, что в них вложил и адресант [Красных, 2002].

В системе прецедентных феноменов выделяют следующие прецедентные явления:

1. Прецедентные ситуации.
2. Прецедентные высказывания.
3. Прецедентные имена.
4. Прецедентные тексты.

Прецедентный текст – это законченный и самодостаточный продукт речевой и мыслительной деятельности, который знаком любому члену национально-культурного общества, обращение к нему может происходить в коммуникации через связанные прецедентные высказывания или имена. К прецедентным текстам относятся произведения художественной литературы такие, как *Евгений Онегин*, *Бородино*, а также тексты песен, рекламы и др. [Красных и др., 1997]. Например, обращение к произведению М.Ю. Лермонтова «Бородино» можно встретить и в обыденной жизни, например, часто можно слышать фразы «Мой дядя самых честных правил», «Богатыри – не вы!», обычно данные фразы произносят, когда хотят сделать акцент на то, что имело быть место ранее. Из произведения А.С. Пушкина «Евгений Онегин» зачастую употребляют в речи, когда хотят сказать про любовные отношения Евгения Онегина и Татьяны Лариной. Таким образом, данные прецедентные тексты могут быть понятны читателям и быть использованы ими в речи, именно в них показан национальный дух. Если приводить примеры прецедентных текстов из английского языка, то стоит упомянуть роман *The brave new world* О. Хаксли, отсылка к нему означает негативное отношение к определенным событиям, так как за основу романа взята идея о том, что наука и техника не оправдали становление нового, лучшего общества [Моисеев, 2011].

Прецедентная ситуация – эталонная ситуация, дифференциальные признаки которой входят в когнитивную базу, оформлять прецедентную ситуацию могут прецедентные имена и прецедентные высказывания [Красных и др., 1997]. Среди прецедентных ситуаций можно выделить *Waterloo*,

*Trafalgar Battle, Dunkirk* [Моисеев, 2011]. Они могут употребляться при обозначении неприятных, тяжелых ситуаций, отражая конкретные ситуации из истории определенной страны.

Прецедентное высказывание – репродуктивный продукт речемыслительной деятельности, законченная и самодостаточная единица, которая может и не быть предикативной, прецедентное высказывание активно воспроизводится в речи носителей определенной нации. К прецедентному высказыванию относятся цитаты из текстов, например, *А судьи кто?, Кто виноват?*, а также пословицы, к примеру, *Тише едешь – дальше будешь* [Красных и др., 1997]. Среди англоязычных прецедентных высказываний можно выделить *flexible friend*, означающее кредитную карту, и именно это прецедентное высказывание является частью рекламного лозунга *Access your flexible friend* [Моисеев, 2011].

Прецедентное имя – индивидуальное имя, связанное с известным многим текстом, который обычно относится к категории прецедентных текстов, например, Печорин, или же относящийся к прецедентной ситуации, например, Иван Сусанин. Это сложный знак, при употреблении которого в процессе коммуникации апелляция происходит не к денотату, а к дифференциальным признакам прецедентного имени. По Л.Л. Бархударову, денотат – это конкретный объект, а референт – это определенный класс предметов, классифицирующий предметы по категориям, придавая им дополнительные характеристики [Бархударов, 1975]. Соответственно, при апелляции к прецедентным именам мы обращаем внимание не на само имя, а на конкретного человека в ходе истории, его характеристики, поступки. Прецедентное имя может состоять из одного элемента (Ломоносов) или из нескольких (Куликово поле), при этом обозначая одно понятие [Красных и др., 1997]. Среди прецедентных имен в английском языке можно выделить *Romeo*, как представителя запретных любовных отношений, *Lady Chatterley*, как характеристика объекта по чертам характера, особенностям поведения.

По мнению Ю.Н. Караулова, существует 4 способа обращения к прецедентным текстам – имя автора, название произведения, имя персонажа, цитата, именно их он воспринимает как символы прецедентного текста, таким образом, в сознании слушателя образуется соответствующий текст и коннотации, связанные с ним [Караулов, 1987].

Если рассматривать прецедентные имена подробнее, то можно добавить, что само прецедентное имя и инвариант восприятия данного прецедентного имени «порождаются» прецедентным текстом (*Обломов, Дон Кихот*) или прецедентной ситуацией (*Сусанин, Колумб*). Само наличие инварианта восприятия прецедентного имени и помогает понять, является ли оно прецедентным или нет. Мы можем правильно раскодировать прецедентное имя только при наличии контекста и понять, действительно ли имя в конкретном случае считается прецедентным или же нет. У прецедентного имени есть собственная структура, дифференциальные признаки которой являются ядром, а атрибуты периферией [Гудков, 1994].

Дифференциальные признаки, то есть характеристики, отличающие прецедентное имя от ему подобных, представляют собой сложную систему взаимосвязанных признаков, а не просто набор характеристик. Дифференциальные признаки прецедентного имени могут давать характеристику по внешности или по чертам характера.

Атрибутом же называется то, что относится к понятию прецедентного имени, но не является необходимым для его сигнификации, например, *маленький рост Наполеона I Бонапарта* или *кепка В.И. Ленина*. Примерами атрибутов могут быть предметы одежды и ее детали, особенности внешности, по которым можно идентифицировать денотат. Такая идентификация считается номинацией по атрибуту, посредством которой в процессе коммуникации осуществляется апелляция к прецедентному имени.

Отличительной особенностью функционирования прецедентного имени является то, что оно может служить символом, в таком случае происходит обращение к дифференциальным признакам прецедентного имени. При таком

функционировании символ, то есть прецедентное имя, становится самодостаточным и не нуждается в комментарии.

Прецедентное имя способно указывать денотат, то есть именовать сам предмет, о котором идет речь, в таком случае дифференциальные признаки могут не упоминаться, однако связь прецедентного имени и прецедентного текста имеет место быть.

Для прецедентных имен характерно быть авторитетными и ингерентно оценочными, таким образом, создается экспрессивный эффект [Красных, 2014].

Термин «прецедентный феномен» был введен В.В. Красных в 1997 году, под термином прецедентный феномен принято понимать варианты ситуаций, характеризующихся прецедентностью, то есть прецедентные имена, прецедентные ситуации, прецедентные высказывания и прецедентные тексты. В.В. Красных и другие ученые сошлись на том, что под прецедентным феноменом принято понимать ядро когнитивной базы человечества, которое представлено в виде обобщенных знаний и представлений всей говорящих на определенном языке и входящих в одно и то же лингвокультурное сообщество [Красных и др., 1997]. Понятие «феномен» представляет собой «само-по-себе-кажущее или предмет в его самоданности с тем, чтобы отличить его от разного рода видимостей или просто явлений» [Ячин, 2006: 34]. То есть под феноменом принято понимать такую языковую реалию, у которой есть отсылающая связь к какому-либо предмету или явлению, то, что проявляет свою субъективность, показывает свое Я [Там же]. Основываясь на данном термине, прецедентность в феноменах может быть выделена в случаях, если:

1. Феномены хорошо известны представителям определенного лингвокультурного общества.
2. Феномены являются актуальными в когнитивном (познавательном и эмоциональном) плане.
3. Апелляция (обращение), к которым постоянно происходит в рамках определенного лингвокультурного общества [Красных, 2002].

Среди прецедентных имен могут фигурировать известные исторические личности, названия географических объектов, персонажи фильмов, сериалов, мультфильмов, имена литературных героев. Прецедентные имена могут использоваться, как и в той сфере, из которой они произошли, так и в другой. Например, в своей сфере возникновения прецедентные имена могут сравниваться с великими личностями определенной сферы употребления, то есть с актерами, музыкантами, спортсменами.

Прецедентные имена могут выполнять следующие функции:

1. Функция оценки.
2. Моделирующая.
3. Прагматичная.
4. Эвфемистическая.
5. Парольная.
6. Эстетическая функции.

Чаще всего прецедентные имена выполняют функцию оценки и моделирующую функцию.

Функция оценки заключается в выражении автором своего мнения по отношению к субъекту, функция оценки выполняет оценочную роль. К прецедентным именам, выполняющим функцию оценки, можно отнести *Конфуция*, *Ромео* и *Джюльетта* [Артемина, 2015].

Суть моделирующей функции заключается в представлении мира в виде модели. В тексте эту функцию могут выполнять прецедентные имена и ситуации. К примерам можно отнести *Ромео* и *Джюльетта*, *Раскольников* [Там же].

Прагматическая функция воздействует на читателя. С помощью прецедентных феноменов можно создать определенную систему ценностей, которая будет понятна представителям определенного лингвокультурного сообщества, таким образом, можно выделить такие примеры, как *Шариков* или *Набоков* [Там же].

Эвфемистическая функция помогает сделать высказывание более мягким, менее конкретным и резким. Например, *Божий одуванчик*, *Снежная королева* [Там же].

Парольная функция помогает обнаружить общность ментально-вербальной базы читателя и автора. Читатель, понимая код автора, становится «своим», примерами также могут служить *Шариков* и *Набоков* [Там же].

Эстетическая функция заключается в способе эстетической оценки мира, они обычно привлекают внимание читателя своей необычной формой выражения. Среди примеров можно выделить *Божественную комедию*, *Ромео и Джульетту* [Там же]. Ссылка на данные произведения задевает внимание читателя и вызывает у него в сознании отсылки на данные произведения художественной литературы.

Таким образом, можно прийти к выводу, что прецедентность в лингвистике – это процесс восприятия и отражения в тексте исторически и культурно важных событий, лиц, литературных и других памятников искусства, а также музыкальных произведений [Гудков, 1999]. Однако у прецедентности не существует одного четкого определения, поэтому толкование этому понятию дают описательным способом.

В настоящее время пристальное внимание уделяется прецедентным явлениям, в современном мире нет тенденции к написанию новых, уникальных текстов, все больше и больше текстов имеют в своем содержании отсылки к некоторым общеизвестным для определенной нации текстам, такое явление называется явлением интертекстуальности. Такой общеизвестный текст для определенного круга людей и называется прецедентным текстом, который составляет когнитивный компонент культуры определенной национально-культурной группы. В текстах также могут присутствовать и другие прецедентные явления такие, как имена, высказывания и ситуации.

С каждым прецедентным феноменом фигурирует особая система ассоциаций. Среди свойств феноменов можно выделить следующие: общеизвестность, когнитивная значимость для определенного социума,

возобновляемость в речи и присутствие в других знаковых системах [Красных и др., 1997].

Если рассмотреть характеристику прецедентности, можно прийти к выводу, что термин «прецедентность» имеет те черты, которые относятся и к схожим терминам, присущим лингвистике, например, к стереотипам или интертекстуальности. Стереотипы и интертекстуальность – понятия схожие, однако между ними прослеживаются отличительные особенности, нам важно их разграничить.

По словам А.К. Киклевич, термин «прецедентный коммуникативный контекст» можно ввести «в связи с эффектом спирали молчания». Прецедентный коммуникативный контекст в данном случае представляет собой определенные коммуникативные ситуации, которые обычно репрезентируются при помощи СМИ, с помощью которых происходит процесс актуализации представлений о мире в «некоторой культурно маркированной социальной группе». Данные представления нужны не для точной передачи ситуации действительности, а для выработки ассоциаций с определенной схемой интерпретации и актуального отражения в массовой коммуникации. Примером данного термина «прецедентного коммуникативного контекста» может служить «информационная кампания в СМИ» [Киклевич, 2009: 105].

В.В. Красных считает, что стереотипы и прецедентные феномены все же схожи, однако различаются по ряду параметров. К данным параметрам относятся: «1) форма хранения (различные когнитивные структуры); 2) «первооснова», т. е. к чему «восходят»; 3) в какие когнитивные совокупности (когнитивная база, когнитивные пространства, культурное пространство) входят и как именно; 4) каков их характер (по «масштабу охвата»: универсальный, национальный, социумный)» [Красных, 2008: 56].

Исследователь Ю.С. Кристева считает, что любой текст представляет собой определенный набор цитат и имеет идеи, описанные в другом тексте. Таким образом, интертекстуальность – это своеобразный диалог между

текстами, так как «всякий текст вбирает в себя другой текст и является репликой в его сторону» [Кристева, 2000:432].

Принято выделять следующие составляющие интертекстуальности:

1. Взаимодействие текстов, включенность одного текста в другой, их диалогичность.
2. Всеобщность, универсальность.
3. Многоуровневость.
4. Бессознательность.
5. Структурообразование.
6. Приращение смысла, переосмысление [Арнольд, 1993].

Существует широкая и узкая интерпретация термина «интертекстуальность». С точки зрения узкого значения данного термина, интертекстуальность представляет собой взаимодействие между текстами, маркирующее формальные признаки текста [Захаренко и др., 1997]. В то время как взгляд И.В. Арнольд позволяет трактовать термин «интертекстуальность» с точки зрения широкого понимания термина. Интертекстуальность, по И.В. Арнольд, – это «включение в текст либо целых других текстов с иным субъектом речи, либо их фрагментов в виде цитат, реминисценций и аллюзий» [Арнольд, 1992:53].

Термины «интертекстуальность» и «прецедентные феномены» имеют ряд общих признаков и выполняют схожие функции, однако между ними принято выделять ряд различий, например, интертекстуальность представляет собой некий «диалог» текстов, не несущий в себе культуру определенного лингвокультурного общества, в то время как через прецедентные феномены данные культурные характеристики определенной страны могут быть выражены. Таким образом, нам нужно разобраться в вопросе, что представляют собой прецедентные феномены и какие их классификации существуют.

Термины реалия и прецедентные феномены также имеют ряд общих признаков. Реалии – это «предметы и явления, отражающие особенности

жизни и быта определенного народа [Томахин, 1988]. Отличие между реалиями и прецедентными текстами заключается в том, что реалии показывают некий быт определенного лингвокультурного сообщества, но ссылка на них в произведении не отражает скрытый смысл, в то время как прецедентные феномены в себе хранят историческую ценность определенной нации и при ссылке на них это лингвокультурное сообщество сможет понять ту интенцию автора, какой он наделил каждый конкретный прецедентный феномен.

Такой термин как аллюзия также имеет ряд сходств с прецедентными феноменами. Аллюзия – это стилистическая фигура, содержащая в себе указание, отсылку к историческому событию, политическому факту, которые закреплены в истории [Москвин, 2014]. И.Р. Гальперин считает, что, то аллюзивное сочетание уже знакомо читателю или зрителю, пояснение к нему не должно требоваться [Гальперин, 1958]. В отличие от прецедентных феноменов, аллюзии в большинстве случаев имеют свой первоисточник, содержащийся в произведении, прецедентные феномены не отражают бытовые привычки определенной нации, как это делают аллюзии.

Таким образом, за ключевое определение прецедентных феноменов нами было выбрано определение В.В. Красных, под которым понимаются варианты ситуаций, характеризующихся прецедентностью, то есть прецедентные имена, прецедентные ситуации, прецедентные высказывания и прецедентные тексты. В.В. Красных и другие ученые сошлись на том, что под прецедентным феноменом принято понимать ядро когнитивной базы человечества, которое представлено в виде обобщенных знаний и представлений всей говорящих на определенном языке и входящих в одно и то же лингвокультурное сообщество [Красных и др., 1997]. Прецедентные феномены – это такие слова и словосочетания, имеющие место быть не только в рамках одного конкретного лингвокультурного сообщества, но также и за пределами его, прецедентные феномены известны тем, что на них происходит ссылка, они характерны как для письменной, так и для устной

речи. Однако при их переводе могут возникать определенные трудности, так как представители различных лингвокультурных сообществ могут неправильно интерпретировать авторскую интенцию и не суметь адекватно раскодировать их.

## 1.2. Кинодискурс как объект перевода

Вопрос о предмете перевода кино является многоаспектным – до сих пор исследователи спорят имеем ли мы дело с кинотекстом или кинодискурсом. Чтобы ответить на этот вопрос необходимо разграничить понятия текст и дискурс.

Термин «дискурс» не имеет общепринятого толкования, его определения вариативны, так как его принято рассматривать с точки зрения различных подходов. Данный термин наиболее прочно закрепился именно в лингвистической сфере. Но, с точки зрения, функционально-коммуникативного подхода, дискурсом принято считать важнейшую форму повседневной жизненной практики человека. «Дискурс» также может обозначать сложное коммуникативное явление, которое, за исключением текста, в себя включает экстралингвистические факторы (знание о мире, мнения, установки и цели адресата), которые являются важнейшим составляющим для восприятия всего текста в целом [Дейк, 2000].

Существует множество определений «дискурса», связано это с тем, что данный термин применяется во многих областях и дисциплинах. Например, «дискурс» часто фигурирует в таких дисциплинах, как социология, философия, лингвистика, литературоведение и других. Таким образом, существует сразу несколько точек зрения на толкование значения данного понятия. Однако наиболее прочно оно закрепилось в лингвистической сфере. В наши дни дискурсом принято считать самостоятельную междисциплинарную область, имеющую тенденцию к интеграции в развитии современной науки [Борботько, 1981].

До общепринятых на сегодняшний день определений понятия «дискурс» было совершено несколько попыток дать толкование этому определению. С самых первых исследований, посвященных терминологическому толкованию «дискурса», данный термин был признан полисемичным, о чем и свидетельствует его толкование в «Кратком словаре терминов лингвистики текстов» Т.М. Николаевой: «Дискурс – многозначный термин лингвистики текста, употребляемый рядом авторов в значениях, почти омонимичных. Важнейшие из них: 1) связный текст; 2) устно-разговорная форма текста; 3) диалог; 4) группа высказываний, связанных между собой по смыслу; 5) речевое произведение как данность – письменная или устная» [Николаева, 1978: 467].

Дать описание языку, с точки зрения дискурса стало важнейшей задачей исследователей с момента возникновения теории дискурса, который послужил огромным прорывом в развитии языкознания. Важным был также факт разграничения понятий «текст» и «дискурс». По словам В.Г. Борботько, дискурс – это текст, состоящий из предложений и их объединений, которые связаны между собой коммуникативно, именно это и укрепляет их коммуникативную связь. Стоит принять во внимание, что не весь языковой материал является дискурсом, то есть связной речью. Текст можно позиционировать, как общее понятие, в то время как дискурс будет являться частным [Борботько, 1981].

