

**Министерство образования и науки РФ
Автономная некоммерческая организация высшего образования
Самарский университет государственного управления
«Международный институт рынка»
Факультет лингвистики
Кафедра теории и практики перевода
Программа высшего образования
Направление «лингвистика»
Профиль «перевод и переводоведение»**

ДОПУСКАЕТСЯ К ЗАЩИТЕ

Заведующий кафедрой:



канд. филол. наук, доцент Молчкова Л.В.

**ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА БАКАЛАВРА
«ДИАЛОГИ В АНГЛОЯЗЫЧНОМ КИНОТЕКСТЕ И ИХ ПЕРЕВОД НА РУССКИЙ
ЯЗЫК»**

Выполнил:

 Кипкаева И. В., л-52

Научный руководитель:

 докт. филол. н., проф.
Водоватова Т. Е.

Самара

2017

Оглавление

| | |
|--|----|
| Введение | 3 |
| 1. Теоретические основы изучения кинотекстов | 6 |
| 1.1 Понятие кинотекста. Языковые свойства кинотекстов | 6 |
| 1.2 Диалог как главный компонент кинотекста | 14 |
| 1.3 Диалог как проблема перевода | 19 |
| 2. Функции диалогов в фильме «Криминальное чтиво» и способы их передачи в русском языке | 27 |
| 2.1 Лексические особенности диалогов и их перевод на русский язык | 27 |
| 2.2 Грамматические особенности диалогов и их перевод на русский язык..... | 36 |
| 2.3 Стилистические особенности диалогов и их перевод на русский язык | 43 |
| Заключение | 46 |
| Список литературы..... | 50 |
| Источники фактического материала..... | 52 |
| Словари и справочники..... | 52 |

Введение

Данная дипломная работа посвящена исследованию особенностей диалогов в англоязычном кинотексте и их перевода на русский язык. Перевод художественных фильмов – особый вид художественного перевода, целью которого является «осуществление полноценной межъязыковой эстетической коммуникации путем интерпретации исходного текста, реализованной в новом тексте на другом языке» [15].

Текст кинофильма представлен в форме диалогов, закадровых комментариев, слов песен и надписей. В отличие от других видов переводных текстов, он имеет свои особенности: ограничен временными рамками звучания, что делает невозможной амплификацию; рассчитан на мгновенное восприятие, следовательно, должен быть максимально информативным и понятным зрителю; а также сопровождается видеорядом, который обуславливает выбор возможных вариантов перевода. Одним из главных компонентов в кинотексте является диалог, который представляет собой явление особого рода, так как его создают два общающихся человека, то есть диалог – это речь, состоящая из реплик. Структурными единицами диалога являются диалогические единства и реплики, выступающие в виде их компонентов. Реплика персонажа не только передаёт особенности его речи, но и служит средством изображения объективной действительности и «двигателем» сюжетной линии художественного произведения [32]. Основным объектом перевода фильмов является, как правило, диалог, устная речь персонажей. Посредством различных высказываний человек достигает определенного эффекта, производя те или иные изменения в окружающей его действительности и, прежде всего, в сознании своего собеседника, причем полученный результат речевого действия может соответствовать или не соответствовать той внеречевой цели, для достижения которой оно было произведено говорящим. Язык персонажей фильма представляет собой авторскую стилизацию естественной разговорной речи, в которую часто бывают, включены разные регистры общения – от официального стиля до

вульгаризмов. Передача этих нюансов в переводе для сохранения стиля оригинала представляет непростую и одновременно интересную задачу [24]. Актуальность данной работы связана с устойчивым интересом к проблеме перевода диалогической речи, а также с тем, что многие научные исследователи и лингвисты посвятили множество работ анализу перевода диалогов в кинотексте и выявлению их отличительных особенностей. Объектом исследования являются диалоги в кинотексте. Предметом исследования является степень адекватности перевода диалогической речи, ее языковые особенности и способ передачи на русский язык. Цель данной работы состоит в выявлении и описании особенностей перевода диалога на материале кинотекста на английском языке. Задачи исследования состоят в следующем:

- уточнить понятие кинотекста и его основных лингвистических признаков;
- установить лексико-грамматические особенности диалогов в англоязычном кинотексте;
- определить способы передачи языковой специфики диалогов в русском языке и оценить степень их адекватности оригиналу.

Теоретическую базу исследования составляют труды отечественных и зарубежных лингвистов по проблемам текста и кинотекста (Баранов А. Н., Бахтин М. М., Бенвенист Э., Брандес М. П., Валгина Н. С., Валюсинская З. В., и т.д.), диалога (Колодина Е. А., Оболенская Ю. Л., Павлова Н. Д., Почепиская С. М., Светлана С. В., и др.), перевода (Сиривля М. А., Яшина Н. К., и др.).

Источником фактического материала является фильм «Криминальное чтиво». Выбор этого фильма в качестве источника примеров обусловлен тем обстоятельством, что в данном кинофильме присутствует множество диалогов, которые непосредственно раскрывают суть сюжета и характеризуют героев.

Структура работы: композицию работы составляют введение, две главы, заключение, список используемой литературы и приложение. Содержание разделов. Во введении обосновывается выбор темы исследования, на

основе теоретических источников уточняется понятие кинотекста. Во второй главе предоставлены результаты исследования фактического материала, описываются лексико-грамматические особенности и определенные способы их передачи в русском языке. В заключении сформированы выводы по исследованию. Список используемой литературы содержит 47 наименований. Методами исследования является структурно-семантический анализ языкового материала, с целью выявления лексико-грамматических особенностей и способов их передачи в русском языке

1. Теоретические основы изучения кинотекстов

1.1 Понятие кинотекста. Языковые свойства кинотекстов

В современной лингвистике понятие «текст» как многогранное и разноплановое явление, как продукт устной или письменной речи, представляющий собой «последовательность вербальных знаков», становится полноправным объектом лингвистических исследований [25]. Общепринятым в лингвистике является следующее определение текста: «Текст - это реально высказанное (написанное) предложение или совокупность предложений, ... могущее ... служить материалом для наблюдения фактов данного языка» [1]. Традиционно в лингвистике термином «текст» обозначают не только записанный, зафиксированный, так или иначе, текст, но и любое кем-то созданное «речевое произведение» любой протяженности - от однословной реплики до целого рассказа, поэмы или книги [14]. Вышеизложенные данные определения понятия текста не полностью выражают структуру и особенность явления. И.Р. Гальперин в свою очередь дает следующее, более словарное и понятное определение текста: «текст – это произведение речетворческого процесса, обладающее завершенностью, объективированное в виде письменного документа произведение, состоящее из названия (заголовка) и ряда особых единиц (сверхфразовых единств), объединенных разными типами лексической, грамматической, логической, стилистической связи, имеющее определенную целенаправленность и прагматическую установку» [7]. Далее следует анализ типа текста и его отличительных особенностей. Типология текста, несмотря на свое центральное положение в общей теории текста, до сих пор еще разработана недостаточно. Не определены еще общие критерии, которые должны быть положены в основу типологизации. Объективно это объясняется многоаспектностью и потому сложностью самого феномена текста, субъективно – сравнительно небольшим периодом разработки проблем текста, когда они стали слагаться в общую теорию. Главная трудность заключается в том, что при текстовой дифференциации неправомерно исходить из какого-либо одного критерия, слишком