Существует несколько точек зрения на разграничение понятий «дискурс» и «текст», основанных на разных подходах:

1. Коммуникативный (функциональный) подход. В данном подходе принято считать, что сам дискурс и является вербальным общением. То есть речью, уподоблением и самим функционированием языка. Термин «дискурс» также может быть либо диалогом, либо беседой, которая является одним из типов диалогических высказываний, либо речью с позиции говорящего в противоположность повествованию, которое не учитывает такой позиции.

2. Структурно-синтаксический подход. Дискурс представляет собой фрагмент текста, который состоит из связанных между собой смыслов образований из нескольких предложений. Одним из важнейших признаков дискурса, с точки зрения данного подхода, является связность предложений.

3. Структурно-стилистический подход. Дискурс рассматривается только в контексте разговорной речи, для которой характерно нечеткое деление на части, спонтанность, обилие ассоциативных оборотов, а также стилистическая специфика.

4. Социально-прагматический подход. С точки зрения данного подхода, под дискурсом понимается текст в конкретной ситуации речевого общения, или в жизни, либо как тип высказывания, ограниченный социально или идеологически, либо как «язык в языке», но он должен быть представлен в контексте особой социальной данности, которая обладает своими текстами [Хурматуллин, 2009].

Следовательно, исходя из данной классификации можно прийти к выводу, что само по себе понятие «дискурса» многогранно: с одной стороны, дискурс связан с прагматической стороной, то есть общением в целом, с другой стороны, с процессами, происходящими в процессе общения, а также, собственно, и с самим текстом. Насчет вышеперечисленных подходов к определению понятия «дискурс» нет единого мнения, до сих пор существуют споры о том, действительно ли «дискурс» может существовать только в связи с «речью» и «текстом», или все-таки он может существовать обособленно от них [Карасик, 1999].

Таким образом, можно прийти к выводу, что в современной лингвистике термины «дискурс» и «текст» схожи по своим значениям, но для «дискурса» характерна динамичность и языковой характер, разворачивающийся во времени, в то время как «текст» является статистическим объектом, то есть результатом языковой деятельности [Хурматуллин, 2009]. Некоторые лингвисты вносят в термин «дискурс» 2 компонента: динамику процессов речевой деятельности и сам текст, то есть результат ее деятельности. То есть

те факторы, которые влияют на воздействие на адресата, обуславливают содержание и структуру дискурса, которые и формируют дискурс как отдельное самостоятельное связное готовое произведение. Именно данный подход и является наиболее предпочтительным.

Если говорить о соотносительности понятия «дискурс» и кино, то нужно знать о таком явлении, как кинодискурс. Кинематограф с самого начала своего существования прочно закрепил свою позицию у аудитории, постепенно оттесняя прежних читателей от литературы и привлекая их новой формой художественного восприятия, кино и в целом кинематографом. Современный человек предпочтет посмотреть фильм, который длится 1,5–2 часа, чем прочитать книгу. Информацию, которая раньше была доступна только в печатном варианте, все чаще и чаще можно встретить в кинематографической форме, что, на самом деле, облегчает передачу нужной информации аудитории. Произведениями киноискусства занимается целый ряд наук, в том числе и лингвистика.

Кинодискурс исследуется многими науками, в том числе социологией, психологией, философией, а также теорией и практикой перевода. Если рассматривать язык кинофильма, с точки зрения лингвистики, то он является одной из разновидностей текста. «Кинодискурс» является обобщающим для целого ряда научных терминов таких, как «кинотекст», «кинодиалог».

К исследованию кинодискурса обращаются множество ученых, специализирующихся на семиотике, таких как Ю.М. Лотман, Ю.Г. Цивьян, Е.Б. Иванова, Ю.Г. Сорока, С.С. Назмутдинова, А.Н. Зарецкая, Г.Г. Слышкин, М.А. Ефремова и др.

Если рассматривать взгляды данных ученых, то можно выделить их позиции насчет кинодискурса и раскрытия его определения. Например, Ю.М. Лотман считает, что фильмы являются текстами наряду с поэмами и симфониями [Лотман, 1973]. Ю.Г. Сорока рассматривает кинодискурс с точки зрения социологии и пишет об этом: «кинодискурс является дискурсом либеральных ценностей, идей модернизации и прав человека <...>»,

формой и средством распространения либеральной идеологии в глобальном масштабе» [Сорока, 2002: 47]. Ученый отмечает национальный характер кинодискурса, его объективность, с точки зрения восприятия реальности, несмотря на создаваемую виртуальную реальность, а также считает, что кинодискурс является формой социального знания [Сорока, 2002].

Г.Г. Слышкин, М.А. Ефремова, А.Н. Зарецкая, И.Н. Лавриненко в своих работах определяют классификации кинодискурсов, разграничивают понятия «кинотекст» и «кинодискурс», определяют роли и особенности подтекста в кинодискурсе. Г.Г. Слышкин, М.А. Ефремова поднимают вопрос значимости кинотекста как объекта лингвокультурологии.

С.С. Назмутдинова определяет кинодискурс как «семиотически осложненный динамичный процесс взаимодействия автора и кинореципиента, протекающий в межъязыковом и межкультурном пространстве с помощью средств киноязыка, обладающего свойствами синтаксичности, вербально-визуальной сцепленности элементов, интертекстуальности, множественности адресанта, контекстуальности значения, иконической точности, синтетичности» [Назмутдинова, 2008: 7]. Также С.С. Назмутдинова замечает, что понятие кинодискурса является объектом лингвистики, данному термину автор дает следующее определение: «форма вербально-иконического поведения, соотносимая с определенной ситуацией, культурой, временем, пространством и обладающая основными функциями, присущими языку, <...> в котором осуществляется воздействие на кинореципиента» [Назмутдинова, 2007: 86]. С.С. Назмутдинова говорит о том, что кинодискурс – это коммуникативная ситуация, созданная несколькими авторами, например, режиссером, актерами, операторами и другими профессиями людей, которые имеют отношение к созданию фильмов [Там же].

Если рассматривать работы А.Н. Зарецкой, то она в них рассматривает кинодискурс, как текст, наделенный характеристиками вербальности и невербальности, то есть аудиовизуальным рядом фильма и другими экстралингвистическими факторами. Данный термин считается

креолизированным образованием, обладающим свойствами целостности, связности, информативности, коммуникативно-прагматической направленности, медийности и созданным коллективно дифференцированным автором для просмотра адресатом сообщения (кинозрителем) [Зарецкая, 2012]. Автор в своих работах разграничивает понятия кинодискурса и кинотекста, а также изучает подтекст произведений киноискусства, способы его реализации и влияние на аудиторию в целом [Зарецкая, 2012].

У таких авторов, как Г.Г. Слышкин и М.А. Ефремова есть работы, в которых они анализируют такой термин как кинотекст. Они определяют его следующим образом: кинотекст – это постановочный фильм или же художественный, за исключением тех случаев, когда особо оговорено, что речь идет о любом виде кинотекста. Кинотекст состоит из образов, движущихся и статических, речи, устной или письменной, шумов, музыки, особым образом организованных и находящихся в неразрывном единстве [Слышкин, Ефремова, 2004].

И.Н. Лавриненко определяет «кинодискурс» следующим образом: «поликодовое когнитивно-коммуникационное образование, сочетание различных семиотических единиц в их неразрывном единстве, которое характеризуется связностью, цельностью, завершенностью, адресностью. Кинодискурс выражается при помощи вербальных, невербальных (в том числе кинематографических) знаков в соответствии с замыслом коллективного автора и структурируется средствами МКР; он зафиксирован на материальном носителе и предназначен для воспроизведения на экране и аудиовизуального восприятия кинозрителями» [Лавриенко, 2011: 5]. Можно сказать, что автор рассматривает данное понятие через соотношение «часть - целое».

М.А. Самкова в своей работе приходит к выводу, что кинодискурс – «более широкое понятие, которое включает в себя как кинотекст, так и кинофильм, интерпретацию фильма кинозрителем и тот смысл, что вложили создатели кинофильма. Кроме того, понятие «кинодискурс» также включает в себя всевозможные корреляции с разнообразными видами искусства,

например литература, театр, и с интерактивными системами – телевизионными сериалами, компьютерными играми» [Самкова, 2011: 136].

С.С. Зайченко дает следующую характеристику кинодискурса:

1. Кинодискурс является одновременно оптической (воспринимаемой зрением) и слуховой (воспринимаемой на слух) знаковой системой.

2. Кинодискурс представляет собой небиологическую (культурную) естественную семиотику, то есть он возник не организованно или не спланированно.

3. Кинодискурс имеет подсистемы знаков, которые соединяясь воедино, образуют определенную иерархию. Эти знаки могут быть соединены только с помощью определенных правил и при изменении положения знака, весь смысл может поменяться. Соответственно, кинодискурс можно отнести к сложным многоуровневым семиотикам.

4. Кинодискурс – это семиотика, которая может быть характеризована как открытая и может взаимодействовать с окружающей средой.

5. Существует несколько подходов к кинодискурсу, так в каждом из подходов могут выделяться различные единицы кинодискурса, например, крупные отрезки (план, кадр), которые включают в себя звук, движение и т.д. (Ю.М. Лотман), цепочки кадров (Ю.Г. Цивьян), минимальные недискретные единицы изображения (У. Эко).

6. Кинодискурс – это поликодовая семиотика, опирающаяся на несколько различных кодов, функционирующих внутри образующих систем.

7. К семиотическим функциям кинодискурса принято относить передачу актуальной информации, участие в продуцировании нового знания, передачу прошлого опыта, эмотивную функцию, регулятивную функцию, метаязыковую функцию [Зайченко, 2011: 85].

Кинодискурс – это понятие, объединяющее в себе различные корреляции с другими областями наук, например, с театром, литературой и т.д. Именно в кинодискурсе происходит полная интерпретация заложенного автором

смысла в свою кинокартину, следовательно, кинодискурс не подлежит изменению в процессе воспроизведения, так что нужно «принимать во внимание участников, их когнитивный багаж, пространство и время, в котором протекает взаимодействие» [Колодина, 2013].

Л.В. Цыбина в своей диссертации определяет кинодискурс как сложное семиотическое образование, где в центре всегда находится диалог, через который можно выразить такую отрицательную эмоцию, как гнев. В диалоге также важны экстралингвистические факторы, например, мимика, события в данный момент времени и другие [Цыбина, 2005].

Потребность в адекватном переводе кинокартин возникла с процессом их внедрения в нашу жизнь, начиная с 1895 года, когда братья Люмьер показали всему миру свои первые «синематографические» фильмы. Вклад многих исследователей был вложен в создание кинематографа, но именно братьев Люмьер можно назвать истинными отцами кинематографа, с появлением фильмов, снятых на их собственную разработанную камеру, фильмы начали распространяться не только в Британии, но и за ее пределами [Гордон, 2014]. В связи с распространением первых фильмов во всем мире, нужно было также заняться и их переводом, поэтому с начала 20 века кинематограф стал объектом, который привлек внимание многих исследователей.

Огромный вклад в теоретическое исследование кино внес Ю.М. Лотман, который рассмотрел кинопроизведение как ряд сложных сообщений, транслируемых через автора фильма зрителю и состоящих из киноединиц, то есть специальных знаков, с помощью которых и выстраивается киноязык [Лотман, 1998].

На потребность в переводе кинокартин и в их теоретическом обосновании повлияли многие процессы 20 века: расцвет немого кино, создание новых жанров кинематографа, изобретение видеомэгнитофонов, обеспечение эффекта внедрения зрителя в процесс фильма [Афанаскина, 2017].

Киноперевод – это процесс межъязыковой обработки содержания оригинальных монтажных листов с последующей ритмической укладкой переводного текста и его озвучивания или введения в видеоряд в форме субтитров [Там же]. Целью киноперевода может служить преобразование с помощью языковых средств или трансформация кинотекста с набором тех же особенностей, что и у оригинального произведения [Афанаскина, 2017].

Цель и определение такого термина как «киноперевод» находятся в связи с терминами кинодискурса, предложенными различными исследователями, с точки зрения парадигм, с которых они рассматривали кинокурс. Например, в определении С.С. Назмутдиновой фигурирует фраза «семиотически осложненный динамичный процесс взаимодействия автора и кинореципиента, протекающий в межъязыковом и межкультурном пространстве с помощью средств киноязыка» [Назмутдинова, 2008: 7]. Данная характеристика соотносится с определением киноперевода и его цели, то есть «межъязыковое пространство» в определении С.С. Назмутдиновой находит отклик в работе Н.Ю. Афанаскиной в качестве такой характеристики, как «межъязыковой обработки содержания». М.А. Самкова в кинодискурсе выделяет следующую характеристику «интерпретацию фильма кинозрителем и тот смысл, что вложили создатели кинофильма» [Самкова, 2011: 136]. Данная характеристика может быть соотнесена с целью киноперевода по Н.Ю. Афанаскиной «преобразование с помощью языковых средств или трансформация кинотекста с набором тех же особенностей, что и у оригинального произведения», так как сохранение тех же особенностей в переводимом фильме, как и в оригинальном фильме, прежде всего, позволяет правильно интерпретировать тот смысл и подтекст, который вложил автор этого фильма.

Под термином «киноперевод» обычно понимается процесс литературной обработки содержания письменного текста оригинала с его дальнейшей синхронизацией текста перевода, его озвучиванием или наложением субтитров [Бузаджи, 2009]. Однако киноперевод и аудиовизуальный перевод имеют ряд схожих характеристик. Важно

разобраться в них и разграничить данные понятия. Аудиовизуальный перевод – это «перевод мультимодальных и мультимедийных текстов на другой язык и их перенос в другую культуру. Данное определение показывает нам, что аудиовизуальный перевод можно применить ко всем продуктам кинофотофонодокументов, то есть к кинофильмам, магнитным фонограммам, грампластинкам, видеозаписям и т.д. [Маленова, 2019]. Соответственно, аудиовизуальный перевод более широкое понятие, чем киноперевод. Киноперевод – это лишь разновидность аудиовизуального перевода, он сконцентрирован на переводе кинематографических картин, в то время как к аудиовизуальному переводу могут относиться все продукты мультимедийной деятельности.

Кинообраз складывается из трех составляющих: саундтрека, изобразительного ряда и диалогов. Со стороны переводчика, воздействие происходит только лишь на языковой уровень, то есть на диалоги героев, а информация, касающаяся саундтрека и изобразительного ряда, остается неизменной. В то же время саундтрек и изобразительный ряд могут иметь ряд национально-специфических особенностей, которые могут быть раскодированы только представителями этого лингвокультурного общества, но быть или не поняты вовсе иностранцами, или неправильно раскодированы ими. Соответственно, для правильного раскодирования информации, заложенной в саундтрек и изобразительный ряд, можно прибегнуть к такому выходу, как перевод песен и надписей, которые могут быть показаны на экране в виде субтитров. Большинство сложностей, связанных с переводом фильмов, касается фразеологизмов, лексических единиц окказионализмов, игр слов и аббревиатур [Соловьева, Кречетова, 2020].

Вследствие данного сопоставления можно заключить, что кинодискурс и киноперевод взаимосвязаны, невозможно переводить киносценарий, важно также учитывать и ситуацию, в которой и происходит действие кинокартины, как известно, кинодискурс – это более широкое понятие, которое включает в себя как кинотекст, так и кинофильм, интерпретацию фильма кинозрителем

и тот смысл, что вложили создатели кинофильма» [Самкова, 2011]. Стоит заключить, что киноперевод является более узким понятием, чем кинодискурс и киноперевод имеет место быть только в случае кинодискурса. Кинодискурс – это понятие, которое фигурирует во многих науках, однако для лингвистики этот термин является наиболее важным, так как именно кинематограф влияет на особенности восприятия современного мира человеком. Однако кинодискурс принято рассматривать на примере нескольких парадигм, соответственно, не существует общепринятого понятия данного термина.

Проблема перевода кинодискурса имеет яркую национальную специфику, в кинодискурсе отражен, прежде всего, национальный менталитет, а также прецедентные ситуации, которые понятны только носителю определенной национально-культурной специфики. Среди основных проблем перевода кинодискурса принято выделять следующие:

1. Синхронизация.
2. Компрессия.
3. Перевод прецедентных явлений.

Синхронизация заключается в параллельном произношении фраз на языке оригинала и переводимом языке, то есть из-за ограниченного хронометража иногда пренебрегают полным дублированием кинофильмов, таким образом, составляя картину, что речь актера дубляжа и актера из фильма совпадают, не вызывая у зрителя диссонанса. Если говорить о фразах из английского языка, то они обычно ритмичнее и короче, поэтому при переводе на русский язык, переводчики стараются перевести фразу короче, чем это могло бы быть в литературном варианте [Золотницкий, 1954].

Компрессия становится возможной именно из-за информационной избыточности нашей речи. Суть компрессии заключается в опущении некоторых языковых элементов, дублирующих друг друга, тем самым, компрессия позволяет сократить речевое сообщение, при этом сохранив его информативность [Ширяев, 1989].

Прецедентное явление – это, прежде всего, социально-культурный опыт, который присущ какой-либо определенной культуре, то есть обладающий национальными характеристиками. При переводе прецедентного явления может возникнуть несколько проблем: отсутствие предмета или явления в языке перевода, необходимость сохранения национального колорита и национальной окраски прецедентного явления в языке перевода [Слышкин, 2000].

Существует список сложностей, которые могут возникать при переводе кинодискурса:

1. Необходимость построения компактных фраз в связи с хронометражем фильма. Необходимо учитывать данный фактор, как и для дубляжа, так и для субтитров. В русском языке по сравнению с английским функционирует гораздо больше лексических и грамматических средств языка, соответственно, при переводе фильма с английского языка на русский необходимо максимально компактно формулировать фразы, либо прибегать к быстрому темпу озвучивания так, чтобы это не повлияло на восприятие.

2. Необходимость по возможности избегать труднопроизносимых звуков, так как большая часть текста меняется уже в процессе озвучивания.

3. На стиль текста влияют не только лингвистические средства, но и экстралингвистические средства такие, как позы, жесты, мимика.

4. Поскольку текст кино – это диалог, поэтому нужно придерживаться разговорного стиля, иначе при просмотре субтитров будет наблюдаться данная неестественность.

5. Необходимость наилучшего выбора озвучивания: непринужденного озвучивания с выделением темы, опираясь на смысловую категорию фильма, или озвучивать текст и играть, как профессиональный актер, опираясь на эмоциональное воздействие на зрителя [Снеткова, 2008]. То есть сделать акцент на перевод, чтобы передать наиболее точный перевод и смысл, авторскую задумку кинокартины или сделать выбор в пользу эмоций и интонации, с которой актер озвучки должен произносить реплики.

Среди отличительных характеристик кинодискурса можно выделить следующие:

1. Кинодискурс представляет собой коммуникативное пространство культуры, которое подразумевает собой интеракцию между героями.

2. Кинодискурс отражает этнокультурные особенности определенного лингвокультурного общества.

3. В кинодискурсе содержатся концепты, которые выражают мнение режиссера, оператора и других членов съемочной команды [Олянич, 2015].

Кинодискурс – это сложное семиотическое образование, включающее в себя не только языковую составляющую (кинотекст), но и экстралингвистический аспект (который включает в себя мимику, жесты актеров, обилие прецедентных феноменов). Сложность перевода кинодискурса заключается в грамотном переводе не самого кинотекста, зафиксированного в письменном виде, но также и национальных особенностей, заложенных режиссером в весь замысел фильма, наличие у адресата фоновых знаний, необходимых для точного понимания деталей, представленных в кинокартине. У переводчика стоит задача донести до зрителя особенности эпохи, времени, места, где и происходит действие фильма, с целью формирования у зрителя идеи, заложенной автором данного фильма. В соответствии с вышеперечисленными характеристиками кинодискурса за рабочее определение будет выступать термин «кинодискурс», как термин, включающий в себя наличие как лингвистических, так и экстралингвистических факторов, передачу нового знания, обилие корреляций других видов искусства (таких как театр, литература и т.д.), наличие системы знаков, которая образует собой определенную иерархию, процесс передачи от автора кинозрителю замысла с помощью языковых и неязыковых средств.

Таким образом, можно заключить, что мы действительно переводим кинодискурс, а не кинотекст, так как переводчику важно обращать внимание не только на сам оригинальный текст, а на культурные характеристики

определенного лингвокультурного общества, упомянутые в кинокартине, чтобы донести до адресанта те же эмоции и чувства, что возникли у людей, проживающих в лингвокультурном обществе вышедшей кинокартины. Именно присущими культурными характеристиками, атмосферой определенной эпохи, которая играет важную роль, наличием невербальных средств, которые должны быть правильно декодированы кинориципиентом, и отличается кинодискурс, который и переводит аудиовизуальный переводчик. Задачей для переводчика служит не только сам перевод с привлечением экстралингвистических факторов и фоновых знаний кинориципиентов, но и цель, которая заключается в том, чтобы правильно воздействовать на получателя информации, вызвать у него чувства и эмоции, при таком взгляде стоит принять во внимание, что единственный данный материал переводчику – это кинодискурс.

### 1.3. Способы перевода прецедентных явлений

Проблема прецедентных феноменов – одна из актуальных проблем современной лингвистики, до сих пор исследователи ведут споры о том, каким способом и в каких конкретных ситуациях нужно переводить прецедентные феномены таким образом, чтобы передать намерение автора и донести до получателей информации его собственный почерк. Это оправдано тем, что существует задача донести точный смысл не только для лингвокультурного сообщества, на языке которого и были употреблены прецедентные феномены и могут быть правильно декодированы его представителями, но и для членов других лингвокультурных сообществ, представители которых стремятся к их грамотному декодированию. Основываясь на данном положении, существуют общепринятые классификации переводческих трансформаций, которые являются основополагающими при переводе прецедентных явлений.

Для того, чтобы перейти к способам перевода прецедентных явлений, нужно определить базовые понятия перевода, выявить его задачи и цели.

Перевод – это «перевыражение исходного текста средствами другого языка» [Рыбин, 2007: 7]. То есть перевод представляет собой некий пересказ текста, написанного на одном языке, другими словами на переводимом языке и другими вербальными средствами, но с важностью передать то же самое содержание, что и исходного текста. Текст в данном случае представляет собой любое письменное или устное высказывание, с помощью которых между людьми может происходить вербальная коммуникация [Там же].

Любой текст имеет свой собственный смысл, задача переводчика как раз в передаче этого смысла, то есть основополагающий принцип перевода заключается в передаче всего смысла текста, а не переводе его отдельных слов переводчиком [Рыбин, 2007].

Теоретическую базу описания процесса перевода представляет лингвистическая теория перевода, в ней различаются общая, частная и специальная теории перевода. В общей теории перевода изучаются наиболее частые закономерности при переводе. Частная теория перевода нужна для перевода с одного языка на другой, а специальная теория перевода занимается раскрытием особенностей перевода определенных жанров и типов, условий осуществления перевода [Комиссаров, 1990].

Среди задач лингвистической теории перевода принято выделять следующие:

1. Описание общепринятых основ перевода, указание особенностей языков, объяснение закономерностей функционирования определенных языков, лежащих в основе процесса перевода.

2. Определение перевода как объекта лингвистического исследования с указанием его отличий от других видов посредничества языков.

3. Разработка основных классификаций видов переводческой деятельности.

4. Определение смысла эквивалентности в переводе в значении «коммуникативной равноценности» исходного текста и текста перевода.

5. Разработка общих принципов и особенностей общих и частных теорий перевода для языков.

6. Описание общих принципов работы переводчика по преобразованию текста.

7. Описание воздействия прагматических и социолингвистических факторов на процесс перевода [Комиссаров, 1990].

В качестве объекта исследования в данной работе были выбраны прецедентные феномены, в переводческой науке существует ряд авторов, которые подчеркивают схожесть терминов прецедентные феномены и реалии. Однако, между терминами прецедентный феномен и реалия существуют некоторые отличия. В то время как за реалию принято считать объекты культуры, исторические факты, имена героев, присущих конкретной нации, которые не имеют место в другом лингвокультурном сообществе [Томахин, 1988]. Таким образом, прецедентные феномены принято относить к исторической категории, имеющей важность для определенного лингвокультурного сообщества, прецедентные феномены имеют место быть не только в рамках той нации, где все ее жители могут правильно ее раскодировать, но и далеко за пределами конкретной нации, прецедентные феномены могут быть переведены на другой язык и быть правильно восприняты отличным социумом, в то время как реалии имеют место быть только в конкретном лингвокультурном сообществе, зачастую даже не быть переведены, в соответствии и не восприняты отличным сообществом.

Для процесса перевода очень важны такие характеристики как адекватность и эквивалентность. Для переводчика важно перевести произведение наиболее адекватно и сделать так, чтобы оба текста соответствовали, то есть создать ту самую эквивалентность.

Перевод принято оценивать по его соответствию с оригиналом, именно за такую характеристику и отвечает эквивалентность. В современной

лингвистической теории перевода под эквивалентностью понимается «соответствие двух текстов – текста оригинала и текста перевода». Эквивалентность можно обнаружить практическим способом при сравнении текст оригинала и текста перевода. Важно переводить текст не дословно, а по смыслу, так как всегда будут существовать некоторые отличия при переводе, степень соотнесенности с оригинальным текстом зависит и от типов текста, и от особенностей языков и многих других факторов [Рыбин, 2007].

«Хороший», «правильный» перевод в сознании большинства людей характеризуется термином «адекватный перевод», то есть такой перевод, который передает прагматические установки автора произведения на максимально схожем уровне с сохранением эквивалентности и с соблюдением всех языковых норм переводящего языка [Рыбин, 2007].

Для переводчиков, работающих с материалом кинокартин, важно умело использовать трансформации, а также тщательно изучить текст оригинала, знать языковые реалии конкретного языка для наиболее адекватной передачи прецедентных явлений, упомянутых в тексте. Л.С. Бархударов считает, что объектом перевода является текст подлинника, на основе которого может быть создан текст перевода [Бархударов, 2008]. Для достижения переводческой эквивалентности, переводчику нужно уметь трансформировать межъязыковые преобразования, то есть совершать переводческие трансформации. Они играют важную роль, так как благодаря им можно наиболее полно передать смысл исходного текста.

Для достижения эквивалентности переводчик пользуется целым арсеналом переводческих трансформаций. Переводческие трансформации – это многочисленные и качественно разнообразные межъязыковые преобразования, которыми апеллирует переводчик в процессе перевода, они нужны для того, чтобы текст перевода максимально точно передавал тот же объем информации, что и оригинал [Бархударов, 1975]. Приемы и способы перевода – это составляющие переводческих трансформаций, к ним относятся транскрипция, транслитерация, калька, полукалька, освоение, семантический

неологизм, гипонимический перевод, уподобляющий перевод, разъяснительный перевод, трансформационный перевод, опущения [Комиссаров, 2002].

Есть принятая классификация переводческих трансформаций В.Н. Комиссарова, необходимых для перевода прецедентных феноменов [Комиссаров, 2002].

#### Заимствование

Заимствование является подходящим способом перевода прецедентных феноменов с передачей всех спектров реалий, оно охватывает следующие приемы: лексические замены (Транскрипция. Это воспроизведение лексемы пофонемно, то есть при транскрипции можно увидеть звуковую форму слова из иностранного языка. Например, *Sherlock Holmes* – *Шерлок Холмс* [Ветрова и др., 2018]; Транслитерация. Это воспроизведение графической составляющей слова из иностранного языка. Однако данный прием используется не так часто, как транскрипция из-за того, что лексемы лучше воспроизводятся на фонетическом уровне, и такое звучание помогает лучше понять национальный колорит. Например, *Titanic* – *Титаник* [Там же]); Калькирование. Данный способ используется тогда, когда способы транскрипции и транслитерации не могут быть осуществлены или не желательны (Калька, данный прием соответствует воссозданию комбинаторного состава лексической единицы, то есть переводчик должен передать морфемы или фразы посредством соответствующих элементов прецедентного явления. *Uncle Sam* – *Дядя Сэм* [Там же]; Полукалька, данный прием отличается от калькирования тем, что разные элементы передаются транскрипцией или транслитерацией и калькированием. Например, при переводе названия *Uncle Al*, на русском оно будет звучать как *Дядя Альф* [Там же]); Освоение, данный прием предполагает, что реалии одного языка адаптируются для другого языка, тем самым при переводе семантика слова частично утрачивается; Семантический неологизм, данный прием представляет собой условно новую лексему, но которая, в отличии от кальки,

не имеет этимологической связи со словом из прецедентного явления. Например, *stress puppy*, в буквальном значении будет переводиться, как *дитя стресса*, однако на самом деле, обозначает человека, привыкшего жить бурной и насыщенной жизнью [Там же]; Приблизительный перевод. Данный способ позволяет наиболее точно передать смысл реалии, однако при этом утратить национальную окраску слова из прецедентного явления (Гипонимический перевод. Такой прием перевода, при котором видовое понятие заменяется на родовое и наоборот. Например, при переводе высказывания *A Pokemon Go catcher got probation instead of a Pikachu* с английского языка на русский было передано как *Вместо покемонов поймал условный срок* [Там же]; Уподобляющий перевод. В данном переводе переводимую реалию можно заменить на знакомую читателю реалию, главную функцию в данном приеме играет аналог, таким образом, перевод вызывает у читателя такие же эмоции и реакцию, как и у того читателя, кто читает оригинал. Например, при переводе фразы *A friend in fire is a friend indeed* на русский язык переведено следующим образом *Друг познается в огне* [Там же]; Разъяснительный перевод. Данный способ позволяет не потерять смысл реалии, но применим он только тогда, когда не удастся применить другие способы. Например, *Obamacare* может быть переведено на русский язык, как *реформа здравоохранения и защиты пациентов*, проводимая по инициативе президента США Барака Обамы [Там же]; Трансформационный (контекстуальный) перевод. В условиях данного приема переводчик должен подобрать эквивалентный аналог, основываясь на контексте. Например, такой трансформационный перевод можно наблюдать на примере «*The Wizard of Oz*», которое на русский язык было переведено как «*Волшебник Изумрудного города*» [Там же]; Опущение (В результате данного способа переводчик опускает национальный подтекст реалии, а иногда и вовсе реалия теряет смысл, которым автор наделил реалию в оригинальном произведении [Там же]. Например, в переводе реалии «*I knew Jack used to work on Wall Street in New York*» можно перевести как «*Я знал, что*

*Джек работал в Нью-Йорке»,* в данном случае будет потеряно название одной из самых известных улиц в Нью-Йорке – Уолл Стрит, которая известна как финансовый центр Нью-Йорка) [Там же].

Л.С. Бархударов выделяет 4 категории в классификации переводческих трансформаций:

1. Перестановки (изменение порядка слов в предложении, а также словосочетаний или вовсе изменение порядка некоторых предложений во всем тексте).

2. Замены (определенных частей речи на слова с более широким значением, антонимические замены, компенсация, антонимический перевод и конкретизация, генерализация, то есть лексические замены).

3. Добавления (компенсация утраты грамматических средств выражения тех или иных значений).

4. Опускание (отсутствие тех или иных слов и словосочетаний, которые были использованы в оригинале) [Бархударов,1975].

Существуют и другие классификации переводческих трансформаций, например, классификация Я.И. Рецкера. Исследователь выделяет следующие приемы перевода языковых реалий:

1. Дифференциация значений.
2. Конкретизация значений.
3. Генерализация значений.
4. Смысловое развитие.
5. Антонимический перевод.
6. Целостное преобразование.
7. Компенсация потерь в процессе перевода [Рецкер, 2007].

Дифференциация значений заключается в том, что в английском языке существуют слова с широкой семантикой, однако при переводе на русский язык одно из нескольких значений не может полностью охватить семантику слова, а только лишь определенные признаки описываемого предмета. Например, в предложении «Affection is the best substitute of love», слово

«affection» имеет множество значений в словаре таких, как «привязанность», «расположение», однако ни одно из них не сможет точно передать значение данного слова, поэтому лучшим вариантом будет трансформировать перевод до «душевного расположения» или «душевной склонности» [Рецкер, 2007: 48].

Под конкретизацией подразумевается свойство русских слов, которым свойственна большая конкретность, чем словам из иностранных языков, например, слово “meal” может быть переведено и как «еда» в целом, и как «прием пищи». Однако при переводе фразы «Have you had your meal?» эти соответствия не могут быть использованы в переводе, лучшим переводом будет фраза «Вы уже позавтракали?», «Поужинали?» или «Пообедали?» в зависимости от временного промежутка [Там же].

Прием генерализации значений противопоставлен приемам конкретизации и дифференциации значений, он заключается в замене частного более общим. Примером может служить фраза «A young man of 6 feet 2 inches» и ее перевода «Молодой человек выше среднего роста» [Рецкер, 2007: 50].

Прием смыслового развития, по словам Я.И. Рецкера, заключается в «замене словарного соответствия при переводе контекстуальным, логически связанным с ним» [Рецкер, 2007]. В пример можно привести фразу «The Liverpool byelection was an acid test for the Labour candidate», при переводе это предложение будет звучать следующим образом: «Дополнительные выборы в Ливерпуле были испытанием на кислотность для кандидата лейбористской партии», процесс можно заменить атрибутом, более понятным для российского читателя, «лакмусовой бумажкой» [Рецкер, 2007: 52].

Антонимический перевод представляет из себя замену понятия из исходного текста противоположным понятием в переводе, предполагающим перестройку всего нового высказывания [Рецкер, 2007]. При переводе оригинального предложения «The woman at the other end asked him to hang on» перевод получился следующим: «Женщина на другом конце провода попросила его не класть трубку» [Рецкер, 2007: 55].

Прием целостного преобразования является разновидностью смыслового развития, но обладает большей автономностью и меньшей логической связью [Рецкер, 2007]. Например, из исходного предложения «How do you do. Welcome! Never mind» на русском языке будет звучать, как «Здравствуйте! Добро пожаловать. Ничего, не беспокойтесь, не обращайтесь внимания» [Рецкер, 2007: 61].

Прием семантической компенсации обычно используют для перевода «безэквивалентной» лексики, то есть реалий, характерных для определенной страны, но неизвестных и чуждых другой [Рецкер, 2007: 64]. К примеру, «Just wait till the Christmas holidays» на русском языке будет звучать «Отлично, подожди до моих зимних каникул» [Рецкер, 2007: 65].

Помимо лексических переводческих трансформаций существуют также грамматические. Среди них можно выделить следующие: развертывание, стяжение, уподобление, грамматическая замена и членение предложения.

Развертывание – такой прием, когда сложное слово на языке оригинала переведено с помощью двух или нескольких слов на переводимый язык. Например, английское слово «roadbuilding» на русский язык будет переведено «строительство дорог».

Следующий прием стяжения характеризуется тем, что несколько слов на языке оригинала могут быть переданы одним словом на переводимом языке. Примером может служить такое словосочетание на английском языке как «taiga forests», а на русском оно будет звучать как «тайга».

Уподобление может быть применено, когда на переводимом языке нет тех грамматических средств, способных передать конструкцию, использованную в оригинале. К примеру, «...has led to the fast fragmentation...» на русский язык будет переведено как «...которые вели и ведут сейчас к быстрой фрагментации...».

Такая переводческая трансформация как грамматическая замена может быть охарактеризована следующим образом: изменение категории слова

оригинального языка. Например, «There is evidence that...» на русский будет переведено как «Есть свидетельства того, что...».

Такая трансформация как членение предложений характеризуется тем, что одно предложение на языке оригинала может быть разделено на несколько предложений на переводимом языке. К примеру, «Timber resources are also lost due to so called “edge effects” and the breakdown of post logging stands, whereby after large scale clearcuts the adjacent forest experiences water shortages and other stresses, making it more vulnerable to disturbance» на русском языке будет разделено на несколько предложений: «Древесина теряется также в результате так называемых «краевых эффектов» – потерь на участках, примыкающих к вырубкам. Стены леса, примыкающие к большим сплошным рубкам, после рубки подвергаются иссушению и другим факторам стресса, которые делают их уязвимыми и неустойчивыми» [Курмаева и др., 2019: 106].

Следующая классификация переводческих трансформаций была составлена учеными-лингвистами А.М Фитерман и Т.Р. Левицкой:

1. Грамматические трансформации (перестановки, опущения, добавления, перестройки и замены предложений) [Левицкая, Фитерман, 1973].

2. Стилистические трансформации (синонимические замены, описательный перевод, компенсации) [Там же].

3. Лексические трансформации (замена, добавление, конкретизация, генерализация, опущение) [Там же].