зЫбко такое основание для строгой классификации. Понятие «тип текста» в настоящее время принято как рабочий термин в современных исследованиях по теории текста, в частности в лингвистике текста. Расхождения в толковании понятия «тип текста» еще достаточно велики. Известный германист Филиппов К. А. по поводу этого вопроса считает, что «В современной лингвистике для характеристики устойчивых текстовых форм и конкретной реализации данной формы в речи применяют термины «тип текста» (Textsorte) и «экземпляр текста» (Textexemplar). Под типом текста при этом понимается форма текста, в которой реализуется коммуникативное намерение говорящего и которая строится по определенным правилам и нормам. Таким образом, каждый конкретный текст (Textexemplar) наряду с грамматическими, лексическими, фонетическими и иными особенностями своей структуры обладает также специфическими для данного типа речевых произведений текстовыми признаками (Textsorte)» [27]. Текст должен теоретически выявить свой собственный, отличный от других признак по каждому из этих оснований. Такая «идеальная» и непротиворечивая классификация затруднительна, поскольку сходства и различия признаков могут комбинироваться по разному: например, сходству информационных качеств могут резко противостоять качества коммуникативные и т.п. Выбор критериев типологизации осложняется и тем, что один и тот же текст может быть отнесен к различным группам из-за своей собственной многоаспектности: по одному критерию он войдет в одну группу текстов, по другому – в другую. Подавляющее большинство авторов, занимающихся проблемами текста, при учете факторов реальной коммуникации соответственно сферам общения и характеру отражения действительности первоначально делят все тексты на нехудожественные и художественные. Кроме того, тексты по форме представления могут быть устными (в основном в разговорно-бытовой сфере общения) и письменными (в сферах официального, специального и эстетического общения) [5]. Предметом дальнейшего анализа будет выступать один из типов текста – кинотекст. Особенности кинотекста и его воздействие на адресата привлекают внимание отечественных и зарубежных исследователей с момента возникновения кинематографа. Кинотекст изучался в рамках истории

киноискусства, сценического мастерства и режиссуры. С точки зрения стилистики и лингвистики текста рассматривались в основном тейпскрипты (текст на магнитной ленте) или тексты полилогов фильмов и чаще изолировано от видео и музыкального ряда. По мнению А. В. Федорова кинотекст представляет собой «сообщение, содержащее информацию и изложенное в любом виде и жанре кинематографа (игровой, документальный, анимационный, учебный, популярно-научный фильм)» [26]. Ю.Г. Цивьян рассматривает кинотекст, как «дискретную последовательность непрерывных участков текста». Непрерывные сегменты кинотекста будем называть кадрами. ... Кинотекст - это цепочка ядерных кадров. ... Таким образом, некое сообщение, присущее кинотексту, может быть выявлено лишь после рассмотрения как минимум двух ядерных кадров и выяснения, какой из типов присоединения они осуществляют. То есть, единицей кинотекста всегда является пара ядерных кадров. Назовем ее базовой цепочкой или базовой синтагмой кинотекста» [28]. Собственно говоря, кинотекст, это вид текста, появление и функционирование которого связано с появлением и развитием средств массовой коммуникации, или массмедиа, и невозможно без них. Кинотекст может быть определен как медиатекст. Тогда он становится в один ряд с экранными текстами, к которым также относятся телетексты (телефильм), видеотексты (видеофильм) и компьютерные тексты(видеоигра). Отличия этих медиатекстов друг от друга заключаются, безусловно, не только в технических средствах создания, хранения, тиражирования и т.д., но и в целях и задачах, которые ставятся перед ними, а также в количественном соотношении информации, переданной визуальным и аудиоспособом [24]. Многочисленные определения кинотекста раскрывают лишь отдельные особенности данного вида текста, не отражая его коммуникативную составляющую. Согласно определению, принадлежащему основоположнику отечественной медиапедагогики Ю.Н. Усову, кинотекст есть динамическая система звукозрительных образов, или «динамическая система пластических форм, которая существует в экранных условиях пространственно-временных измерений и аудиовизуальными средствами передает последовательность развития мысли художника о мире и о себе» [25]. Лингвистическая система в кинотексте

представляет собой две составляющие: кинотекст письменный (надписи и титры, которые являются частью кинофильма – названия улиц или названия городов, также плакаты, обозначения выходов и входов, записки и письма, и др.) и кинотекст устный (речь актеров в звуковом оформлении, песня или закадровый текст, и др.), которые выражаются символическими знаками – то есть словами естественного языка. Появление кинотекста связывают с многократной семиотической трансформацией текста. За кинотекстом стоит авторский литературный сценарий. Это произведение художественной литературы со специфическими признаками, связанными с воплощением словесного текста в звукозрительном виде на экране. Текст сценария частично сохраняется в виде звукооряда (звучащая речь героев фильма), частично транспонируется в видеоряд (действия, игра актеров, которые изображают происходящие с героями события). Ю.М. Лотман указывает, что кинематограф по своей природе – это и есть повествование, рассказ. По мнению Ю.М. Лотмана кинотекст представляет собой дискретный, составленный из знаков, так и недискретный, в котором значение приписывается непосредственно тексту [12]. В киноповествовании могут отражаться не только общие законы для любого рассказа, но и черты специфические, которые присущи повествованию именно средствами кино. Ю.М. Лотман также выделяет четыре уровня структуры «повествовательного кинотекста, два из которых можно определить как монтажные, а два – как фразовые». Также Ю.М. Лотман выделяет в тексте целостные синтагмы, участвующие в построении текста. «Применительно к языку они интерпретируются как уровни предложения, ... на кинематографическом уровне это кинематографическая фраза – законченная синтагма, отличающаяся внутренним единством, ограниченная с двух сторон структурными паузами». «Текст членится на специализированные в структурном отношении сегменты, которые имеют непосредственно семантический характер». Синтагматика и сюжет фильма принадлежат плану содержания, представленного Ю. М. Лотманом как содержание в его «лингвистическом значении» [12]. Далее в качестве некоторых из существующих конститутивных признаков кинотекста Иванова Е.Б. выделяет такие кинотекстовые категории, как адресованность, интертекстуальность,

информативность, целостность, членимость, модальность и др. Особый интерес для нас представляет категория интертекстуальности как «обозначение принадлежности кинотекста ... кинематографической традиции». «Интертекстуальность ... понимается как использование элементов уже существующего текста в процессе создания и функционирования нового» [9]. Одно из основных отличий кинотекста от обычного текста – это то, что текст имеет только визуальное восприятие, а текст, кино кроме подобного визуального восприятия, содержит ещё и аудиоряд. Но, так же как и литературное произведение, кинотекст можно легко сформулировать, т.е. его можно легко передать словами [18]. Рассмотрим подробнее вопрос о сходстве и различии текста и кинотекста, сопоставив текст художественной литературы (книгу) с кинотекстом. Книга начинается с титульного листа, который включает заглавие и имя автора, составителя, редактора, содержит указание на издательство и год издания; за ними могут следовать предисловие, пролог, посвящение, эпиграф. В кинотексте роль титульного листа играют инициальные титры: они включают название киностудии, производителя фильма, имена режиссера, автора сценария, оператора, композитора, дирижера, автора песни, звукооператора, гримера, костюмера, редактора, автора монтажа, директора картины, исполнителей ролей — обычно от главных к эпизодическим, название фильма. Титры обычно проходят на фоне первых кадров фильма и сопровождаются основной музыкальной темой фильма, изредка — репликами персонажей. Последний план инициальных титров должен служить плавным переходом к началу собственно действия фильма. Диалогической и внутренней (монологической) речи героев книги в кинотексте соответствуют реплики персонажей и закадровая речь, а также звучащие за кадром стихи или смысловая песня. Стихи и смысловая песня в фильме служат средством выражения душевного состояния героя, одновременно повышая эстетическую ценность кинотекста. Песня часто является визитной карточкой кинотекста, т.е. средством апелляции к нему. Вербальное выражение в кинотексте (и, естественно, в тексте) находят также различного рода надписи, являющиеся частью интерьера или реквизита — мира вещей, окружающих героев фильма. Это записки, письма, названия улиц и номера домов, названия ресторанов, кинотеатров и прочих