Классификация А.Д. Швейцера отличается от других и в ней выделено 4 типа переводческих трансформаций:

1. Переводческие трансформации на компонентном уровне семантической валентности, к которым относятся замены различных типов (замена морфологических единиц лексическими, синтаксическими единицами морфологических и т.д.). Например, фраза «Living in the country, we had few amusements» на русский язык была переведена как «Живя в деревне, мы не очень часто развлекались», в данном случае деепричастие несовершенного

вида, которое выражает в большинстве случаев одновременное выполнение действий передано английским причастием первого типа.

2. Переводческие трансформации на прагматическом уровне (компенсации, замена стилистических средств, реалий, интерпретирующий перевод, переводческие компенсации). Например, фраза «May I speak to Mr. Brown, please» на русский язык была переведена следующим образом «Позовите, пожалуйста, господина Брауна», это заключается в том, что в английском языке существует больше способов передачи модальности, которую автор сообщения вносит в свою интенцию.

3. Переводческие трансформации на референциальном уровне. В данный уровень входят конкретизации (гипонимические трансформации), генерализации (гиперонимические трансформации), замена реалий (интергипонимические трансформации), реметафоризации, метонимические трансформации, деметафоризации (замена метафоры метафорой), комплексные трансформации. Например, «Дома все состоит в моей воле, только отец, по обыкновению, дурачится. Но ведь это совершенный безобразник сделался» на английский язык было переведено как «At home what I say is law. Only father is praying the fool as usual, but then he's been behaving utterly disgracefully for some time...», в данном случае переводчик выделял только существенные семантические фразы при передаче единиц безэквивалентной лексики.

4. Переводческие трансформации на стилистическом уровне. В данный тип переводческих трансформаций входит компрессия (эллипсис, семантическое стяжение, опущение, лексическое свертывание) и расширение [Швейцер, 1988].

При переводе прецедентных явлений важно сохранить тот же эффект, как и на «носителе» данного прецедента. Процесс раскодирования данного прецедентного явления может быть рассмотрен в качестве компонента языковой игры, который устанавливает уровень языковой личности и ее компетенции внутри межкультурной коммуникации [Караулов, 1987].

Проблема перевода прецедентных феноменов является одной из важнейших, так как перевод прецедентных феноменов – это ответственная задача, нужно, прежде всего, знать не только язык, с которого осуществляется перевод, но и национально-специфические, культурные и другие фоновые знания, характерные для культуры определенной страны. Грамотный и адекватный перевод очень важен для правильного восприятия информации, так как сам по себе прецедентный феномен является частью определенной культуры и понятен только носителю этой культуры, а в задачах переводчика стоит донести смысл переводимого прецедентного феномена для представителя другой культуры. Одним из важнейших аспектов при переводе является сохранение эквивалентности и адекватности, в противном случае, смысл, вложенный в прецедентный феномен автором оригинала, при переводе может быть утерян или неправильно декодирован читателем или адресатом.

Реалии, являющиеся одним из аспектов фоновых знаний, привлекают к себе внимание, с точки зрения, взаимодействия языка и культур.

Л.С. Бархударов считает, что основной проблемой передачи реалий является то, что лексемы исходного и переводящего языков не совпадают [Бархударов, 2008]. Таким образом, исследователь объединяет типы семантических соотношений прецедентных явлений в 3 группы:

1. Полное соответствие.
2. Частичное соответствие.
3. Отсутствие соответствия [Там же].

Прецедентные феномены относятся к той же категории слов реалий, так что при переводе прецедентных феноменов следует использовать те же способы перевода, что и при переводе реалий. Именно реалии в любом языке отражают национальную специфику. Г.Д. Томахин при сопоставлении языков и культур отмечает следующие особенности употребления реалий [Томахин, 1988]:

1. Реалия является конкретной только для одного языка, в другом языке ее нет.

2. Реалия может иметь место в двух языках, но в одном из них она будет фигурировать в качестве дополнительного значения.

3. В различных социумах подобные функции могут быть реализованы разными реалиями.

4. Похожие реалии в разных социумах могут различаться оттенками своих значений [Там же].

В начале осуществления переводчик должен узнать, какое место занимает эта новая реалия в оригинале, узнать, в каком контексте она используется и как ее подает автор, чтобы донести до читателя ее семантическое и коннотативное содержание.

Чем лучше и гениальнее прецедентный феномен использован в тексте оригинала, обычно тем хуже он может быть передан в переводимом фрагменте. Зачастую при переводе прецедентный феномен не оказывается наполненным теми же качествами, какими наделил ее автор в оригинале.

Существует множество способов передачи реалий при переводе, но все они обычно сводятся к двум: переводу и заимствованию. Зачастую переводчик даже не употребляет реалию в тексте перевода, просто опуская ее. В художественной литературе перевод прецедентных феноменов, особенно на социумно-прецедентном и авторском уровне прецедентности, пояснение к прецедентному явлению можно дать в переводческом комментарии, в кинодискурсе переводческий комментарий невозможно дать, поэтому используются различные переводческие трансформации для достижения синхронизации, а также культурной адаптации [Снеткова, 2008].

Таким образом, можно заключить, что прецедентные феномены могут быть переведены при помощи тех же переводческих трансформаций, что и реалии. К переводческим трансформациям, используемым при переводе прецедентных феноменов, относятся: транскрипция, транслитерация, калька, полукалька, освоение, семантический неологизм, гипонимический перевод, уподобляющий перевод, разъяснительный перевод, трансформационный перевод, опущения [Комиссаров, 2002]. То есть наиболее часто

проявляющимися переводческими трансформациями при переводе прецедентных феноменов являются заимствования и различные способы перевода. Трудность перевода прецедентных феноменов заключается в их культурно-специфическом характере, смысл которого важно донести для людей из различных лингвокультурных сообществ, ведь именно в прецедентных феноменах, которыми апеллирует автор в своих произведениях, отражена наиболее значительная историческая ценность определенной нации. Существуют разногласия насчет того, руководствуются ли аудиовизуальные переводчики в процессе перевода кинокартин опорой на кинотекст или на кинодискурс.

## ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

Анализ теоретических источников по заявленной проблематике позволил сделать следующие общие и частные выводы.

Проблема прецедентных явлений представляет особую актуальность и интерес со стороны лингвистов. В данной работе под прецедентными явлениями мы понимаем тексты, значимые для личности в познавательном и эмоциональном отношениях, имеющие сверхличностный характер, обращение к которым возобновляется неоднократно в дискурсе. Вслед за В.В. Красных, мы выделяем следующие типы прецедентных явлений: прецедентные тексты, прецедентные ситуации, прецедентные имена, прецедентные высказывания.

Анализ литературы показал, что можно выделить следующие функции ПЯ: функция оценки, моделирующая, прагматичная, эвфемистическая, парольная, эстетическая. Следуя за Е.Ю. Прохоровым принято выделять следующие уровни прецедентности: автопрецедентный, социумно-прецедентный, национально-прецедентный, универсально-прецедентный [Прохоров, 2004].

Основной проблемой, связанной с ПЯ, является проблема их перевода, так как следует донести тот же смысл, вложенный автором в прецедентные явления на исходном языке, до адресата на языке перевода так, чтобы он был адекватным и понятным для человека другой культуры. Основными переводческими приемами прецедентных явлений являются: заимствование (транскрипция, транслитерация), калькирование (калька, полукалька, освоение, семантический неологизм, приблизительный перевод, гипонимический перевод, уподобляющий перевод, разъяснительный перевод, трансформационный (контекстуальный) перевод), опущение.

Особую актуальность проблема перевода прецедентных переводов приобретает в кинодискурсе. Кинодискурс является текстом, наделенным характеристиками вербальности и невербальности, то есть аудиовизуальным

рядом фильма и другими экстралингвистическими факторами. Однако кинодискурс принято рассматривать на примере нескольких парадигм, соответственно, не существует общепринятого понятия данного термина.

## **ГЛАВА 2. АНАЛИЗ ПРЕЦЕДЕНТНЫХ ФЕНОМЕНОВ И СПОСОБОВ ИХ ПЕРЕВОДА В ФИЛЬМЕ «ОДНАЖДЫ...В ГОЛЛИВУДЕ»**

### 2.1. Анализ прецедентных явлений в фильме «Однажды...в Голливуде»

«Однажды...в Голливуде» – американский комедийно-драматический фильм Квентина Тарантино, выпущенный в 2019 году. Стоит заметить, что премьера состоялась 8 августа 2019 года, что сразу же дает отсылку на события 8-9 августа 1969 года. Сюжет фильма сам по себе представляет прецедентную ситуацию, которая произошла в ночь на 9 августа 1969 года и имеет отношение к Шэрон Тейт, жене известного режиссера Романа Полански. История разворачивается в городе Лос-Анджелес, штат Калифорния, известном также как столица киноиндустрии. Фильм притягивает зрительское внимание, но история, показанная в нем, имеет отношение к американской лингвокультуре и может быть неправильно воспринята или декодирована представителями других лингвокультурных сообществ, так что задача переводчиков состоит в том, чтобы донести до кинореципиентов смысл, идею, авторский замысел через переводческую адаптацию кинодискурсивного пространства фильма.

Анализ прецедентных явлений в фильме «Однажды...в Голливуде» был выполнен на основе скрипта на языке оригинала и перевода в виде субтитров, выполненных студией «Пифагор», языковых знаков на языке оригинала – 12655, языковых знаков на языке перевода (русский язык) – 20336. При анализе перевода фильма «Однажды...в Голливуде» было выявлено большое количество прецедентных явлений, большую часть из них составляют прецедентные имена, гораздо меньше было выявлено прецедентных высказываний, наименьшее количество примеров в анализируемом фильме представляют прецедентные ситуации. Всего прецедентных феноменов в исследуемом фильме было выявлено 64. Прецедентных имен в фильме насчитано – 50, прецедентных высказываний – 12, прецедентных ситуаций –

2. Все прецедентные явления могут быть выявлены согласно классификации Ю.Н. Караулова.

В фильме «Однажды...в Голливуде» можно выделить следующие прецедентные явления: прецедентные имена, прецедентные высказывания, прецедентные ситуации. Каждому из прецедентных феноменов присуща своя функция, следуя за Ю.А. Артеминой принято выделять следующие функции прецедентных феноменов: функция оценки, моделирующая, прагматическая, эвфемистическая, парольная и эстетическая [Артемина, 2015]. По классификации уровней прецедентности Е.Ю. Прохорова [Прохоров, 2004] прецедентные фильмы в исследуемой кинокартине можно распределить по следующим уровням:

1. Универсально-прецедентный уровень – прецедентные явления на данном уровне понятны и доступны для всех людей, раскодировать их просто, так как они создают единую когнитивную базу граждан разных стран. Проанализировав прецедентные феномены на данном уровне, их можно классифицировать следующим образом.

Прецедентные имена:

**Polanski**

*I could... I could be one pool party away from starring in a new **Polanski** movie!*

Прецедентное имя **Roman Polanski** – это имя польско-французского режиссера, среди его наиболее известных кинокартин принято выделять «Пианист», «Ребенок Розмари», «Китайский квартал», прецедентный феномен выполняет функцию оценки, так как показывает на мнение Рика Далтона по отношению к польскому режиссеру, то, как он желает сняться у него в фильме, а также, каким способом он может сыграть у него в фильме. Для главного героя Роман Полански является режиссером, который может его спасти от неудач в карьере.

### **James Bond**

*And his fourth, a Spaghetti secret agent, James Bond rip-off-type flick...called Operazione Dyn-O-Mite!, directed by Antonio Margheriti.*

Прецедентное имя **James Bond** – это герой «бондианы», известный как «агент 007», отличающийся своей решительностью, авантюризмом, ровно теми же чертами, что и плейбой, прецедентный феномен выполняет функцию оценки, так как прослеживается взгляд героя на режиссера, снявшего этот фильм. Прецедентное имя передает намерение режиссера оценить удачу в карьере главного героя по его роли **James Bond** в фильме и показать кинореципиенту, как герой смог восстановить свою популярность.

### **Audie Murphy**

*All right, all right, Audie Murphy, relax.*

Прецедентное имя **Audie Murphy** – это американский военный и киноактер, удостоенный наград за личное мужество, прецедентный феномен выполняет моделирующую функцию, так как показывает модель общения главного героя и его дублера. При обращении Клифф Бут употребляет прецедентный феномен **Audie Murphy**, тем самым показывая, насколько главный герой по манере и модели поведения похож на американского военного и актера.

### **The F.B.I.**

*Because me and George like to watch TV on Sunday night... F.B.I. and Bonanza. But George finds it hard to keep awake that late, so I make him take a nap now so I don't get gypped out of my George TV time.*

Прецедентное имя **The F.B.I.** – это название американского сериала, в каждом эпизоде которого рассказывается про одну из ситуаций, которая связана с ФБР. Прецедентный феномен выполняет моделирующую функцию, так как описывает благополучную ситуацию в карьере Рика Далтона, когда он считался актером, которого готовы были пригласить в будущий успешный проект.

## **Bruce Lee**

*You know, **Bruce**, that guy's kind of famous.*

Прецедентное имя **Bruce Lee** – это имя американского и гонконгского актера, который снимался в фильме у Полански, как это и было показано в данной кинокартине, в данном высказывании прецедентный феномен употребляется с функцией оценки, так как показывает мнение Рика Далтона по отношению к **Bruce Lee**, как к одному из величайших актеров, по словам Рика, американский и гонконгский актер – это один из величайших актеров своего времени, он оценивает его по сравнению с собой.

## **Hollywood**

*Tourists love to drive me. I'm their favorite part of their L.A. vacation, you know? They'll be telling stories about the **Hollywood** hippie girl...that they gave a ride to the movie ranch for the rest of their lives.*

Прецедентное имя **Hollywood** – это район Лос-Анджелеса, который также известен как столица киноиндустрии, в данной фразе прецедентное явление выполняет эстетическую функцию, так как привлекает внимание зрителя своим названием. **Hollywood** – это место, которое привлекает сотни людей со всего мира, в данном случае прецедентное имя употреблено для того, чтобы показать, как он устроен и какие субкультуры к нему могут быть причастны.

## **Hippie**

*Tourists love to drive me. I'm their favorite part of their L.A. vacation, you know? They'll be telling stories about the Hollywood **hippie** girl...that they gave a ride to the movie ranch for the rest of their lives.*

Прецедентное имя **Hippie** – это субкультура, возникшая в США в 1960-ые годы, их идеей было стремление к природной чистоте через любовь и пацифизм, прецедентное явление употреблено в данном случае для того, чтобы показать модель субкультур, их поведение, нормы и ценности жизни, которые имели место быть в Лос-Анджелесе в 70-ые годы, соответственно, оно выполняет моделирующую функцию.

## **Tarzan**

*Did a, ahem, Ron Ely Tarzan.*

Прецедентное имя **Tarzan** – название фильма было упомянуто с отсылкой к Рону Эли, который считался именитым актером в свою эпоху, название фильма было использовано в данном высказывании, с точки зрения, функции оценки, ссылаясь к фильму, герой хотел показать свои карьерные успехи с выгодной стороны. Главный герой выделял из своих работ в кино и выделял наиболее значимые, при этом сравнивая со всеми телевизионными шоу, фильмами и сериалами, в которых он смог сняться за все время своей карьеры.

## **Cassius Clay**

*When Cassius Clay meets Sonny Liston in the ring, that's not two athletes posturing. That's combat. Two men trying to kill each other right now.*

Прецедентное имя **Cassius Clay** было использовано в данном фрагменте для того, чтобы показать модель ситуации, которая происходила на ринге, соответственно, прецедентный феномен выполняет моделирующую функцию. Модель поведения двух спортсменов на ринге была упомянута Брюсом Ли для того, чтобы показать, что он ценит в спортсменах и к какой жизни стремится.

Прецедентные высказывания:

## **Once upon a time in...Hollywood**

Данное прецедентное высказывание – это название фильма, выполняющее прагматическую функцию, так как именно со слов **Once upon a time in** начинаются все сказки, соответственно, зритель понимает, что данный прецедентный феномен несет в себе сказочный подтекст, кинореципиент способен догадаться, что действия, происходящие в фильме, могут отличаться от реальных исторических событий, благодаря данному прецедентному высказыванию.

Прецедентная ситуация:

## **Tower of Babel**

*He thought the post-synched, every actor speaks their own language, **Tower of Babel** shooting style of European movies was ridiculous.*

Прецедентная ситуация **Tower of Babel** – это ситуация, когда в Вавилоне решили построить высокую башню как символ всемирной власти, однако в процессе строительства случилось так, что строители перестали понимать друг друга, а затем и вовсе расселились по всем территориям. Прецедентный феномен выполняет парольную функцию, показывая связь между речью героев и Вавилонским столпотворением. Прецедентное явление было использовано для того, чтобы дать взаимосвязь манерой съемок в Европе и Америке, а также отношение Рика Далтона к данному факту, так как актеры и режиссеры из Европы не понимали актеров и режиссеров из Америки, и наоборот.

2. Национально-прецедентный уровень – прецедентные феномены данного уровня доступны для понимания и грамотного декодирования жителям в пределе 1-2 стран, так как прецедентные явления создают их единую когнитивную базу. В связи с этим прецедентные феномены на данном уровне можно классифицировать следующим образом.

Прецедентные имена:

### **Ron Ely**

*Did a, ahem, **Ron Ely** Tarzan.*

Прецедентное имя **Ron Ely** – это актер, который снялся в фильме «Тарзан», данное прецедентное явление использовано для того, чтобы показать значимость картин, в которых снялся Рик Далтон, даже несмотря на сложную ситуацию в его карьере, соответственно, данный прецедентный феномен выполняет моделирующую функцию и указывает на реальное положение дел. Главный герой констатирует данный факт о том, что в его карьере была встреча и съемка совместного проекта с таким актером, как **Ron Ely**.

## **Beverly**

*That night, Sharon, her two houseguests and, naturally, Jay...all went to the West Hollywood Mexican restaurant landmark El Coyote, on **Beverly**, for dinner.*

Данное прецедентное имя обозначает место в Лос-Анджелесе, которое славится своими дорогими ресторанами, оно использовано для того, чтобы показать, как жила Романа Полански и какого уровня друзья у нее были, прецедентный феномен выполняет эстетическую функцию, привлекающее кинореципиента своим названием и своей характеристикой. Зритель понимает, что такое место, как **Beverly** – это одно из самых престижных мест в городе, которое знаменито актерами, режиссерами, творческими людьми, соответственно, кинореципиент заинтересован в том, чтобы увидеть светские события.

## **Charles Manson**

*The **Manson** trio walks up to Rick's house.*

Прецедентное имя **Charles Manson** – это имя известного убийцы в Лос-Анджелесе, кто убил жену Романа Полански, Шэрон Тейт, и ее друзей. Прецедентный феномен выполняет моделирующую функцию, так как указывает на модель конкретной ситуации, произошедшей в прошлом и имевшей широкую огласку, как и во всем городе, так и по всему миру.

## **Batman**

*So Rick, who's gonna kick the shit out of you next week? Mannix? The Man from U.N.C.L.E.? The Girl from U.N.C.L.E.? How about **Batman** and Robin?*

Прецедентное имя **Batman** – это название телевизионного шоу 1960-ых годов, оно было популярно в Лос-Анджелесе в те годы и имело широкий охват, прецедентный феномен выполняет эстетическую функцию, так как он захватывает внимание зрителей своим названием. Кинореципиент слышал о Бэтмене, но в данном случае речь идет о телевизионном шоу, так что именно звуковая форма данного прецедентного явления и интересуется зрителя взаимосвязью с фильмами и комиксами.

## **Bob Conrad**

*And next week, it's **Bob Conrad**, wearing his tight pants, kicking your ass.*

Прецедентное имя **Bob Conrad** было использовано для того, чтобы показать трудности в карьере Рика Далтона, что его роли в вестернах стали отдавать другим людям, например Бобу Конраду, который впоследствии и стал знаменит своими ролями в вестернах, соответственно, прецедентный феномен выполняет моделирующую функцию, демонстрируя ситуацию в карьере Рика Далтона, так как ему предлагали все меньше и меньше проектов, а новые актеры могли заменить его в грядущих телевизионных проектах.

## **Spaghetti-western**

*I've seen enough, all right? Nobody likes **Spaghetti Westerns**.*

Прецедентное имя **Spaghetti-western** – это жанр кинематографа, родиной которого считается Италия, это направление было популярным в 60-ые и 70-ые годы 20 века, соответственно, данный прецедентный феномен выполняет моделирующую функцию, показывая обстановку в мире кинематографа в 70-ые годы 20 века, как и у любого жанра фильмов, книг, музыки, есть люди, которым это нравится, а есть те, кто не рассматривает конкретный жанр чем-то особенным, главный герой говорит о том, что общество в 70-ые годы 20 века не было готово принять спагетти-вестерны.

## **Sharon Tate**

*The girl from Peyton Place? No, the other one. The one who ends up doing dirty movies. She's in this movie. **Sharon Tate**.*

Прецедентное имя **Sharon Tate** – это имя актрисы и жены Романа Полански, известная по ролям в фильмах «Долина кукол», «Команда разрушителей», ее жизнь трагически оборвалась 9 августа 1969 года из-за группировки Чарльза Мэнсона «Семья», соответственно, в данном случае прецедентный феномен выполняет эстетическую функцию, привлекая кинореципиентов своей загадочностью, а также тем, что несмотря на трагичные события 9 августа 1969 года, героиня показана живой, что и привлекает кинореципиента узнать о жизни героини в данном фильме.

### **Terry W. Wilson**

*I'm looking for Terry. I'm a friend of Terry's and Dennis Wilson's.*

Прецедентное имя **Terry W. Wilson** – это имя американского актера, который снялся в фильме «Билл Хокс», его упоминает Чарльз Мэнсон, придя к дому Романа Полански и Шэрон Тейт, прецедентный феномен использован для того, чтобы привлечь внимание к своей личности Чарльзом Мэнсоном, соответственно, данное явление выполняет эстетическую функцию, привлекая внимание на себя именем актера, который считался популярным в свое время и был приглашен в известные проекты, тем самым, Чарльз Мэнсон хотел показать, что он тоже имеет отношение к знаменитостям при разговоре с польским режиссером.

### **Dennis Hopper**

*Hey! Dennis Hopper! Move this stuff!*

Прецедентное имя **Dennis Hopper** связано с актером, который снялся во множестве фильмов у культовых режиссеров, например, в «Синем бархате» Дэвида Линча, данное прецедентное явление было использовано во фразе Рика Далтона для того, чтобы выразить отношение актера к герою, соответственно, прецедентный феномен выполняет функцию оценки и показывает истинное отношение Рика Далтона к «Семье» Чарльза Мэнсона, подумав, какое право имеет Чарльз Мэнсон и его группировка заезжать на его территорию при условии, что он их не знает и они неизвестны.

### **Giorgio Ferroni**

*His second Western was Kill Me Quick, Ringo, Said the Gringo, also starring Joseph Cotten and directed by Calvin Jackson Padget, pseudonym for Giorgio Ferroni.*

Прецедентное имя **Giorgio Ferroni** – это имя итальянского режиссера, который снял фильмы «Помпеи», «Троянская война», прецедентный феномен использован за тем, чтобы установить ссылку с великим режиссером и показать, в каких фильмах мог принять участие Рик Далтон до того, когда его карьера не начала ухудшаться, тем самым, прецедентный феномен

выполняет парольную функцию, обозначая, что до провальных работ у главного героя были успешные кинокартины.

### **Telly Savalas**

*His third was an Italian/Spanish coproduction...that paired him with **Telly Savalas**, titled *Red Blood, Red Skin*, directed by Joaquín Romero Marchent and based on the Floyd Raye Wilson novel, *The Only Good Indian Is a Dead Indian*.*

Данное прецедентное имя **Telly Savalas** привлекает свое внимание зрителя тем, что это американский актер и певец, который снялся в сериале «ФБР», тем самым, показывая, что Рик Далтон имел успех, работая со знаменитыми актерами своего времени на одной съемочной площадке, соответственно, прецедентный феномен выполняет моделирующую функцию, указывая на его карьерные достижения в прошлом, а также знаменитых актеров, с которыми он снимался вместе в фильмах.

### **Dr Sapirstein**

*Get away, **Dr. Sapirstein**.*

Прецедентное имя **Dr Sapirstein** – это имя доктора из фильма «Ребенка Розмари» Романа Полански, который контролировал вторую беременность Розмари и являлся членом сатанистского культа, в фильме **Dr Sapirstein** – это имя собаки Чарльза Мэнсона, к которой он обращается в начале фильма, прецедентный феномен выполняет парольную функцию, так как указывает на ужасающую личность Чарльза Мэнсона, а также на те поступки, на которые он был готов идти, несмотря на принципы морали.

### **The Green Hornet**

*I did a *Land of the Giants*. **Green Hornet**. I did that show...Ah! Bingo Martin with that kid Scott Brown. Yeah.*

Прецедентное имя **The Green Hornet** – это название американского боевика 1960-ых годов, в котором принял участие Брюс Ли, главный герой заявляет, что на пике своей карьеры он принял участие в таком успешном проекте, прецедентный феномен выполняет моделирующую функцию, так как

указывает на успешный период карьеры главного героя, то есть один из тех фильмов, которые Рик Далтон упоминал в разговоре с различными людьми.

Прецедентные ситуации:

### **Columbus Day**

*Hey, she just took five sleeping pills. She'll be asleep till **Columbus Day**.*

Прецедентная ситуация **Columbus Day** – это название праздника, который отмечают американцы в честь прибытия Христофора Колумба, дата которого – 12 октября 1492 года, прецедентный феномен выполняет моделирующую функцию, так как в речи героя фигурирует эта фраза в качестве дня, до которого его жена будет спать. Прецедентное явление указывает на промежуток времени, тем самым, давая кинореципиенту возможность понять, как должны подействовать успокоительные таблетки на жену главного героя.

Прецедентные высказывания:

### **As real as a donut**

*I'm as real as a donut, dude. What the matter?*

Прецедентное высказывание играет моделирующую функцию, показывая намерение преступника совершить правонарушение и показать Клиффу Буту, что он готов с ним поспорить, вступить в ссору или драку, прецедентное явление указывает на серьезность его намерений и готовность приступить к действиям.

### **Third time's the charm**

*Hello, hot stuff. Looks like **third time's the charm**. How were those pickles?*

Прецедентное высказывание выполняет эстетическую функцию, в данной фразе Клиффа Бута, когда он снова увидел одну из девушек хиппи снова, он не смог на нее обратить внимание, а своим высказыванием он хотел подчеркнуть значимость девушки, по мнению героя, эта случайность не была простой, она указывала на то, что герой обязательно должен познакомиться с девушкой.

## **Gofer**

*Rick, I'm your driver, man. I'm your **gofer**. I'm not complaining, man.*

Прецедентное высказывание **Gofer** было употреблено Клиффом Бутом для того, чтобы показать свое отношение к своему другу-актеру Рикку Далтону и готовность Клиффа помочь своему другу в любой ситуации, соответственно, прецедентный феномен выполняет моделирующую функцию.

## **As sure as God made little green apples**

*And he knows, **as sure as God made little green apples**, that one of these days that Polish prick's gonna make things up and when he does, Jay's gonna be there.*

Прецедентное высказывание **As sure as God made little green apples** играет моделирующую функцию, данная фраза звучит в диалоге Стива Маккуина и Конни Стивена на танцах у дома Плейбоя, в своем высказывании рассказывает о текущем положении дел, фраза также свидетельствует о том, что герой точно уверен в своих словах, так как Джей Себринг сделает то, что он хочет, а Стив Маккуин уверен в данных словах.

3. Социумно-прецедентный уровень – прецедентные феномены на данном уровне могут составлять сложность в правильном их восприятии, так как они фигурируют в рамках областей, регионов, и существует возможность, что они могут быть непонятны для людей с вариативной когнитивной базой. В соответствии с анализом прецедентных явлений на данном уровне, их принято классифицировать следующим образом.

Прецедентные имена:

## **Toluca Lake**

*So I think the plan is to sell the house and buy a condo in **Toluca Lake**, bank the money.*

Прецедентное имя **Toluca Lake** известно, как район Лос-Анджелеса, знаменитое своими парками и ранчо, куда после завершения своей карьеры главный герой мечтал переехать, чтобы найти умиротворения в жизни. Данный прецедентный феномен играет функцию оценки с целью демонстрации модели образа жизни Рика Далтона и его стремлений, при этом

сравнивая различные районы Лос-Анджелеса и выбирая наиболее подходящий для комфортной жизни главного героя.

### **Cielo Drive**

*Sharon had two friends move into the **Cielo Drive** residence...while Roman was in London preparing his next movie: Voytek Frykowski, an old friend of Roman's from Poland, and his girlfriend, social worker Abigail Folger, heiress to the vast Folger coffee empire.*

Прецедентное имя **Cielo Drive** было использовано режиссером, как улица, на которой любили проживать знаменитости, а также место, которое стало известно после событий 9 августа 1969 года, когда группировка «Семья» Чарльза Мэнсона проникли в дом Романа Полански и его жены Шэрон Тейт, ужаснув весь мир. Прецедентный феномен в данном случае выполняет прагматическая функция, позволяя кинориципиенту догадаться, какие действия может содержать фильм и как они связаны с данным местом, какая история будет рассказана в фильме и в какой последовательности будут происходить действия в фильме.

### **El Coyote**

*That night, Sharon, her two houseguests and, naturally, Jay...all went to the West Hollywood Mexican restaurant landmark **El Coyote**, on Beverly, for dinner.*

Прецедентное имя **El Coyote** является мексиканским рестораном, расположенном в Лос-Анджелесе, в котором ужинали Шэрон Тейт, Эбигейл Фолджер, Войтек Фриковски, Джей Сибринг накануне их ужасающих смертей из-за Чарльза Мэнсона. Соответственно, прецедентный феномен в данном случае выполняет моделирующую функцию, так как показывает модель того самого дня, вечера 8 августа 1969 года, когда Шэрон Тейт вместе со своими друзьями проводила время в Лос-Анджелесе, тем самым у кинориципиента появляется понимание того, как и в какой последовательности происходили действия.

## **Casa Vega**

*While closer to 8:30, Rick and Cliff went...to the Valley Mexican restaurant landmark **Casa Vega** on Ventura.*

Прецедентное имя **Casa Vega** используется в качестве названия мексиканского ресторана, в котором ужинали Клифф Бут и Рик Далтон, данный ресторан славится своими звездными гостями, которые часто посещают его, в свое время там даже побывал Марлон Брандо, таким образом, прецедентный феномен играет парольную функцию. Посещение такого ресторана, как **Casa Vega** говорит зрителю о том, что Рик Далтон и его дублер Клифф Бут могли считаться звездами кинематографа, а также показывает параллелизм ужина Шэрон Тейт с друзьями и Рика Далтона с его дублером, давая кинореципиенту понять, что в скором времени будет кульминация кинокартины.

## **Voytek Frykowski**

*Sharon had two friends move into the Cielo Drive residence...while Roman was in London preparing his next movie: **Voytek Frykowski**, an old friend of Roman's from Poland, and his girlfriend, social worker Abigail Folger, heiress to the vast Folger coffee empire.*

Прецедентное имя **Voytek Frykowski** – это настоящее имя одного из друзей Романа Полански и Шэрон Тейт, который подвергся преступлению со стороны группировки Чарльза Мэнсона. Прецедентный феномен играет парольную функцию, предлагая догадаться кинореципиенту о том, какие события следуют далее, основываясь на истории, которая потрясла не только Голливуд, но и весь мир в целом.

## **London Fog**

*Something he could wear into the **London Fog** tonight... and look like the hippest guy in the room.*

Прецедентное имя **London Fog** представляет собой популярный в Лос-Анджелесе ночной клуб, известный по выступлениям группы «Дорз», в фильме был упомянут Сэмом Уонамейкером, он притягивал внимание всего

Лос-Анджелеса из-за выступлений именитых людей. Прецедентный феномен выполняет функция оценки, тем самым показывая отношения режиссера к данному месту и контингенту, так как Сэм Уонамейкер при сравнении у себя в сознании делает соответствующие выводы о данном заведении.

### **Sunset strip**

*It's tan now, but I dye it dark brown, he could hit the **Strip** in it tonight.*

Прецедентное имя **Sunset strip** использовано в качестве участка бульвара Сансет, где в ночных клубах выступали известные музыкальные группы, например, «The Doors», «Led Zeppelin», которая привлекала горожан своими развлечениями. Прецедентный феномен выполняет функцию оценки, через выражение которой кинореципиент понимает, как выглядят люди, которые посещают заведения, расположенные на данной улице, они обычно знамениты, одеты в дорогую одежду, состоятельны, так что в данной фразе костюмер оценивает костюм и насколько он похож на те костюмы, в которых можно заметить посетителей на **Sunset strip**.

### **Abigail Folger**

*Sharon had two friends move into the Cielo Drive residence...while Roman was in London preparing his next movie: Voytek Frykowski, an old friend of Roman's from Poland, and his girlfriend, social worker **Abigail Folger**, heiress to the vast Folger coffee empire.*

Прецедентное имя **Abigail Folger** было использовано в качестве имени реального человека, которая являлась защитницей гражданских прав в Америке, а также наследницей «Folgers coffee», была подругой Шэрон Тейт. Прецедентное явление было употреблено с парольной функцией, тем самым, предоставляя кинореципиенту момент, чтобы вспомнить, что случилось с ней в ночь с 8 на 9 августа 1969 года.

### **Chatsworth**

*You hitch up and down Burbank Boulevard all day...till someone says they'll drive you to **Chatsworth**?*

Прецедентное имя **Chatsworth** известно, как место в одном из районов Сан-Фернандо, славящееся как место производства фильмов для взрослых. Прецедентный феномен выполняет парольную функцию, позволяя кинореципиенту догадаться о том, чем занимается хиппи, которую встретил Клифф Бут, по жизни. Прецедентное имя позволяет герою понять, в какой атмосфере живет героиня и как она может быть взаимосвязана с хиппи или другими субкультурами.

### **Peyton Place**

*The girl from **Peyton Place**? No, the other one. The one who ends up doing dirty movies. She's in this movie. Sharon Tate.*

Прецедентное имя **Peyton Place** – это известный американский фильм, в котором приняли участие Лана Тернер и множество других актеров, именно с Ланой Тернер и сравнивают Шэрон Тейт в данном эпизоде, когда она пытается бесплатно пройти в зал, чтобы посмотреть фильм со своим участием, однако, в отличие от Ланы Тернер, которая была номинирована на Оскар за свою роль в фильме, Шэрон Тейт не была номинирована на такую престижную премию. Прецедентный феномен в данном случае играет функцию оценки, показывая кинореципиенту, какой считалась Шэрон Тейт в обществе и как ее воспринимали окружающие при сравнении с актрисой, номинированной на Оскар.

### **Jay Sebring**

*I'm **Jay Sebring**. I'm a friend of the Polanskis.*

Прецедентное имя **Jay Sebring** использовано для того, чтобы зрители опознали в данном упоминании знаменитого парикмахера-стилиста Голливуда, в клиентах которого были известные актрисы, он был убит членами группировки Чарльза Мэнсона. Данный прецедентный феномен играет прагматическую функцию, так как его имя ассоциируется с событиями ночи 9 августа 1969 года у представителей американской лингвокультуры, позволяя кинореципиенту понять, к какой ситуации герой имеет отношение и какой может быть кульминация фильма.

### **Andy MacLaglen**

*This ain't a freaking Andy McLaglen picture, you know?*

Прецедентное имя **Andy MacLaglen** использовано для того, чтобы показать знаменитого в те годы британского актера, который по большей части снимался в боевиках и вестернах, составляющие большинство фильмов, которые были показаны. В данной ситуации прецедентный феномен играет функцию оценки, то есть через упоминание данного явления, можно судить об авторском замысле и понять его мнение насчет внешности Рика Далтона, а также его схожести с британскими актерами боевиков и вестернов.

### **Sam Wanamaker**

*Rick Dalton. Sam Wanamaker. Hey, Sam. Sorry about the wet hand. Oh, don't worry about it.*

Прецедентное имя **Sam Wanamaker** использовано для того, чтобы показать зрителю, с какими людьми приходится общаться Риду Далтону в его трудные времена, так как **Sam Wanamaker** – это американский актер и режиссер, которому пришлось переехать в Великобританию после того, как он попал в черный список Голливуда из-за своих коммунистических взглядов, которые были неприемлемы для США. Прецедентное явление выполняет эстетическую функцию и привлекает внимание кинореципиента своей формой, а также взаимодействием героев, несмотря на тот факт, что Сэм Уонамейкер не считался одним из самых востребованных режиссеров из-за различий во взглядах, однако именно он посоветовал, что предстоит предпринять главному герою, чтобы снова набрать популярность и быть приглашенным во многие проекты.