заведений, объявления, афиши, лозунги. Невербальное выражение в кинотексте, в отличие от книги, обычно находят внешность, одежда, предметы быта; пейзаж, в том числе городской и фантастический, интерьер, средства передвижения; жест, мимика, пантомимика, проксемика. Фильм обращается к способности реципиента расшифровывать мир и людей, не прибегая к языку. Вниманию зрителей предлагается естественный способ бытия в мире (общение героев с вещами и себе подобными), который они видят в мимике, жестах, взгляде и который с очевидностью определяет знакомые им ситуации. В книге внутреннее состояние героя передается дескрипцией или внутренним монологом, в фильме внутреннее состояние персонажа могут демонстрировать невербальные информационные ряды: музыка, пейзаж, интерьер; но чаще всего — поведение героя. В.А. Кухаренко предлагает выделять двенадцать основных категорий художественного текста: членимость, связность, проспекцию и ретроспекцию, антропоцентричность, локальную и темпоральную отнесенность, информативность, системность, целостность, модальность и прагматическую направленность [11]. 1) членимость: кинотекст делится на эпизоды, обладающие формальной и содержательной самостоятельностью, которые можно демонстрировать отдельно; 2) связность: содержательная самостоятельность эпизода относительна, ибо требует опоры на кинотекст целиком. Если эпизод демонстрируется отдельно, демонстрация почти всегда сопровождается ссылкой на кинотекст-источник и указанием (эксплицитным или имплицитным) на причину цитирования. На первый взгляд, кинотекст может показаться неоднородным, в нем, как и в тексте художественной литературы, разрабатываются разные сюжетные линии, перекрещиваются темы, меняются точки зрения. Причина этого заключается в несоответствии между линейным характером развертывания текста и многомерностью действительности; 3) проспекция и ретроспекция: направленность развития событий в кинотексте может быть как движущейся вперед (в соответствии с ходом событий в реальном мире), так и возвращающейся назад. Имеют место также проспекция и ретроспекция в узком смысле — предвосхищение будущего, забегание вперед (flash-forward) и воспоминание о прошлом (flash-back); 4) антропоцентричность: в центре

художественного кинотекста независимо от конкретной темы повествования всегда стоит человек, и все, что делается в кинотексте, имеет целью охарактеризовать человека как можно полнее; 5) локальная и темпоральная отнесенность. Отражение пространства может представлять собой автономный фрагмент кинотекста. Пространство неотделимо от собственно времени действия – пейзаж всегда указывает на время года и суток, интерьер также может содержать подобные указания (рождественская елка, задернутые шторы в сочетании с электрическим освещением и т.д.); 6) информативность: по отношению к кинотексту это многоканальная информативность – с одной стороны, информационный поток разделяется по способу восприятия информации, с другой – по типу воспринимаемой информации; 7) системность: в кинотексте ничто не существует случайно или само по себе, напротив, каждый элемент включается в общую систему, которая создается коллективным автором как результат множественных семиотических трансформаций и функционирует для выполнения общей единой цели; 8) целостность (завершенность): специфика категории целостности в кинотексте заключается в следующем: 1) тесная интеграция вербальной и невербальной составляющих, которые, будучи отделены друг от друга в рамках первичного просмотра отснятого материала, фактически теряют информативность; 2) наличие четких временных (экранное время) и пространственных (двухмерное изображение на киноэкране) рамок; 3) наличие сигналов, обозначающих начало фильма; 9) модальность: кинотекст является продуктом субъективного осмысления действительности коллективным автором, которое проявляется на всех этапах отбора лингвистического и нелингвистического материала, начиная от выбора темы и проблемы будущего фильма; 10) прагматическая направленность: представляет собой побуждение реципиента к ответной реакции. В случае кинотекста в качестве ответной реакции предполагается имплицитное действие – изменения в чувствах, мыслях, воззрениях зрителя, которые не обязательно находят вербальное выражение. Поскольку кинотекст является креолизованным текстом, представляется возможным выделить классы кинотекстов по общетекстовым признакам:

1. По адресату:

а) по возрастному признаку: детский — семейный (для совместного просмотра различными возрастными группами) – взрослый (детям до 16 лет смотреть не рекомендуется); б) по степени закрытости: массовый — элитарный. К элитарному кинотексту можно отнести не только авторское экспериментальное художественное кино, рассчитанное на узкий круг любителей, но также научное и производственное кино, представляющее интерес в основном для специалиста.

2. По адресанту: профессиональный – любительский. В последнее время возрос интерес к личным любительским киноархивам, материалы из которых включаются в телепередачи и документальные фильмы для более достоверного воссоздания атмосферы эпохи. Кадры непрофессиональной видеосъемки (любительские видеокамеры практически вытеснили любительские кинокамеры) используются в новостях, в репортажах из «горячих точек».

3. По степени оригинальности сценария: оригинальный — переработка литературной или кинематографической основы – развитие (продолжение) литературной или кинематографической основы. Под переработкой литературной или кинематографической основы мы понимаем экранизацию литературного произведения, фильм по мотивам литературного произведения, римейк более раннего кинотекста. Принимая во внимание все вышесказанное, проведенное исследование позволило доказать, что кинотекст обладает основными текстовыми особенностями (такими, как членимость, связность, проспекция и ретроспекция, антропоцентричность, локальная и темпоральная отнесенность, информативность, системность, целостность, модальность и прагматическая направленность) [22].

Кинотекст в свою очередь выполняет коммуникативную функцию при взаимопроникновении двух принципиально отличных семиотических систем (лингвистической и нелингвистической), то есть является специфичной формой креолизованного текста [10]. Также удалось выявить, что кинотекст – это связное, цельное и завершенное сообщение, выраженное при помощи вербальных (лингвистических) и невербальных знаков, организованное в соответствии с замыслом коллективного функционально дифференцированного автора при помощи кинематографических кодов, зафиксированное на материальном носителе и

предназначенное для воспроизведения на экране и аудиовизуального восприятия зрителями.