### **Ventura**

*While closer to 8:30, Rick and Cliff went...to the Valley Mexican restaurant landmark Casa Vega on Ventura.*

Прецедентное имя **Ventura** – это одно из известных мест в Лос-Анджелесе, славящееся своими живописными видами, на котором располагается мексиканский ресторан, в котором сидели Рик Далтон и его

дублер Клифф Бут, более того, **Ventura** известна как одно из самых безопасных мест в округе Лос-Анджелес, но как раз после ужина в **Ventura** и происходят самые ужасающие события фильма. Прецедентное явление выполняет прагматическую функцию, предоставляя информацию кинореципиенту о том, что герои находятся в безопасности, а также, что ничего не случится с карьерой Рика Далтона, так как в его карьерной лестнице заметны качественные изменения, что он и решил отметить в таком месте вместе со своим другом-дублером.

### **Sergio Corbucci**

*Two words. Nebraska Jim, **Sergio Corbucci**. Nebraska what? Sergio who? **Sergio Corbucci**. And who's that? The second-best director of Spaghetti Westerns in the whole wide world.*

Прецедентное имя **Sergio Corbucci** отсылает нас к одному из известнейших итальянских режиссеров вестернов таких, как «Джанго». Прецедентное имя **Sergio Corbucci** выполняет оценочную функцию, из слов главного героя становится понятно, как он относится к итальянскому режиссеру, тем самым, передавая авторский замысел, который заключается в незнании главным героем актеров современности, которые стали знамениты именно благодаря съемкам в спагетти-вестернах.

### **Sonny Liston**

*When Cassius Clay meets **Sonny Liston** in the ring, that's not two athletes posturing. That's combat. Two men trying to kill each other right now.*

Прецедентное имя **Sonny Liston** отсылает нас к известному американскому профессиональному боксеру, который боролся с 1953 по 1970 годы и имел популярность в своих кругах. Прецедентный феномен выполняет моделирующую функцию, так как это помогает нам понять модель мира и сферы бокса в те годы, а также узнать, кто считался главными боксерами в то время, их спортивное взаимодействие.

## **Bonanza**

*I don't want this Western costumed the way they costumed The Big Valley... and **Bonanza** for the last decade.*

Прецедентное название **Bonanza** представляет собой телевизионное шоу в жанре вестерн, которое выходило в эфир с 1959 года, упоминается из-за костюмов, соответственно, выполняет оценочную функцию, так как, посмотрев данное телевизионное шоу, Сэм Уонамейкер упомянул шоу для того, чтобы привести пример костюмов из тех фильмов, которые бы он не хотел видеть в своем фильме.

## **James Stacy**

*Shooting begins, and Rick works with the series lead actor, **James Stacy**, who plays protagonist Johnny Madrid.*

Прецедентное имя **James Stacy** было употреблено для того, чтобы показать с какими звездами играл Рик Далтон, **James Stacy** – это американский актер вестернов, один из участников проекта «Lancer», его трагичная судьба заключается в том, что он потерял ногу из-за ДТП. Прецедентный феномен выполняет эстетическую функцию, привлекая внимание зрителей к себе, при этом сравнивая двух звезд и их поведение, взгляды на кинематограф и успешность в актерском ремесле.

## **Spahn movie ranch**

*Oh, I know you. I know all three of you! Yeah, **Spahn Ranch! Spahn Ranch, yeah! Woo!***

Прецедентное имя **Spahn movie ranch** было употреблено с целью того, чтобы показать, какое это место, оно известно тем, что на нем жили представители группировки «Семья» Чарльза Мэнсона, а за несколько лет до этого там происходили съемки вестернов. Прецедентный феномен выполняет парольную функцию, подсказывая зрителю, о каких событиях пойдет речь далее, и кто стоит за происшествием 9 августа 1969 года, так как ранчо известно тем, что ранее здесь велись съемки фильмов, а позже ранчо забросили, и на этом месте поселились хиппи.

### **Valley of The Dolls**

*This is the girl from Valley of the Dolls. Patty Duke? No, the other one.*

Прецедентное имя **Valley of The Dolls** используется в виде названия фильма 1967 года, в котором приняла участие Шэрон Тейт, этот момент символизирует незнание сотрудников кинотеатра об актерах, которые снимаются в фильмах. Прецедентное явление выполняет моделирующую функцию, которая характеризуется определенной моделью мира, в котором Шэрон Тейт не всегда признавали и узнавали, ее считали проходной актрисой, не заслуживающей признания публики.

### **Land of the Giants**

*I did a Land of the Giants. Green Hornet. I did that show...Ah! Bingo Martin with that kid Scott Brown. Yeah.*

Прецедентное имя **Land of the Giants** было употреблено Риком Далтоном для того, чтобы повысить свой имидж, рассказать о своих заслугах, роли в данном телевизионном шоу, которое было в эфире с 1968 по 1970 годы. Прецедентное явление выполняет эстетическую функцию, привлекает внимание кинореципиента как одно из самых больших достижений в карьере главного героя, которым он гордится и упоминает в любом разговоре про свой творческий путь, при этом приукрашивая некоторые свои заслуги.

### **The Man from UNCLE**

*So Rick, who's gonna kick the shit out of you next week? Mannix? The Man from U.N.C.L.E.? The Girl from U.N.C.L.E.?*

Прецедентное имя было употреблено в качестве одного из американских шоу про шпионов 1960-ых годов, в котором снималась Шэрон Тейт, оно использовалось для угрозы Рикку Далтону со стороны Мартина Шварца, в то время карьера Рика Далтона имела проблемы, и он мог не получить ролей в проектах, несмотря на ранние достижения. Прецедентное явление выполняет моделирующую функцию, показывает модель поведения Рика Далтона и сообщает о его неудачах при прохождении кастингов в новые проекты.

## **The Big Valley**

*I don't want this Western costumed the way they costumed **The Big Valley**... and Bonanza for the last decade.*

Прецедентное имя **The Big Valley** известно как американский сериал в стиле вестерн, главная его особенность заключается в том, что главную роль исполняет не мужчина, а женщина, что очень нетипично для такого жанра, как вестерн. Прецедентное явление выполняет оценочную функцию, ссылаясь на костюмы данного фильма и намерение Сэма Уонамейкера не использовать такие же костюмы, какие показаны в нем.

## **The Great Escape**

*Hey, Rick, I gotta ask you something I heard about. Was it true you almost got the McQueen part in **The Great Escape**?*

Прецедентное имя **The Great Escape** – это название фильма 1963 года про военные события, одним из актеров которого был Стив Маккуин, прецедентный феномен выполняет функцию оценки, так как Рик Далтон так и не получил свою долгожданную роль, его место занял другой актер, более подходящий на нее, через данное сравнение, кинореципиенту доступен авторский замысел, который выражается в обесценивании таланта главного героя и его не владением достаточных компетенций для получения ролей.

## **I love Lucy**

*If you grew up watching TV, that means you grew up watching murder. Every show on TV that wasn't **I Love Lucy** was about murder.*

Прецедентное имя **I Love Lucy** – это название американского ситкома, который выбивается из ряда телевизионных шоу и сериалов, транслировавшихся в 1960-ые годы, так как только **I Love Lucy** был не про убийства, но был признан одним из самых популярных американских сериалов за все время. Прецедентный феномен выполняет моделирующую функцию, так как показывает модель кинематографа по состоянию на 1960-ые годы, в разговоре он упомянут для того, чтобы показать, что люди не сами

движут своими идеями преступлений, а лишь повторяют то, чему их научили телевизионные шоу и сериалы, показанные по телевидению.

Прецедентные высказывания:

### **I'm a has been**

*Well... it's official, old buddy. I'm a has-been.*

Данное прецедентное высказывание Рик Далтон упоминает в своей фразе, оно использовано с моделирующей функцией, так как главный герой говорит о своих проблемах в карьере и, что, если он не найдет возможность снова проходить кастинги успешно, то он больше не будет приглашен в новые проекты.

### **Carry the load**

*Now, that can put an undue burden on the production 'cause now maybe I can't work for a week. So Cliff here is meant to help carry the load.*

Данное прецедентное высказывание Рик Далтон использует, чтобы объяснить, зачем он взял с собой дублера на площадку, даже если его помощь была и не нужна, показывая цель, зачем ему нужен дублер в нерабочее время на съемочной площадке, соответственно, данный прецедентный феномен выполняет моделирующую функцию.

### **That's big lie**

*My car's in the shop... so he gave me a ride. That's big lie. Rick got his driver's license taken away for too many drunk-driving tickets. Cliff drives him everywhere now.*

Прецедентное высказывание **That's big lie** было использовано для подтверждения действительной ситуации, насчет чего соврал главный герой, рассказ о реальном исходе событий и почему он мог не упоминать ситуации, произошедшей с ним и его вождением в нетрезвом виде, соответственно, прецедентный феномен выполняет моделирующую функцию.

4. Автопрецедентный уровень – все прецедентные феномены на данном уровне представляют определенную значимость для авторского сознания. Данный уровень представляет собой наиболее уязвимый уровень, так как

прецедентность не распространяется на реципиента и в большинстве случаев требует пояснений, а также анализа экстралингвистических факторов. В результате анализа данного уровня все прецедентные феномены были классифицированы следующим образом.

Прецедентные имена:

### **George Spahn**

*Because me and **George** like to watch TV on Sunday night... F.B.I. and Bonanza. But **George** finds it hard to keep awake that late, so I make him take a nap now so I don't get gypped out of my **George** TV time.*

В данном предложении прецедентное имя **George Spahn** было упомянуто для отсылки к ранчо, которым он заведовал и которое также являлось местом жительства всех хиппи, которые представляли собой группировку «Семья». Данное прецедентное имя выполняет прагматичную функцию, то есть **George Spahn** представлен как некий прототип человека, который состоит в дружественных связях с одной из хиппи, в данном высказывании говорится о том, как проводят вместе время **George Spahn** и одна из девушек хиппи.

### **Lancer**

*Yeah. Yeah. I'm doing a pilot for CBS right now. It's called...It's called **Lancer**. I play the heavy.*

В данном предложении прецедентное имя **Lancer** было упомянуто в качестве телевизионного шоу, куда главный герой Рик Далтон был приглашен в качестве звезды, в действительности такое шоу было в эфире с 1968 по 1970 годы в жанре вестерн и было известно в США в те годы. Данное прецедентное имя выполняет моделирующую функцию и помогает получателю данной информации представить ту модель кинематографа и популярные жанры в мире кино, которые были популярны в 1970-ых годах.

### **The Fourteen Fists of McCluskey**

*We're glad to have a pro like you playing the heavy in the pilot. And I gotta tell you, I came damn close to being in **The Fourteen Fists of McCluskey**.*

Прецедентное имя присутствует в фильме для того, чтобы показать зрителю, в каком боевике было предложено сняться главному герою, однако **McCluskey** представляет собой отсылку к фильму «Крестный отец», в котором капитана полиции с такой же фамилией убивает главный герой Майкл Корлеоне. Соответственно, прецедентное имя **The Fourteen Fists of McCluskey** выполняет парольную функцию, то есть прослеживается взаимосвязь фамилии из названия фильма и фамилия одного из героев оригинального фильма «Крестный отец», кинореципиент может проследить связь с главным героем фильма «Крестный отец» и Риком Далтоном в его роли в новом фильме **The Fourteen Fists of McCluskey**, тем самым, показывая, что героя ждет повышение по карьерной лестнице.

### **Red Apple cigarettes**

*Hi. This is Rick Dalton, better known as bounty hunter Jake Cahill, speaking on behalf of **Red Apple cigarettes**.*

Прецедентное имя **Red Apple cigarettes** было упомянуто в качестве марки сигарет, которые появляются во многих фильмах режиссера Квентина Тарантино, например, в «Криминальном чтиве», «Омерзительной восьмерке» и других, прецедентный феномен представляет собой вымышленный бренд и зачастую используется в качестве скрытой рекламы. Используя прецедентное явление **Red Apple cigarettes** в своем фильме, режиссер наделяет данный феномен эстетической функцией, обеспечивая взаимосвязь всех своих фильмов, а также привнося в свой новый фильм элементов из прошлых кинокартин.

### **Bounty law**

*Was that Rick Dalton? Who? The guy from **Bounty Law**.*

Прецедентное имя **Bounty law** представляет из себя телевизионный проект в жанре вестерн, который считался лучшим в карьере Рика Далтона, в фильме он показан в качестве вымышленного фильма, однако сам режиссер изъявил желание снять мини-сериал с таким же названием, и уже началась работа над написанием сценария. Соответственно, данный прецедентный

феномен выполняет прагматическая функция и соотносит кинореципиента с намерениями режиссера, которое заключается в демонстрации неудач главного героя и того факта, что его перестали узнавать в обществе, несмотря на его яркие работы в кино и былую известность.

Прецедентные высказывания:

**Burn, you Nazi bastards!**

*Anybody order fried sauerkraut? **Burn, you Nazi bastards!** Ha ha ha!*

*Прецедентное высказывание **Burn, you Nazi bastards!***

Принадлежит герою Рика Далтона, оно выполняет парольную функцию и является отсылкой к фильму К. Тарантино «Бесславные ублюдки», данные фильмы схожи по своему сюжету, поэтому кинореципиент при условии, если знаком с творчеством режиссера, сможет уловить взаимосвязь между этими кинокартинами, опираясь на схожий сюжет, а также героев и их костюмы, как это было показано в кинокартине.

**Hells Angel**

*Think less hippie, more **Hells Angel**. Wroom! Wroom-wroom!*

Прецедентное высказывание **Hells Angel** – это фраза Сэма Уонамейкера, которая использована с функцией оценки, так как через данное сообщение, герой показывает свои взгляды на такую субкультуру, как хиппи, сравнивая культуру хиппи с чем-то непонятным и недопустимым в обществе.

Таким образом, в фильме насчитывается 7 прецедентных феноменов на автопрецедентном уровне, 28 феноменов на социально-прецедентном уровне, 18 явления на национально-прецедентном уровне, 11 феноменов на универсально-прецедентном уровне. На автопрецедентном уровне самой распространенной функцией является парольная (2 прецедентных явления), 2 прецедентных феномена использовались с прагматической функцией, следующей стоит моделирующая функция (1 прецедентный феномен), 1 феномен, который использовался с функцией оценки, 1 феномен использовался с эстетической функцией. На социумно прецедентном уровне насчитывается 9 феноменов, использующихся с функцией оценки,

8 феноменов, использующихся с моделирующей функцией, 5 прецедентных явлений, использующихся с парольной функцией, 3 прецедентных явления, использующихся с эстетической функцией, 3 феномена, использующихся с прагматической функцией. На национально-прецедентном уровне 10 феноменов, у которых моделирующая функция, 5 прецедентных феноменов, использующихся с эстетической функцией, 2 феномена, использующихся с парольной функцией, 1 прецедентное явление, которое использовано с оценочной функцией. На универсально-прецедентном уровне 4 прецедентных феномена с использующейся моделирующей функцией, 4 феномена с функцией оценки, 1 прецедентное явление с эстетической функцией, 1 прецедентный феномен с парольной функцией и 1 прецедентный феномен с прагматической функцией. Самой частой функцией использования прецедентных феноменов является моделирующая (30 случаев употребления прецедентных феноменов), далее идет функция оценки (13 случаев употребления), затем следует парольная функция (13 случаев употребления), эстетическая функция (9 случаев употребления), на последнем месте находится прагматическая функция (3 случая употребления).

## 2.2. Способы перевода прецедентных феноменов

Перевод кинокартин – это процесс, заключающийся в поиске наиболее удачных переводческих решений, основной отличительной особенностью перевода кинокартин от перевода художественной литературы заключается в наличии ряда ограничений, ограничения по времени, ограничения по пространству, ограничения по возможностям, ограничения по срокам. Однако при переводе кинодискурса могут возникать сложности с синхронизацией, культурной адаптации переводного материала, у аудиовизуальных переводчиков, например, нет возможности сделать переводческий комментарий (то есть дать описание явление, его места в истории, чтобы читатель понял, к чему происходит отсылка), как при

переводе текстов художественной литературы. Переводческое мастерство заключается в способе донесения до кинореципиента авторского замысла. Поэтому для достижения эквивалентности и адекватности перевода, переводчики могут обращаться к некоторым приемам, например, к переводческим трансформациям [Кабылбекова, 2013].

Следуя за В.Н. Комиссаровым в фильме «Однажды... в Голливуде» все прецедентные явления можно распределить по способам перевода в зависимости от уровней прецедентности:

1. Универсально-прецедентный уровень.

Транскрипция.

I could... I could be one pool party away from starring in a new **Polanski** movie! – Я, может, разок в пул сыграну и попаду в фильм **Полански**.

And his fourth, a Spaghetti secret agent, **James Bond** rip-off-type flick...called Operazione Dyn-O-Mite!, directed by Antonio Margheriti. – Четвертым было кинишко на манер фильмов про **Джеймса Бонда**, «Operazione Dyn-O-Mite» под режиссурой Антонио Маргерити.

All right, all right, **Audie Murphy**, relax. – Ладно, **Оди Мерфи**, остынь. Клифф Бут называет своего друга Рика Далтона Оди Мерфи, именем знаменитого американского актера, потому что он хочет его возвысить над другими современными актерами и дать веру в предстоящие большие проекты.

You know, **Bruce**, that guy's kind of famous. – **Брюс**, он личность известная. Прецедентное имя Брюс Ли употреблено не полностью, так как зритель может видеть героя на экране и не нуждается в упоминании его фамилии.

Did a, ahem, Ron Ely **Tarzan**. – Я снялся в «**Тарзане**» с Роном Эли.

Транслитерация.

Tourists love to drive me. I'm their favorite part of their L.A. vacation, you know? They'll be telling stories about the **Hollywood** hippie girl...that they gave a ride to the movie ranch for the rest of their lives. – Туристы меня охотно

подвозят, я как местная достопримечательность. Они потом всю жизнь будут рассказывать о **голливудской** хиппи, которую они как-то раз подвезли на киношное ранчо.