1.2 Диалог как главный компонент кинотекста

Кинофильм как многомерный и многоплановый объект исследования подвергается анализу со стороны различных наук, таких как эстетика, семиотика, литературоведение, лингвистика, переводоведение и др. В этих областях научного знания выявляются те или иные характеристики кино как сложного образования, включающего в себя несколько систем функционирования бытия. Собственно лингвистический анализ кинотекста требует четкого представления о предмете исследования, в качестве которого в современных лингвистических работах учеными выделяются такие понятия, как «кинодиалог», «кинотекст» и «кинодискурс», которые недостаточно четко разграничиваются в научной литературе [10]. В связи с этим целью данного исследования является выявление общего и различного между выделенными особенностями и определение статуса кинодиалога в ряду этих сопряженных понятий. В первом разделе уже был рассмотрен кинотекст, как форма креолизованного текста, его виды и общепринятые категории для выявления особенности кинотекста на основе исследуемого материала. Одним из неотъемлемого компонента кинотекста является кинодиалог, любой фильм построен на диалоге персонажей, которые посредством коммуникации раскрывают свою социальную принадлежность, развивают сюжет и непосредственно идею автора. Далее приведено соответствующее понятие диалога как лингвистического термина, диалог – это (греч. dialogos — беседа) форма речи, при которой происходит непосредственный обмен высказываниями между двумя или несколькими лицами. Условия, в которых протечет диалогическая речь, определяют ряд его особенностей, к которым относятся: краткость высказываний (особенно в вопросно-ответной форме диалога, в меньшей степени при смене предложений-реплик), широкое использование внеречевых средств (мимика,

жесты), большая роль интонации, разнообразие особых предложений неполного состава (чему способствует не только естественная опора на реплики собеседника, но и обстановка беседы), свободное от строгих норм книжной речи синтаксическое оформление высказывания, заранее не подготовленного, преобладание простых предложений, характерное для разговорной речи вообще, и т. д. Диалог часто противопоставляется монологу (греч. 'речь одного'). Если диалог – это совместная речевая деятельность двух или более лиц, а также результат такой деятельности, то монолог – это речевое произведение, принадлежащее одному говорящему, а также само его говорение. Тем не менее монолог, как и всякая речь, предполагает не только говорящего, но и адресата. Специфика монолога состоит лишь в том, что роль говорящего не переходит от одного лица к другому. Монолог поэтому является просто частным случаем диалога, хотя весьма показательным то, что в понятии диалога больше акцентируется деятельность говорения, тогда как в понятии монолога – его результат [36]. Согласно исследованиям Бахтина М. М. литературные произведения больших жанров (например, романы), т.е. с формальной точки зрения монологи, являются в глубинном смысле диалогами – диалогами между автором, его героями и читателем. В этом случае в романе как бы одновременно «звучат» голоса нескольких субъектов и возникает эффект диалогичности. Значительный исследовательский материал, посвященный диалогу, свидетельствует о сложности и многоаспектности этого явления, ибо диалог предстает как конкретное воплощение языка в его специфических средствах, как форма речевого общения, сфера проявления речевой деятельности человека и – шире – как форма существования языка. В первом случае анализируется речевая структура, возникшая в результате говорения, осуществления диалогической речи, во втором – исследователь имеет дело с выяснением условий порождения и протекания этой речи, в третьем случае проблемы диалога оказываются в кругу вопросов, связанных с изучением общественной функции языка. Аспекты внимания к диалогу оказываются тесно связанными между собой [6]. В первых работах, затрагивающих лингвистические проблемы диалога, исследователи исходили из положения о том, что речь – является одним из видов человеческой деятельности.

Л.П.Якубинский писал, что язык есть разновидность человеческого поведения, факт психологический, проявление человеческого организма, и социологический, зависящий от совместной жизни организмов в условиях взаимодействия [30]. Таким образом, речевая деятельность – это совместная деятельность участников речевого общения. Явление диалога оказывается имплицитно включенным в представление о коммуникативной сущности языка как общественного явления [3]. Л.П.Якубинский, определяя характерные черты диалога (быстрый обмен взаимообусловленными краткими высказываниями-репликами без предварительного обдумывания, при зрительном и слуховом восприятии собеседника) и монолога (длительное письменное или устное высказывание одного лица), отмечал, что в живой речи диалог и монолог зачастую переплетаются и что существует ряд переходных явлений (например, беседа в обстановке досуга, характеризующаяся более медленным темпом, большей величиной компонентов, большей обдуманностью речи, чем это наблюдается при быстром разговоре). В качестве единицы диалога Н.Ю.Шведова определила диалогическое единство. Это понятие прочно вошло в теорию диалога. Исследуются диалогические единства различных структур, включающие два и более высказываний – реплик [29]. Реплика как компонент диалогического единства и диалога в целом имеет двуплановый характер, совмещая в себе значения акции и реакции, в результате чего диалог и представляет собой сложную цепь взаимосвязанных высказываний [20]. Ввиду исследования диалога как речевой деятельности, в состав которого входит цепь связующих или параллельных реплик нескольких лиц, имеет место выделить разные структурные типы диалога (парный диалог, параллельный диалог, полилог). С ситуацией общения, отношением участников диалога к содержанию речи связан характер логико-смысловых отношений между частями диалогического единства, и в связи с этим выделяются различные типы реплик и типы диалога, устанавливается характер реакции, оценки говорящими фактов ситуации и речи, модальная характеристика диалога. Диалог, будучи одной из форм существования языка, является едва ли не важнейшей областью проявления языковых закономерностей. Отличие диалога от других сфер функционирования языка заключается прежде всего в сложной картине

взаимодействия интенций коммуникантов. Нормальный ход диалога предполагает согласование коммуникативных целей участников диалога, которое заключается в удовлетворении их взаимных претензий. Говоря о взаимодействии участников общения в рамках диалога, А.Н.Баранов, Г.Е.Крейдлин вводят понятие иллюкутивного (коммуникативного) вынуждения как «одного из проявлений законов сцепления, действующих на пространстве диалога» [1]. Иное представление теории речевых актов высказывается в методике интен-анализа (анализ намерений). Авторы исходят из того, что говорящий в ходе диалога реализует разнообразные стремления: представляет себя в определенном свете, обнаруживает свое отношение к собеседнику и окружающему миру, привлекает на свою сторону, возлагает ответственность и т.д. «Все, что есть в речи, подчинено интересам говорящего и модифицировано ими» [16]. Одним из элементов диалога в кинотексте является диалогичность. М.М. Бахтин полагал: «Быть – значит общаться диалогически. Когда диалог кончается, все кончается. ... Два голоса – минимум жизни, минимум бытия»; «Чужие сознания нельзя созерцать, анализировать, определять как объекты, как вещи, с ними можно только диалогически общаться. Думать о них – значит говорить с ними, иначе они тотчас же поворачиваются своей объектной стороной: они замолкают, закрываются и застывают в завершенные объектные образы». Диалогичность, полифония, как бытийная, так и речевая, – коренное свойство жизни, по Бахтину: «Актуальный смысл принадлежит не одному (одинокому) смыслу, а только двум встретившимся и соприкоснувшимся смыслам. Не может быть «смысла в себе» – он существует только для другого смысла, то есть существует только вместе с ним» [2]. Л.П. Якубинский в работе «О диалогической речи» отмечает, что монологическая речь является более сложной по своей лексико-синтаксической организации, чем диалог. Однако диалог предполагает наличие «апперципирующей массы» у собеседника, только при ее существовании возможно полноценное общение: «...наше восприятие и понимание чужой речи (как и всякое восприятие) апперцепционно: оно определяется не только (а часто и не столько) внешним речевым раздражением, но и всем прежде бывшим нашим внутренним и внешним опытом и, в конечном счете, содержанием психики воспринимающего в

момент восприятия; это содержание психики составляет “апперципирующую массу” данного индивида, которой он и ассимилирует внешнее раздражение». Однако следует различать такие понятия, как диалогичность речи в философско-лингвистическом плане (диалог как общение равноправных собеседников, имеющих общий духовный опыт) и диалогизация речи («превращение» монологической речи в диалог путем различных приемов, таких, как вопросно-ответная организация текста, обращение, императивные формы, призывающие к активному действию, формы «мы-коллективного», оформляющие контактоустанавливающие реплики, вводные конструкции, формы 2-го лица в прямом и обобщенно-личном значении, перевод косвенной речи в несобственно-прямую, риторические вопросы, неполные предложения, компрессия текста за счет эллипсиса; на лексико-стилистическом уровне – использование разговорной лексики и пр.). Диалогизированная речь не всегда диалогична [19]. Если обратиться к диалогу, как к одному из компонентов кино, исследователь англоязычного кинодиалога С. Козлофф выделяет «диалог в кино» как одну из ключевых составляющих фильма, опираясь на определение, предложенное в Film Encyclopedia, согласно которому под «диалогом в кино» понимаются все разговорные линии фильма, всё, что проговаривается в нём. Поскольку кино является по существу визуальной средой, диалог в фильме должен использоваться более экономно, чем в театре, быть своего рода дополняющим действие, а не заменять его: «...dialogue: In a film, all spoken lines. Since the cinema is essentially a visual medium, dialogue is, or should be, used more sparingly than in the theater, supplementing action rather than substituting for it» [34]. Вместе с тем автор настаивает на неправомерности отождествления диалога в кино и диалога естественного языка. Диалог в кино призван скорее «перенаправить» информацию на зрителя, тогда как в естественной коммуникации собеседники не акцентируют внимание на информации, уже известной собеседнику, соответственно, в кино слова имеют двойной эффект: «...film dialogue differs from spontaneous everyday speech. In narrative films, dialogue may strive mightily to imitate natural conversation, but it is always an imitation. ... Although one cardinal rule of real conversation is that speakers should not tell each other what the other already knows, film dialogue is often forced to

smuggle in information merely for the viewer's benefit. Because the words are in truth directed at the filmgoer, not at the on-screen conversationalists, each word does double duty, works on double layers» [35]. Иначе говоря, диалог в кино так или иначе направлен на адресата, которым может быть как собеседник на экране, так и непосредственно зритель киноленты (эффект «двойного сказывания»). Соответственно, формальная соположенность диалогической формы речи естественного языка и собственно диалога в кино демонстрирует близость последнего к диалогу в естественной ситуации коммуникации, однако эта близость весьма условна в силу того, что при диалогическом общении в естественной ситуации коммуникации предполагается, что собеседники, как правило, владеют темой разговора, имеют представление о происходящем. Именно в этом заключаются основные характеристики диалога, присущие ему ситуативность и контекстуальность [10]. Также существует возможность сопоставить лингвистическую систему кинотекста и понятие «кинодиалог», под которым Горшкова В. Е. понимает ««вербальный компонент художественного фильма, смысловая завершенность которого обеспечивается аудиовизуальным (звукозрительным) рядом в общем дискурсе фильма» [8]. Это «подготовленное сообщение, воспринимаемое виртуальным удаленным рецептором в устной форме в формате отсроченного опосредованного контакта при отсутствии непосредственного обмена». Специфика означенного виртуального рецептора сообщения – зрителя состоит в том, что последний характеризуется «множественностью, значительной социокультурной неоднородностью, неопределенной национальной принадлежностью в силу массовости кино и широты его распространения в мире в эпоху глобализации».

1.3 Диалог как проблема перевода

Перевод текста в общем можно определить как создание на основе оригинального текста на одном языке эквивалентного ему текста на другом языке,

равноценного оригиналу в коммуникативном отношении. Перевод является важным вспомогательным средством, обеспечивающим выполнение языком его коммуникативной функции в тех случаях, когда люди выражают свои мысли. Выражение мысли, чувств, характеров героев напрямую раскрываются чаще всего в их диалогах и адекватный перевод диалогической речи с сохранением языковых особенностей играет огромную роль, поскольку он влияет на восприятие зрителем сюжета, воспроизводимом в кинофильме. Перевод диалогов отличается от перевода основного текста тем, что при их переводе переводчик должен учитывать не только авторский стиль, но также должен уметь улавливать и передавать особенности и характер участвующих в них героев, характер их взаимоотношений между собой. Помимо этого диалоги также порой несут дополнительную информацию, которую в силу различий культур и языков передать представляется невозможным [21]. Трудности перевода диалогов обуславливаются тем, что оригинал кинотекста, созданный автором изначально для реципиента своего языка, обладает своими национальными особенностями и характеристиками, которые присущи только определенному народу, практически не может быть воссоздан на языке другого народа. Тем самым слова, выражения, жаргон, пословицы и прочие речевые средства, свойственные определенной расе или мировоззрению, которые можно встретить в диалогической речи и являются основной проблемой перевода. По мнению В. А. Кана, при первоначальном анализе особенностей перевода можно выделить следующий ряд проблем: специфика перевода устойчивых выражений; проблема перевода игры слов; необходимость принятия во внимание культурных различий [21]. Специфика перевода устойчивых выражений не так сложна, как может показаться на первый взгляд. Пользуясь словарем устойчивых словосочетаний и оборотов речи, а также словарем синонимов можно без особого труда подобрать наиболее подходящий перевод. Проблема перевода игры слов является одним из самых интересных моментов в художественном переводе – это когда переводимый текст имеет юмористическую или ироническую подоплеку. Надо обладать особым мастерством, чтобы умудриться сохранить игру слов, которую подразумевает автор. Отличным примером перевода игры слов является

одна из классических шуток: Человек приходит на похороны и спрашивает у одного из гостей: «*Am I late?*» (*Я опоздал?*). Ему отвечают: «*Not you sir. She is*» (*Не вы, сэръ. Она*)). Игра слов в данном случае основывается на значениях слова *late*, которое можно перевести как опоздавший, и как усопший. И наконец, необходимость принятия во внимание культурных различий. Трудность состоит в том, что владение одним языком недостаточно, важно являться знатоком культуры страны, на языке которой был написан оригинальный текст, особенно, если это перевод текста другой эпохи, в противном случае, без соответствующих знаний не будет достигнута адекватность перевода. Когда речь идет о значении тех или иных в переводимом подлиннике и о передаче их определенными словами языка, на который делается перевод, нельзя отвлечься от того контекста, в каком они находятся в оригинале или должны находиться в переводе. Именно контекст более узкий (т.е. одно определенное предложение, в котором найдут свое место слова, отражающие те или иные слова оригинала) и контекст более широкий (т.е. ближайшие соседние предложения, целый абзац, глава и т.п.) играет решающую роль при передаче значения иноязычных слов, т.е. при выборе нужных слов родного языка, из которых сложится фраза [31]. При этом, однако, надо иметь в виду, что словарный состав языка представляет не просто совокупность слов, а систему, допускающую бесконечно разнообразные, но не любые сочетания слов в любом контексте: отдельные элементы словаря связаны друг с другом определенными смысловыми и стилистическими отношениями. Это обстоятельство дает себя знать при переводе и часто не позволяет использовать ближайшее словарное соответствие слову подлинника. При передаче значения слова в переводе обычно приходится произвести выбор между несколькими представляющимися возможностями перевода [26]. Здесь следует выделить три наиболее характерных случая: 1) в языке перевода нет словарного соответствия тому или иному слову подлинника (вообще или в данном его значении); 2) соответствие является непостоянным, т.е. лишь частично покрывает значение иноязычного слова; 3) различным значениям многоязычного слова подлинника соответствуют различные слова в языке перевода, в той или иной степени точно передающие их. Имеются случаи, когда совершенно