Tourists love to drive me. I'm their favorite part of their L.A. vacation, you know? They'll be telling stories about the Hollywood **hippie** girl...that they gave a ride to the movie ranch for the rest of their lives. – Туристы меня охотно подвозят, я как местная достопримечательность. Они потом всю жизнь будут рассказывать о голливудских **хиппи**, которую они как-то раз подвезли на киношное ранчо.

Уподобляющий перевод.

When **Cassius Clay** meets Sonny Liston in the ring, that's not two athletes posturing. That's combat. Two men trying to kill each other right now. – Когда **Мухаммед Али** на ринге с Сонни Листоном, это не позерство спортсменов. Это битва. Это двое пытаются друг друга убить. Переводчики употребили Мухаммед Али, так как имя, данное при рождении **Cassius Clay**, могло бы быть непонятным для зрителей.

**Once upon a time in...Hollywood** – Однажды...в Голливуде. Перевод названия фильма дан не совсем корректным, так как фраза «Once upon a time» – это фраза, встречающаяся в сказках, на русском языке она должна звучать как «В тридевятом царстве, в тридесятом государстве», чтобы нести в себе сказочный подтекст и элементы волшебства. При оригинальном переводе на русский язык теряется весь сказочный контекст.

He thought the post-synched, every actor speaks their own language, **Tower of Babel** shooting style of European movies was ridiculous. – Его бесило, что каждый актер говорит на своем языке, будто при **Вавилонском столпотворении!**

Разъяснительный перевод.

Because me and George like to watch TV on Sunday night... **F.B.I.** and Bonanza. But George finds it hard to keep awake that late, so I make him take a nap now so I don't get gyped out of my George TV time. – Мы с ним сериалы смотрим по воскресеньям, **сериал «ФБР»** и «Бонанцу». Джорджа вечером

клонит в сон, и я его отправляю спать днем, чтобы досидел до конца. Переводчики конкретизировали «ФБР» для того, чтобы зритель понял, к какому жанру принадлежит данный телевизионный проект.

## 2. Национально-прецедентный уровень.

Транскрипция.

Did a, ahem, **Ron Ely** Tarzan. – Я снялся в «Тарзане» с **Роном Эли**.

That night, Sharon, her two houseguests and, naturally, Jay...all went to the West Hollywood Mexican restaurant landmark El Coyote, on **Beverly**, for dinner. – В тот вечер Шэрон с друзьями и, конечно, с Джем...всей компанией заехали в ресторанчик «Эль Койот» на **Беве́рли**. В данной фразе переводчики не конкретизировали, что Беве́рли – это улица в Лос-Анджелесе, которая известна своими дорогими и известными заведениями.

And next week, it's **Bob Conrad**, wearing his tight pants, kicking your ass. – Еще через неделю тебе дает по шее **Боб Конрад** в штанах в обтяжку. Переводчики не уточнили, что Боб Конрад – один из известнейших актеров, который снимался в вестернах, так что при желании Рика Далтона сыграть в вестернах, его могли бы заменить более востребованным актером Конрадом.

I've seen enough, all right? Nobody likes **Spaghetti Westerns**. – Достаточно видел! Никто **спагетти-вестерны** не любит.

The girl from Peyton Place? No, the other one. The one who ends up doing dirty movies. She's in this movie. **Sharon Tate**. – Из «Пэйтон Плейс»? Другая. Та, что попадает в грязные фильмы. Она здесь снималась? **Шэрон Тейт**.

I'm looking for Terry. I'm a friend of **Terry's** and **Dennis Wilson's**. – Привет, мне нужен Терри. Я приятель **Терри** и Дэнниса **Уилсона**. Переводчики не уточнили, кто такой Терри Уилсон, известный актер, на которого ссылается Чарльз Мэнсон в своей фразе, подчеркивая свои связи и знакомства с актером.

Hey! **Dennis Hopper!** Move this stuff! – Эй! **Деннис Хоппер!** Убирай отсюда это корыто! Переводчики не уточнили, что Деннис Хоппер – это американский актер, который сыграл в «Синем бархате» Дэвида Линча, тем

самым фразе Рика Далтона по отношению «Семье» Чарльза Мэнсона было утеряно при переводе.

His second Western was *Kill Me Quick, Ringo, Said the Gringo*, also starring Joseph Cotten and directed by Calvin Jackson Padget, pseudonym for **Giorgio Ferroni**. – «Убей меня скорее, Ринго! – сказал Гринго», его второй вестерн в Риме, снял Джексон Пэдджет, также известный как **Джорджио Феррони**.

His third was an Italian/Spanish coproduction...that paired him with **Telly Savalas**, titled *Red Blood, Red Skin*, directed by Joaquín Romero Marchent and based on the Floyd Raye Wilson novel, *The Only Good Indian Is a Dead Indian*. – Вместе с **Телли Саваласом** он снялся в третьей, итало-испанской картине режиссера Хоакина Марчента «Красная кровь, красная кожа» по мотивам романа Флойда Вильсона «Хороший индеец – мертвый индеец».

Get away, **Dr. Sapirstein**. – Чтоб тебя, **Доктор Сапирштейн!** Доктор Сапирштейн – это кличка собаки Чарльза Мэнсона, она указывает на причастность героя к сатанистскому культу.

Разъяснительный перевод.

So Rick, who's gonna kick the shit out of you next week? Mannix? The Man from U.N.C.L.E.? The Girl from U.N.C.L.E.? How about **Batman** and Robin? – Ну, Рик? Кто тебя будет мордовать на следующей неделе? Мэнникс? Агент из А.Н.К.Л.? Агентша из А.Н.К.Л.? А может быть, **шоу Бэтмен** и его героя Робина? Переводчик конкретизирует, что «Бэтмен» – это шоу, чтобы у кинореципиента не образовалась ложная связь с современными фильмами про Бэтмена.

The **Manson** trio walks up to Rick's house. – **Чарльз Мэнсон** и его 2 друга идут к дому Рика. Переводчики конкретизируют имя героя и 2 других соучастников преступления затем, чтобы зритель понял отсылку, к человеку, который убил Шэрон Тейт и ее друзей 9 августа 1969 года.

Калькирование.

I did a Land of the Giants. **Green Hornet**. I did that show... Ah! Bingo Martin with that kid Scott Brown. Yeah. – В «Земле гигантов», в «**Зеленом шершне**». Еще я сыграл в «Бинго Мартине» со Скоттом Брауном.

Hey, she just took five sleeping pills. She'll be asleep till **Columbus Day**. – Она снотворного наглоталась. Не проснется до **Дня Колумба**. Переводчики не совсем точно перевели День Колумба, так как для представителей лингвокультур, отличных от американской, данный праздник не передает такой же смысл, как в оригинале, для представителей русской лингвокультуры наиболее удачным вариантом была бы фраза «до еврейской пасхи».

Уподобляющий перевод.

Hello, hot stuff. Looks like **third time's the charm**. – Привет, красотка! Похоже, **Бог троицу любит**.

Rick, I'm your driver, man. I'm your **gofer**. – Рик, я твой водитель, твой **мальчик на побегушках**.

Jay loves Sharon. That's what's up. And he knows, **as sure as God made little green apples**, that one of these days that Polish prick's gonna make things up and when he does, Jay's gonna be there. – Суть в том, что Джей любит Шэрон. И он знает, **тут и к гадалке ходить не надо**, что рано или поздно хренов поляк облажается – и тогда Джей будет тут как тут.

Опущение.

You are real, right? I'm **as real as a donut**, dude. – Ты мне не мерещишься? **Все по-настоящему**, чувак! На языке перевода фраза потеряла свой смысл, показана не такой экспрессивной, как в оригинале, лучшим решением было бы использовать фразу «вот весь я из крови и плоти».

3. Социумно-прецедентный уровень.

Транскрипция.

So I think the plan is to sell the house and buy a condo in **Toluca Lake**, bank the money. – Не знаю, чем за дом-то платить. Я думаю его продать и купить квартирку в **Толука Лейк**, а остаток – в банк. В данном случае переводчики не конкретизировали, что из себя представляет район Толука

Лейк, чем он известен и почему в него предпочли бы переехать жители Лос-Анджелеса.

That night, Sharon, her two houseguests and, naturally, Jay...all went to the West Hollywood Mexican restaurant landmark **El Coyote**, on Beverly, for dinner. – В тот вечер Шэрон с друзьями и, конечно, с Джем...всей компанией заехали в ресторанчик «**Эль Койот**» на Беверли.

While closer to 8:30, Rick and Cliff went...to the Valley Mexican restaurant landmark **Casa Vega** on Ventura. – Ближе к 20:30 Рик и Клифф заехали в ресторанчик «**Каса Вега**» на Вентура.

Sharon had two friends move into the Cielo Drive residence...while Roman was in London preparing his next movie: **Voytek Frykowski**, an old friend of Roman's from Poland, and his girlfriend, social worker Abigail Folger, heiress to the vast Folger coffee empire. – Пока Роман готовился к съемкам в Лондоне, к Шэрон на виллу приехали двое друзей: **Войтек Фриковски**, старый друг Романа из Польши, и его девушка Эбигейл Фолджер, социальная работница и наследница кофейной империи.

It's tan now, but I dye it dark brown, he could hit the **Strip** in it tonight. – Сейчас она бежевая, но покрашу в темно-коричневый. Так что может на **Сансет-стрип** хоть вечером пойти. В данном случае переводчики не конкретизировали, что Сансет-стрип – это место в Лос-Анджелесе, знаменитое светской жизнью и знаменитостями, которые часто его посещают.

Sharon had two friends move into the Cielo Drive residence...while Roman was in London preparing his next movie: **Voytek Frykowski**, an old friend of Roman's from Poland, and his girlfriend, social worker **Abigail Folger**, heiress to the vast Folger coffee empire. – Пока Роман готовился к съемкам в Лондоне, к Шэрон на виллу приехали двое друзей: **Войтек Фриковски**, старый друг Романа из Польши, и его девушка **Эбигейл Фолджер**, социальная работница и наследница кофейной империи.

You hitch up and down Burbank Boulevard all day...till someone says they'll drive you to **Chatsworth**? – Ты весь день тут на Бербанке голосуешь, пока кто-то не отвезет в **Чатсуорт**? Переводчики перевели данное прецедентное имя Чатсуорт не корректно, так как Чатсуорт – это отдаленный район Лос-Анджелеса, который находится на отдалении от Бербанка, соответственно, в данном случае нужно было сделать акцент на расстоянии этих двух районов.

I'm **Jay Sebring**. I'm a friend of the Polanskis. – Я **Джей Сибринг**, друг семьи Полански.

This ain't the **Andy McLaglen** picture, you know? – Это тебе не картина **Энди Маклаглена**. Главный герой в ответ на предложение об очередных съемках проекта изъявляет свое желание показать, что его не интересуют проходные телевизионные проекты, так что он не желает принимать в них участия.

Rick Dalton. **Sam Wanamaker**. Hey, Sam. Sorry about the wet hand. Oh, don't worry about it. – Рик Далтон! **Сэм Уонамейкер**. Привет, Сэм, извини, что руки влажные. Не беда, я к этому привык.

Two words. Nebraska Jim, **Sergio Corbucci**. Nebraska what? Sergio who? **Sergio Corbucci**. And who's that? The second-best director of Spaghetti Westerns in the whole wide world. – Пара слов: «Джим из Небраски», **Серджио Корбуччи**. Кто из Небраски? Какой Серджио? **Серджио Корбуччи**. А кто это? Второй среди лучших режиссер спагетти-вестернов.

When Cassius Clay meets **Sonny Liston** in the ring, that's not two athletes posturing. That's combat. Two men trying to kill each other right now. – Когда Мухаммед Али на ринге с **Сонни Листоном**, это не позерство спортсменов. Это битва. Это двое пытаются друг друга убить.

Разъяснительный перевод.

Sharon had two friends move into the **Cielo Drive residence**...while Roman was in London preparing his next movie: Voytek Frykowski, an old friend of Roman's from Poland, and his girlfriend, social worker Abigail Folger, heiress to the vast Folger coffee empire. – Пока Роман готовился к съемкам в Лондоне,

к Шэрон на **виллу на Сьело драйв** приехали двое друзей: Войтек Фриковски, старый друг Романа из Польши, и его девушка Эбигейл Фолджер, социальная работница и наследница кофейной империи.

Something he could wear into the **London Fog** tonight...and look like the hippest guy in the room. – Такое, в чем бы он не пришел в **клуб «Лондон-фог»** и был бы там самым модным парнем. В данном случае переводчики конкретизировали, что такое «Лондон-фог», так как для определенных лингвокультур данное название непонятно.

The girl from **Peyton Place**? No, the other one. The one who ends up doing dirty movies. She's in this movie. Sharon Tate. – Из **фильма «Пэйтон Плейс»?** Другая. Та, что попадает в грязные фильмы. Она здесь снималась? Шэрон Тейт.

While closer to 8:30, Rick and Cliff went...to the Valley Mexican restaurant landmark Casa Vega on **Ventura**. – Ближе к 20:30 Рик и Клифф заехали в ресторанчик «Каса Вега» **на улице Вентура**. В данном случае переводчики конкретизировали Вентуру как улицу для того, чтобы представителям отличных от американской лингвокультуры, было также понятно, что такое Вентура.

Oh, I know you. I know all three of you! Yeah, **Spahn Ranch! Spahn Ranch**, yeah! Woo! – Я вас узнал! Всю вашу троицу! **Кино-ранчо Спана! Кино-ранчо Спана!** Да! В данном случае переводчики конкретизировали, что из себя представляет ранчо Спана и чем оно было знаменито до того момента, пока не стало заброшенным.

This is the girl from **Valley of the Dolls**. Patty Duke? No, the other one. – Это девушка из **фильма «Долины кукол»**. Пэтти Дюк? Нет, другая.

I don't want this Western costumed the way they costumed **The Big Valley...** and Bonanza for the last decade. – Не надо таких костюмов, в каких в **сериалах «Большая долина»** и «Бонанца» последние десять лет ходят. В данном случае переводчики конкретизировали «Большую долину» как сериал для того, чтобы не спутать кинореципиента от жанров кинематографа.

Транслитерация.

I don't want this Western costumed the way they costumed The Big Valley... and **Bonanza** for the last decade. – Не надо таких костюмов, в каких в сериалах «Большая долина» и «**Бонанца**» последние десять лет ходят.

Rick Dalton? You bet. **Jim Stacy**. This is my show. – Рик Далтон? Он самый. Я **Джим Стэйси**. Добро пожаловать в мой сериал!

Калькирование.

I did a **Land of the Giants**. Green Hornet. I did that show... Ah! Bingo Martin with that kid Scott Brown. Yeah. – В «**Земле гигантов**», в «Зеленом шершне». Еще я сыграл в «Бинго Мартине» со Скоттом Брауном.

So Rick, who's gonna kick the shit out of you next week? Mannix? **The Man from U.N.C.L.E.**? The Girl from U.N.C.L.E.? How about Batman and Robin? – Ну, Рик? Кто тебя будет мордовать на следующей неделе? Мэнникс? **Агент из А.Н.К.Л.**? Агентша из А.Н.К.Л.? А может быть, Бэтмен и Робин?

Hey, Rick, I gotta ask you something I heard about. Was it true you almost got the McQueen part in **The Great Escape**? – Рик, скажи, а это правда, что тебя чуть не взяли вместо МакКуина в «Большой побег».

If you grew up watching TV, that means you grew up watching murder. Every show on TV that wasn't **I Love Lucy** was about murder. – Короче, мы все с детства смотрим телевизор. А если ты рос перед теликом, значит, вырос на убийствах! Все сериалы, кроме «**Я люблю Люси**», были про убийства.

Уподобляющий перевод.

But say I fall off wrong and I sprain my wrist or twist my ankle. Now, that can put an undue burden on the production 'cause now maybe I can't work for a week. So Cliff here is meant to help **carry the load**. – Но если упаду неудачно и растяну запястье или подверну лодыжку, то у съемочной группы возникнут лишние проблемы: вдруг я потом неделю не смогу работать. Так что эта **нагрузка ложится на плечи Клиффа**.

My car's in the shop... so he gave me a ride. **That's big lie**. Rick got his driver's license taken away for too many drunk-driving tickets. Cliff drives him everywhere now. – У меня просто машину ремонтируют, он меня подвез.

**Бесстыжее вранье!** У Рика отобрали права за многократное вождение в нетрезвом виде, теперь его повсюду возит Клифф.

Well... it's official, old buddy. **I'm a has-been.** – Все, приехали, **моя песенка спета.**

4. Автопрецедентный уровень.

Транскрипция.

Because me and **George** like to watch TV on Sunday night... F.B.I. and Bonanza. But **George** finds it hard to keep awake that late, so I make him take a nap now so I don't get gyped out of my **George** TV time. – Мы с Джорджем вечером по воскресеньям смотрим «ФБР» и «Бонанцу», но Джордж уже сонный в это время, поэтому он днем спит, чтобы мне не сидеть одной перед телевизором.

Транслитерация.

Yeah. Yeah. I'm doing a pilot for CBS right now. It's called...It's called **Lancer**. I play the heavy. – Да, еще сейчас в пилоте для CBS снимаюсь, он называется, он называется «Лансье», я там главарь.

Калькирование.

And I gotta tell you, I came damn close to being in **The Fourteen Fists of McCluskey**. – Кстати, меня чуть было не взяли в «**Четырнадцать кулаков МакКласки**».

Hi. This is Rick Dalton, better known as bounty hunter Jake Cahill, speaking on behalf of **Red Apple cigarettes**. – Привет, это Рик Далтон, он же охотник за головами Джейк Кейхилл. Представляю вам **сигареты «Красное яблоко»**.

Семантический неологизм.

Was that Rick Dalton? Who? The guy from **Bounty Law**. – Погодите! Это не Рик Далтон? Кто? Из «**Закона охоты**».

Уподобляющий перевод.

**Burn, you Nazi bastards!** – **Жарьтесь, фашистские свиньи!**

You... You... You want me to look like a hippie? Think less hippie, more **Hells Angel**. – Хочешь, чтобы я выглядел как хиппи? Скорее даже, как «**Ангел ада**».

Опущение.