однозначному слову подлинника находится твердое однозначное же (при разных контекстах) соответствие; такая однозначность соответствия возможна в принципе по отношению к определенным слоям лексики – к терминам, к обозначениям календарных понятий (названия месяцев, дней недели), к некоторым именам родства (например, *son* – *сын*, *daughter* – *дочь*, *nephew* – *племянник*), к названиям животных и общеупотребительных предметов, к личным местоимениям. Огромное большинство слов любого языка более или менее многозначно. В связи с этим находится и множественность словарных соответствий как для многозначного, так и для однозначного слова подлинника в других языках – соответствий, используемых в переводах в зависимости от контекста. Но и независимо от этого, слово с относительно ограниченным числом значений или даже употребляемое в контексте в одном вполне определенном значении может вызвать при переводе несколько вариантов. Таким образом, каждое слово и даже каждое предложение как в оригинале, так и в переводе соотносится с огромной массой других элементов текста, и поэтому, даже говоря о переводе отдельно взятого слова, всегда приходится учитывать роль окружения, контекста, который в известных случаях может потребовать поисков нового варианта [31]. Вернемся непосредственно к диалогу, Литературный диалог, «разговор двух или нескольких лиц в литературно-повествовательном произведении или поэме», «все разговоры персонажей в нарративе»– это, с одной стороны, воспроизведение «живого» общения героев произведения, и поэтому здесь мы находим все характеристики устного спонтанного общения, а с другой стороны, это выдумка автора. Иными словами, речевое общение «придуманных» людей, при всей их возможной реалистичности, вторично и только воспроизводит, имитирует истинные, т.е. внелитературные, параметры спонтанной диалогической речи, выступая в качестве чрезвычайно эффективного приема характеристики персонажа. Значит, можно сделать вывод, что художественный диалог и все особенности речи персонажей преследуют единую главную цель – охарактеризовать говорящего через его речь и создать впечатление, что автор не вмешивается в процесс представления героя и даёт ему самостоятельно проявлять собственную языковую и коммуникативную компетенцию [17].

Существует две формы речевого общения: спонтанная, или звучащая, и обдуманная (обработанная), письменная. «Первая осуществляется в естественных условиях физической реальности и зримого контакта, вторая заданно имитирует первую в искусственно создаваемом возможном (виртуальном) мире. Вышеперечисленные различия определяют тематику, структуру, протяженность во времени, функции каждой из форм. Спонтанная речь передаёт информацию и выражает эмоции и оценки. В то же время художественный диалог стремится сохранить эти характеристики для создания эффекта аутентичности непринужденного общения персонажей. Автор отбирает все эти свойства и обрабатывает их. Небрежность или случайность, свойственные спонтанной речи, могут воспроизводиться и в художественном диалоге для выполнения определенной функции. Проблема диалогов в художественных произведениях привлекала внимание многих научных исследователей, таких как Ж. Вандриес, Г. Г. Хисамова, Л. М. Михайлов и др. Выполняя коммуникативную функцию, диалог не просто передаёт информацию: его реплики выявляют внутреннее чувство и являются способом влияния на подсознание человека. Поэтому при переводе очень важно выбрать нужные слова и подходящий стиль, чтобы выразить содержание диалога во всей его полноте. Перед переводчиком стоит задача не только передать мысль автора, но и выбрать те средства языка, которые сохранили бы тексту ту же текучесть и выразили бы те же чувства с такой же интенсивностью, как и у автора. Читатель должен не только понять сообщение, выраженное на чужом языке, но и почувствовать эмоции, которые хотел передать автор. Анализируя переводы в исследовательской части дипломной работы, мы будем обращать внимание не только на то, как автор переводов раскрывает характер и социальную принадлежность персонажей романа, их отношение друг к другу, но и способ передачи языковой специфики, используя специфические диалектизмы, жаргонизмы, идиоматические структуры, реалии и т. п. Всё это в совокупности должно обеспечить максимально точную передачу той мысли, которую автор вложил в свой текст. Анализ переводов представленных ниже диалогов имеет целью, с одной стороны, вычленить методы и приёмы, используемые при переводе, а также лексико-грамматические особенности.

Содержание в диалоге формируется при опоре на общий опыт говорящих, на элементы обстановки разговора, с учетом жестов и мимики, а также с ориентировкой на языковой контекст; это позволяет многое не называть ввиду его достаточной ясности для говорящих. Передача информации в диалоге идет сразу по нескольким каналам: словесному, интонационному мимико-жестуляционному, ситуативно-предметному.

Диалог может быть произнесенным и произнесенным, диалогом «про себя» (аудиодиалог). Аудиодиалог - это либо разговор с самим собой, когда говорящий сам себе задает вопросы, сам на них отвечает, сам себе возражает и т.д.; либо это воспроизведение диалога в лицах, примерно в том же виде, как эти реплики были произнесены реальными партнерами, либо это направленность высказывания на конкретного слушателя, прерываемого его переспросами, оценками, попутными суждениями [4]. Диалог является составным текстом. В стилистике немецкого языка выделяют три способа сложения диалога как вопросно-ответного единства: 1) вопрос и ответ дополняют друг друга, и таким образом создается единое высказывание о предмете; 2) ответ возвращается к первоначальному высказыванию и дает ему другое толкование; 3) вопрос и ответ разъясняют первоначальное, исходное утверждение. Что касается внутреннего единства диалогических текстов, то оно имеет в принципе те же композиционно-речевые формы, что и монологическая речь («сообщение», «описание», «рассуждение») [4]. Для стилистики представляет несомненный интерес классификация диалога по цели: сообщения, выяснения, воздействия, поддержания контакта. Соответственно выделяются следующие три разновидности диалога: 1) экстравертный (подчеркнуто ориентированный на собеседника); 2) контактный (предполагающий начало или поддержку общения без преследования какой бы то ни было определенной цели); 3) интровертный (с преобладанием «самовыражения», без принятия, во внимание интереса слушателя). Что касается структуры, композиционно диалог состоит из разговора либо в виде монологических высказываний с перемежающимися репликами, либо в виде вопросно-ответных реплик; из глаголов «говорения», вводящих разговор, а также ремарок, сопровождающих письменно фиксированные

диалоги, особенно в драматических произведениях (описание жестов, мимики, поведения общающихся лиц и т.п.). Нередко такие ремарки в художественной литературе приобретают форму «немых» сцен. Для диалогической речи характерны следующие экстралингвистические признаки: - ремицированность, т.е.

распределенность предметного содержания между коммуникантами; ориентированность на конкретного партнера; учет непосредственной реплики партнера; спонтанность; ситуативная обусловленность, предполагающая наличие у партнеров фоновых знаний; субъективность, оценочность, эмоциональность [4].

Суммируя все вышесказанное можно отметить следующие трудности при переводе диалогов, а именно: сохранение адекватности перевода, соблюдение рамок культурных и национальных особенностей персонажей, которые включают в себя специфические слова, присущие определенному народу, выражения, пословицы, жаргонизмы. Также в процессе перевода диалогической речи существенной сложностью является перевод выражений, которые под собой подразумевают юмористическую или ироническую подоплеку и направлены на вызывание реакции у партнера, поскольку требуется обладать мастерством, изрядной фантазией и воображением, чтобы точно и ярко передать смысл высказывания. Что касается конкретно диалогов в кинофильмах, можно столкнуться с извечной проблемой несоответствия длины предложений в оригинальном тексте автора и их перевода на русский язык, во избежание потери информации переводчик прибегает к таким лингвистическим трансформациям, как опущение, компрессия и т.д. Одним из наиболее сложных аспектов перевода кино - и видеопродукции является перевод реалий на родной язык. При переводе таких трудностей необходимо учитывать как национальный колорит и смысл реалии, так и перевод последней, чтобы наиболее полно передать смысл сказанного. Очень часто реалии приводятся в разговоре в качестве аллегии или пародии на какой-либо аспект жизни человека, его привычек, уклада жизни или просто совершенного им действия. Причем, в итоге, на языке оригинала сама реалия и попутно сказанная другая фраза представляют собой понятное для носителя языка сочетание или косвенно указывают на какое-либо определенное действие, совершенное говорящим или тем, кому адресовано речевое

произведение. На данный момент в не малом количестве имеют место фильмы, в которых персонажи используют ненормативную лексику. Данный аспект немаловажен, так как если при переводе художественной литературы, либо научной этот пласт лексики, как правило, переводится ближе к оригиналу, то при переводе фильмов учитываются морально-эстетические нормы перевода, классификация фильмов по определенным категориям (фильм для взрослых, запрещен для детей до 18, запрещен для детей до 16 и так далее) и социально-культурные нормы.

При переводе фильмов, сериалов особое внимание следует уделять характеру героев, их манере говорения и, что особенно важно, их словарному запасу, так как это является одним из средств создания данного образа, который подразумевает автор в сюжетной линии.

2. Функции диалогов в фильме «Криминальное чтиво» и способы их передачи в русском языке

2.1 Лексические особенности диалогов и их перевод на русский язык

В данной главе мы рассмотрим лексические особенности диалогической речи на примере диалогов из фильма. За лексическую единицу можно брать слово либо словосочетание, которое характеризует того или иного персонажа. Приведем пример:

No, forget it, it's too risky. I'm through doin' that shit.

Использование сокращенного слова *doin* вместо *doing* говорит о том, что диалог между партнерами носит разговорный характер, свойственный беглой речи, такой тип сокращения называют фонологическим. Данное сокращение также продемонстрировано в этом выражении: *You're gettin' ready to blow?*

Тенденция таких неформальных сокращений не используется в письменной речи, а чаще всего присуща американской лексике. Обратимся к переводу, выражение было переведено как:

Хватит, я завязал.

При переводе данный глагол *doin* был опущен и заменен на слово *завязал*, трансформация при переводе была обоснована тем, чтобы сохранить смысл выражения, не прибегая к дословному переводу для адекватного восприятия зрителем. Во втором случае, перевод звучит следующим образом *Ты готов взорваться?* здесь перевод является дословным, фраза использована в переносном смысле для передачи эмоционального всплеска говорящего, поскольку в русскоязычной речи данная фраза используется по той же причине, перевод является корректным и понятным. Далее рассмотрим то же предложение, обратив внимание на другую единицу слова – *shit*. Использование данного существительного говорит о сниженной, разговорной лексике героя, является жаргоном. Обратимся к Кембриджскому словарю, *shit – exclamation, very informal, a very impolite word used to show surprise, anger, disappointment, etc.* При самостоятельном употреблении

чаще всего является восклицанием и означает удивление или разочарование. Может использоваться в адрес любого объекта, но в английском языке чаще всего применяется к наркотикам, музыке или имуществу человека. Может также означать проблемы – *я устал от этого говна (I'm tired of this shit)* или же качество чего-либо – *эта музыка – говно (This music is shit)*. При переводе данное слово было опущено для того, чтобы зритель не был оскорблен лексикой в первом диалоге кинофильма. Обратимся к следующему примеру:

When you go on like this, you know what you sound like?

Это выражение переводится как:

Когда ты вот так говоришь, знаешь, на что это похоже?

В данном случае при переводе был использован тип лексической трансформации – добавление. Дело в том, что компрессия, свойственная английскому языку вызывает необходимость добавления слов при переводе на русский язык. То же самое мы прослеживаем и здесь, герой фильма, используя глагол *go on* - *продолжать*, акцентирует внимание на теме разговора, а перевод в свою очередь нацелен на сохранения смысла и конкретизации того, что имеет в виду говорящий. Компрессия в этом предложении также подразумевает под собой неформальную обстановку. В данном диалоге довольно много сниженной и разговорной лексики, но в свою очередь ее использование служит не только для характеристики персонажа, но и для усиления эмоциональной подоплеки высказывания. Приведем в пример следующее выражение:

I sound like a sensible fucking man, is what I sound like.

Слово *fucking* - used to emphasize a statement, especially an angry one, переводится как «чертовский», «проклятый». Данная фраза была переведена следующим образом:

Это похоже на слова чертовски разумного человека, вот на что.

Перевод в этом случае является дословным, дабы передать эмоциональную полноту прилагательного *sensible*. При переводе эмоционально-экспрессивный

оттенок был сохранен. Рассмотрим следующий пример разговорной речи в выражении:

Well take heart, 'cause you're never gonna hafta hear it again.

Мы наблюдаем яркий пример американской речи. Слово ‘cause – это сокращение слова *because*, которое переводится как: *так как, потому что*, данное слово употребляется всегда в неформальной речи, в интернете и разных рода переписок обязательно с апострофом, также можно встретить еще более сокращенное слово *suz*, однако оно чаще всего употребляется именно в письменной речи. Перевод данного предложения следующий:

Потерпи, потому что больше ты этого не услышишь.

В данном случае перевод буквальный, передан корректно и смысл предложения выдержан. Далее в этом же предложении проанализируем следующие лексические единицы. Глагол *gonna* употребляется в разговорной речи, о чем свидетельствует оксфордский словарь английского языка, *gonna – (informal), (with bare infinitive) nonstandard spelling of going to when followed by an infinitive verb: used to express a future action*. Эквивалент данного слова – *going to*, употребляется в обороте *to be going to*: (am/is/are + going + инфинитив с to) собираться, намереваться сделать что-либо; 1) употребляется для выражения намерения совершить действие в будущем; 2) для выражения большой вероятности или неизбежности совершения действий в будущем (прогнозируемое будущее). Чаще отдельно не переводится, а действие, выраженное последующим инфинитивом, переводится будущим временем. Также в этом предложении имеет место сокращенная форма *hafta* - разг. от глагола *have to*, выражает долженствование относительно настоящего и будущего. Данные разговорные формы *gonna hafta* являются самыми часто употребляемыми словами в реальной быстрой речи и не редко их можно встретить именно американском кинематографе. При переводе данного предложения были опущены данные лексические единицы для того, чтобы не нагружать выражение, также сохранить временные рамки, а именно применить один из видов лексической трансформации – компрессию, поскольку структуры предложений в английском и

русском языках различны. Далее в диалоге рассмотрим следующий момент способа передачи английской речи на русский язык, при вопросе официанта «Can I get anybody anymore coffee?» участник диалога отвечает следующим образом:

I'm doin' fine.