Прецедентные явления, которые были показаны, но не переведены: **Wolf's Tooth** (корм для собак, которым Клифф Бут корил свою собаку, очевидно, что является собственным брендом Квентина Тарантино, придуманным специально для фильма «Однажды...в Голливуде»), **Old Chattanooga Beer** (пиво, также является личным брендом режиссера фильма, который был показан в фильме), **3 in the Attic** («Трое в Аттике», фильм 1968 года, был показан на постерах в кинотеатре «Бeverли»), **Pan Am** (американские авиалинии, которыми пользуются Роман Полански и Шэрон Тейт, когда прибывают в Лос-Анджелес, в фильме показан только самолет с эмблемой авиакомпании), **Musso & Frank Grill** (ресторан, расположенный на Голливудском Бульваре, существующий с 1919 года, его также называют «генезис Голливуда»), **Django Unchained** («Джанго освобожденный», фильм Квентина Тарантино, экстерьер данного вестерна использован для проекта «Закон охоты», в котором снимался Рик Далтон), **KHJ-AM – “BOSS RADIO”** (радиостанция, популярная в Лос-Анджелесе в 1960-ых годах, название фигурирует только на английском языке во время сцен в машине).

В прецедентных именах, которые были опущены при переводе, содержится много информации, которая не была донесена до зрителя, она осталась понятна только американскому зрителю, которому наиболее известна американская языковая картина мира, для русского зрителя не все прецедентные явления, опущенные при переводе, остались понятны. Например, корм для собак «Wolf's tooth», по факту представляет собой новый вымышленный бренд киновселенной Тарантино, наравне с сигаретами «Красное яблоко», которые фигурируют буквально в каждом фильме Квентина Тарантино, что позволяет увидеть творческий подчёрк американского режиссера. Old Chattanooga Beer также впервые показан в анализируемом фильме, в предыдущих работах Тарантино данный бренд не был показан, однако он, действительно, стал частью кинематографического мира Тарантино. «3 in the Attic» – фильм 1968 года, в фильме представлен

только в виде постеров, которые были развешаны у кинотеатра, 1968 год – как раз тот год, когда и происходят действия в фильме «Однажды... в Голливуде», именно данный фильм и олицетворяет собой ту атмосферу, которая существовала в Лос-Анджелесе 1968-1969 годов, эта атмосфера с постерами фильмов, в особенности, такого известного, как «Трое в Аттике», понятна американскому зрителю и дает зрителю информацию, в какой период происходят действия в данном фильме. Авиакомпания Pan Am была показана только на самолете, на котором летели Роман Полански и Шэрон Тейт, но название не было показано даже в субтитров, на самом деле, в США данная авиакомпания считается одной из самых известных, более того, данная авиакомпания может служить отсылкой к ранним работам Марго Робби (Шэрон Тейт) и Леонардо Ди Каприо (Рик Далтон), которые снялись в фильмах, связанных с самолетами. Марго Робби в сериале «Пан Американ», что является прямой отсылкой в фильме к данному сериалу, а Леонардо Ди Каприо в фильме «Поймай меня, если сможешь», где он играл пилота авиакомпании Pan American, что также показывает взаимосвязь этих двух фильмов. Название ресторана «Musso & Frank Grill» также только показано на экране, однако не было показано в субтитрах, однако ресторан принято называть «генезисом Голливуда», он существует с 1919 года и имеет богатую историю, а также являющийся самым старым рестораном Голливуда, в нем обедали известные всему миру актеры, как Чарли Чаплин, до сих пор ресторан привлекает звездных гостей, например, зачастую в нем можно встретить таких гостей, как Брэда Питта, Джонни Деппа и других. Фильм Квентина Тарантино «Django Unchained» в анализируемом фильме был показан только на уровне экстерьера, в котором интервьюируют Рика Далтона, для зрителя, который впервые пришел в кинотеатр посмотреть фильм «Однажды... в Голливуде» окажется непонятным, где происходят действия, но для зрителя, искушенного просмотром фильмов великого американского режиссера, сразу становится понятно, где происходят действия этого эпизода. Радио *KHJ-AM* – «*BOSS RADIO*» было популярно в Лос-Анджелесе в 1970-ых

годах, для любого гражданина Америки, кто жил в те годы, отсылка окажется понятной и отнесет их воспоминания о 70-ых годах Голливуда, когда из каждой машины доносились передачи, которые шли по данной радиостанции, однако при переводе на русский язык, то, что было сказано на радио, не было переведено никаким образом. Данные прецедентные явления при переводе на русский язык недостаточно точно показывают ту атмосферу Голливуда, как они оказывают влияние на американского зрителя, лучшим решением перевода тех прецедентных явлений, которые были опущены, было бы в субтитрах показать их перевод и сделать переводческий комментарий каждого явления, тем самым, показав атмосферу Голливуда 1970-ых годов.

Таким образом, можно прийти к выводу, что основными способами перевода являются транскрипция (29 прецедентных феноменов были переведены данным способом), уподобляющий перевод (12 прецедентных феноменов были переведены данным способом), разъяснительный перевод (9 прецедентных феноменов переведено при помощи данного способа), калькирование (8 прецедентных явлений переведено при помощи данной переводческой трансформации), транслитерация (5 прецедентных явлений было переведено данным способом), семантический неологизм (1 прецедентный феномен был переведен при помощи данной переводческой трансформации), опущение (7 прецедентных феноменов были опущены при переводе).

## ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

Таким образом, анализ практического материала показал широкое распространение ПЯ в кинодискурсе. Нами были выделены следующие группы прецедентных явлений: прецедентные тексты, прецедентные имена, прецедентные ситуации, прецедентные высказывания. Самыми частотными оказались прецедентные имена, далее следуют прецедентные высказывания, далее прецедентные ситуации, прецедентных текстов в анализируемом фильме не было обнаружено. Больше всего прецедентных феноменов сосредоточено на социумно-прецедентном и национально-прецедентном уровнях.

Нами также был оценен функциональный потенциал прецедентных явлений в фильме «Однажды... в Голливуде». Так, нами было установлено, что основной функцией, которую выполняют прецедентные явления, стала эстетическая, так как прецедентные явления воздействуют на читателя, привлекают его своей необычной формой и содержанием. Также в анализируемом фильме прецедентные явления выполняют моделирующую и прагматическую функции. Моделирующая функция представляет собой выстраивание определенных моделей о мире, на основе которых адресат создает собственное представление о мире. Суть прагматической функции заключается в воздействии на адресата.

Основными переводческими трансформациями, которыми были переведены прецедентные явления в фильме «Однажды... в Голливуде», являются транскрипция, транслитерация, калькирование, разъяснительный перевод, семантический неологизм, уподобляющий перевод, но некоторые прецедентные явления не получили текстовое отображение на экране, соответственно, были опущены при переводе.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, прецедентные явления являются актуальным направлением исследования благодаря своему разнообразию и функциональному потенциалу. Прецедентные явления мы определили как тексты, значимые познавательно и эмоционально для определенной нации, которые имеют свойство возобновляемости в речи носителей определенной культуры, а также известные для большей части населения определенной страны. Анализируя прецедентные явления в фильме Квентина Тарантино «Однажды... в Голливуде» стоит прийти к выводу, что основной проблемой перевода фильмов, является проблема перевода прецедентных явлений, которая проявляется на уровне использования прецедентных имен, прецедентных текстов, прецедентных ситуаций, прецедентных высказываний.

Главной задачей при переводе прецедентных явлений является точно и адекватно донести суть использования прецедентных явлений до адресата, чтобы тот смысл, который был вложен в прецедентные феномены на исходном языке, был правильно декодирован человеком, который смотрит фильм на переводимом языке.

Основной характеристикой кинодискурса является его национальная специфика, то есть те прецедентные тексты, прецедентные высказывания, прецедентные ситуации и прецедентные имена, которые понятны человеку, принадлежащему определенной нации, поэтому при переводе прецедентные явления могут быть неправильно декодированы или вовсе не поняты жителем другой культуры.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арнольд И.В. Проблемы интертекстуальности // Вестник СПбГУ. Серия: История, языкознание, литературоведение. 1992. Вып.4. С. 53–61.
2. Арнольд И.В. Читательское восприятие интертекстуальности и герменевтика // Интертекстуальные связи в художественном тексте: межвуз. сб. науч. тр. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 1993. С. 4–12.
3. Артемина Ю.А. Функции прецедентных феноменов в художественном тексте (на материале романа В. Пелевина «Числа») // Молодой ученый. Серия: Лингвистика. 2015. Вып. 11. С. 1553–1555.
4. Афанаскина Н.Ю. Киноперевод как объект исследования лингвистики, социологии, межкультурной коммуникации и теории перевода // Вестник МГОУ. Серия: Лингвистика. 2017. Вып. 4. С. 58–66.
5. Бархударов Л.С. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода). М.: Международные отношения, 1975. 240 с.
6. Бархударов Л.С. Язык и перевод: вопросы общей и частной теории перевода. 2-е изд. М.: Издательство ЛКИ, 2008. 240 с.
7. Борботько В.Г. Элементы теории дискурса. Грозный: Чеченский государственный университет, 1981. 113 с.
8. Бузаджи Д.М. Переводчик прозрачный и непрозрачный // Вестник Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н.А. Добролюбова. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. Вып. 4. Нижний Новгород: НГЛУ им. Н.А. Добролюбова, 2009. С. 20–30.
9. Ветрова Д.Е., Шагеева А.А., Храмушина Ж.А. Передача прецедентных феноменов при переводе (на материале англоязычных и русскоязычных печатных СМИ) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Серия: Языкознание и литературоведение. 2018. Вып. 3. С. 73–76.
10. Ворожцова О.А., Зайцева А.Б. Прецедентные имена в российской и американской печати // Известия УрГУ. 2006. Вып. 45. С. 222–229.

11. Гальперин И. Р. Очерки по стилистике английского языка. М.: Издательство литературы на иностранных языках, 1958. 455 с.
12. Гордон Г. Кино: Визуальная антропология: пер. с англ. М.С. Неклюдовой. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 208 с.
13. Гудков Д.Б. Межкультурная коммуникация: проблемы. М.: Изд-во МГУ, 2016. 118 с.
14. Гудков Д.Б. Прецедентные феномены в языковом сознании и межкультурной коммуникации: дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.19. М., 1999. 400 с.
15. Гудков Д.Б. Структура и функционирование двусторонних имен (к вопросу о взаимодействии языка и культуры) // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. 1994. Вып. 6. С. 14–21.
16. Дейк Т.А. ван Язык. Познание. Коммуникация. М.: Прогресс, 1989. 310 с.
17. Зайченко С.С. Некоторые особенности кинодискурса как знаковой системы // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Вып. 4. Тамбов: Грамота, 2011. С. 82–86.
18. Зарецкая А.Н. Особенности реализации подтекста в кинодискурсе: монография. Челябинск: Абрис, 2012. 191 с.
19. Захаренко И.В. Прецедентные высказывания и их функционирование в тексте. Лингвокогнитивные проблемы межкультурной коммуникации. М.: «Филология», 2017. С. 92–99.
20. Захаренко И.В. и др. Прецедентное высказывание и прецедентное имя как символы прецедентных феноменов // Язык, сознание, коммуникация. Вып. 1. М.: изд-во МГУ, 1997. С. 82–103.
21. Золотницкий А.В. Как дублируются кинофильмы. М.: Искусство, 1954. 64 с.
22. Ивлева А.Ю., Юсупова Г.Р., Рогачева О.Д. Переводческие трансформации в современной теории перевода // Дневник науки. Серия: Языкознание. Общее языкознание. 2018. Вып. 4. С.21.

23. Кабылбекова Д.М. Перевод кинодискурса как особый вид аудиовизуального перевода. // Вестник КазНУ. Серия: Филология. 2013. Т. 141. Вып. 1. С. 235 – 238.
24. Карасик В.И. Языковая личность: проблемы лингвокультурологии и функциональной семантики // Язык и личность: сб. науч. тр. Волгоград: Перемена, 1999. С. 5–19.
25. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. М.: Наука, 1987. 262 с.
26. Киклевич А.К. Культурные стереотипы в современном мире // Стереотипы и национальные системы ценностей в межкультурной коммуникации. СПб.: Издательство Невского института языка и культуры, 2009. С. 100–114.
27. Ковалев Г. Ф. Прецедентное имя собственное в тексте рекламы // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2004. Вып. 1. С. 158–164.
28. Колодина Е.А. Статус кинодиалога в ряду соположенных понятий: кинодиалог, кинотекст, кинодискурс // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Серия: Филология. 2013. Вып. 2. С. 327–332.
29. Комиссаров В.Н. Современное переводоведение: учеб. пособие. М.: ЭТС, 2002. 424 с.
30. Комиссаров В.Н. Теория перевода (Лингвистические аспекты): учеб. пособие. М.: Высш. шк., 1990. 253 с.
31. Красных В.В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? М.: Гнозис, 2006. 375 с.
32. Красных В.В. Этнопсихолингвистика и лингвокультурология. М.: Гнозис, 2014. 284 с.
33. Красных В.В. и др. Когнитивная база и прецедентные феномены в системе других единиц и в коммуникации // Вестник Московского университета. Серия: Филология. Вып. 3. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1997. С. 62–85.

34. Красных В.В. Единицы языка vs. единицы дискурса и лингвокультуры (к вопросу о статусе прецедентных феноменов и стереотипов) // Вопросы психолингвистики. 2008. Вып. 7. С. 53–58.
35. Кристева Ю. Французская семиотика: от структурализма до постструктурализма. М.: Прогресс, 2000. 236 с.
36. Курмаева И.И., Бабенко О.В., Рахимбирдиева И.М. Специфика перевода терминов лесного хозяйства с английского на русский язык // Грамота. Серия: Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2019. Т.12. Вып. 1. С. 103–107.
37. Лавриненко И.Н. Стратегии и тактики мены коммуникативных ролей в современном англоязычном кинодискурсе: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. Харьков, 2011. 20 с.
38. Левицкая Т.Р. Фитерман А.М. Пособие по переводу с английского языка на русский. М.: Высшая школа, 1973. 136 с.
39. Лотман Ю.М. Об искусстве. Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления. СПб.: Искусство-СПб, 1998. 372 с.
40. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти раамат, 1973. 135 с.
41. Маленова Е.Д. К определению понятия «аудиовизуальный перевод» // Вестник Нижегородск. гос. лингв. ун-та им. Н. А. Добролюбова. 2019. Вып. 48. С. 64–74.
42. Моисеев М.В. Фразеологизация прецедентных феноменов в английском языке // Вестник Омского университета. Серия: Филология. 2011. Вып. 3. С. 262–268.
43. Москвин В.П. Интертекстуальность. Понятийный аппарат. Фигуры, жанры, стили. М.: Наука-Флинта, 2014. С. 43.
44. Назмутдинова С.С. Гармония как переводческая категория (на материале русского, английского, французского кинодискурса): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.20. Тюмень, 2008. 21 с.

45. Назмутдинова С.С. Пути достижения гармонического перевода в кинодискурсе // Вестник Челябинского государственного университета. Серия: Филология. Искусствоведение. 2007. Вып. 22. С. 86–91.
46. Николаева Т.М. Краткий словарь терминов лингвистики. М.: Прогресс, 1978. 480 с.
47. Олянич А.В. Кинодискурс // Дискурс-Пи. Серия: языкознание и литературоведение. 2015. Вып. 2. С. 162–165.
48. Прецедент // Большой словарь иностранных слов русского языка [Электронный ресурс]. 2022. URL: [https://gufo.me/dict/foreign\\_words/прецедент](https://gufo.me/dict/foreign_words/прецедент) (дата обращения: 11.05.2022).
49. Прохоров Ю.Е. Действительность. Текст. Дискурс: учеб. пособие. М.: Флинта: Наука, 2004. 224 с.
50. Рецкер Я.И. Теория перевода и переводческая практика. М.: Р. Валент, 2007. 244 с.
51. Рыбин П.В. Теория перевода. М.: изд-во МГЮА, 2007. 263 с.
52. Самкова М.А. Кинотекст и кинодискурс: к проблеме разграничения понятий // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Вып. 1. Тамбов: Грамота, 2011. С. 135-137.
53. Слышкин Г.Г. Лингвокультурные концепты прецедентных текстов. М.: Academia, 2000. 140 с.
54. Слышкин Г.Г., Ефремова М.А. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа). М.: Водолей Publishers, 2004. 138 с.
55. Снеткова М.С. К проблеме перевода художественных фильмов // Вестник Московского университета. Серия: Филология. 2008. Вып. 1. С. 56–62.
56. Соловьева Н.А., Кречетова В.О. Киноперевод как объект лингвистического исследования // Актуальные проблемы востоковедения: мат. IX межд. Науч.-практ. конференции по востоковедению. Хабаровск: Тихоокеанский гос. ун-т, 2020. С. 383–387.

57. Сорока Ю.Г. Кинодискурс повседневности постмодерна // Постмодерн: новая магическая эпоха / ред. Л.Г. Ионин. Харьков: Харьк. нац. ун-т им. Н.В. Карамзина, 2002. С. 47–49.
58. Томахин Г.Д. Реалии-американизмы: Пособие по страноведению. М.: Высш. шк., 1988. 238 с.
59. Хурматуллин А.К. Понятие дискурса в современной лингвистике // Ученые записки Казанского Государственного Университета. Серия: Гуманитарные науки. 2009. Т.151. Вып. 6. С. 31–37.
60. Цыбина Л.В. Языковые и неязыковые средства актуализации эмоции «гнев» в кинематографическом дискурсе (гендерный аспект) (на материале английского языка): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. Саранск, 2005. 197 с.
61. Швейцер А.Д. Теория перевода: статус, проблемы, аспекты. М.: Наука, 2012. 216 с.
62. Швейцер А.Д. Теория перевода. Статус, проблемы, аспекты. М.: Наука. 1988. 215 с.
63. Ширяев А.Ф. Синхронный перевод. М.: Воениздат, 1989. 183 с.
64. Ячин С.Е. Слово и феномен. М.: Смысл, 2006. 138 с.

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

Институт филологии и языковой коммуникации  
Кафедра теории германских языков и межкультурной коммуникации

45.03.02 Лингвистика

УТВЕРЖДАЮ

Заведующий кафедрой ТГЯиМКК

 О.В. Магировская

« 15 » июня 2022 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

**ПРЕЦЕДЕНТНЫЕ ЯВЛЕНИЯ В КИНОДИСКУРСЕ:  
ПЕРЕВОДЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

Выпускник



Е.Д. Шичкина

Научный руководитель



канд. пед. наук, доцент,  
доц. Е.В. Еремина

Нормоконтролер



А.А. Струзик

Красноярск 2022