Что в переводе обозначает:

У меня есть, спасибо.

При передаче на русский язык было полностью перестроено предложение, поскольку дословный перевод исказил бы смысл и перевод бы был не адаптирован для русскоговорящих зрителей. Кроме того, в предложении используется сокращение от слова *doing*, которое также употребляется в разговорной речи и вследствие вышесказанного, оно было опущено. Поскольку в этом выражении *doing* не переводится, перевод не выразил характеристики героя. Одной из важнейших характеристик разговорной речи, по лексическим особенностям которой можно определить тип того или иного текста, являются слова и словосочетания, присущие только неформальному общению. Рассмотрим соответствующие примеры, в предложении:

Knucklehead walks in a bank with a telephone, not a pistol, not a shotgun, but a phone, cleans the place out, and they don't lift a finger.

Выражение переводится как:

Какой-то раздолбай пришел в банк – и не с пистолетом, не с ружьем, а с дурацким телефоном, - все обчистил, и никто даже не почесался.

Проанализируем слово *knucklehead* и идиому *don't lift a finger*, существительное *knucklehead* является разговорным и переводится как *болван, олух, дурак*, следующее словосочетание *don't lift a finger - (informal phrase) someone who does not lift a finger makes no effort to help or provide assistance when it is needed.* Употребление данных значений говорит о том, что обстоятельства разговора неформальные, а также эти слова носят эмоционально-экспрессивный характер, что соответствует разговорной речи. При переводе обе лексические единицы были

сохранены в стиле оригинала и передача на русский язык произведена успешно.

Рассмотрим похожий пример:

Naw, all those guys are goin' down the same road.

В данном предложении частица *naw* переводится как *не-а*, обратимся к словарю *naw - (informal) no, used when answering a question*. Данная лексическая единица также говорит о разговорной, неформальной обстановке. Вышеуказанное предложение переводится следующим образом:

Не-а, все эти ребята идут по одной дорожке.

При передаче на русский язык, данная частица была переведена дословно для сохранения оттенка разговорного стиля и характеристики героя. Проанализируем продолжение этого выражения:

All those guys are goin' down the same road, either dead or servin' twenty.

Одним из переводов словосочетания *to serve* является выражение *отбыть срок*, данная конструкция *servin' twenty*, указанная в предложении, относится к разговорной речи и при дословном переводе на русский язык смысл был бы утрачен. Полное предложение переводится как:

Все эти ребята идут по одной дорожке: или погибают, или получают двадцатку.

Перевод словосочетания был адаптирован под русскую речь для сохранения смысла высказывания и неформальной обстановки. Выбор данного словосочетания как в оригинале, так и в переводе говорит о принадлежности социального статуса героя, а также об его осведомленности о преступной жизни. Вопросительное предложение:

And no more liquor stores?

В диалоге было переведено как:

Больше никаких лавчонок?

При переводе было использовано слово *лавчонки*, опираясь на определение слова в толковом словаре Ушакова – это *(разг.) мелкое торговое заведение, небольшой магазин, мелочная лавка, продуктовая лавка*. При передаче предложения

на русский язык было подобрано именно данное существительное для того, чтобы указать на простоту речи говорящего, несмотря на то, что в оригинальном тексте было использовано нейтральное словосочетание. Таким образом, перевод сохраняет образ малообразованного персонажа для корректного восприятия зрителем его характеристики. Рассмотрим следующее предложение:

Besides, it ain't the giggle it usta be.

В данном выражении имеется целый ряд сленговых единиц, проанализируем первую из них. Сокращение *ain't* чаще всего употребляется в американской разговорной речи, *ain't* - (informal) short form of *am not, is not, are not, has not, or have not*. Linguistically, *ain't* is formed by the same rule that English speakers use to form *aren't* and other contractions of auxiliary verbs. В данном диалоге *ain't* – это сокращение конструкции *is not*. Опираясь на выдержку из исследования Maria del Pilar «*In England, ain't is generally considered a non-standard or illiterate usage, as it is used by speakers of a lower socio-economic class, or by educated people in an informal manner*», также можно утверждать, что использование данного сокращения характеризует низкий социальный статус героя. Следующее сокращение *usta* тоже по типу относится к разговорной речи, это американизм от *used to*, переводится следующим образом: 1) часто делал что-л.; бывало, делал что-л.; 2) привыкнуть к чему-то; быть привычным к чему-то; привыкнуть делать что-то (искаженная форма нормативной речи, характерная для разговорной речи низкого качества). Перейдем непосредственно к переводу предложения:

Кроме того, это уже не прикольно.

При передаче на русский язык данного предложения был сохранен смысл и неформальность речи и использование компрессии тому подтверждение. Лексические единицы *ain't* и *usta* являются неверными с точки зрения фонетики, однако при передаче на русский язык не несут в себе определенного оттенка, по которому можно охарактеризовать героя. В следующем предложении мы рассмотрим существительное, использование которого также присуще только разговорной лексике. Рассмотрим следующую фразу:

We keep on, one of those gook gonna make us kill 'em.

Слово *gook* - *noun n. (amer. informal, offensive) a person of SE Asian descent, specif., a Korean, Vietnamese, Japanese, etc.: a hostile and contemptuous term*, существительное *gook* переводится как *чурка (небелый или неамериканец; особ. азиат; ср. тж. хачик, чучмек)*. Данное предложение было переведено следующим образом:

Если мы продолжим, рано или поздно нам придется пристрелить кого-нибудь из этих чучмеков.

Использование слова *чучмек* также характеризует героя и говорит о его негативном отношении к лицам определенной нации, ввиду этого при переводе был ярко и понятно передан данный оттенок, характеризующий героя. При передаче разговорной речи с английского языка на русский часто можно встретить замену одной части речи на другую с целью корректного восприятия выражения. Проанализируем следующий пример:

Well, what else is there, day jobs?

Словосочетание *day job* в Кембриджском словаре обозначает *a job that you do to earn money so that you can do something else that you prefer but that does not pay you much money* и переводится как *каждодневная, основная работа*, само выражение не является разговорным, однако при передаче на русский язык данное словосочетание было выражено глаголом *вкалывать* - (*разг., сниж., жарг.*), *определение которого означает работать усердно, много и напряженно*. Употребление данного глагола при переводе свидетельствует о простоте речи говорящего и определенной принадлежности его класса, ввиду этого можно утверждать, что перевод был выполнен успешно с сохранением смысла, поскольку глагол *вкалывать* употребляется в живой русской речи. Эту тенденцию можно проследить и в следующей фразе, где говорящий обращается к официантке:

Garcon! Coffee!!

Опираясь на толковый словарь Ушакова *Гарсон* - (*муж. франц. garson, букв. мальчишка*), *половой, официант в заграничном ресторане*, данное существительное

как на русском, так и на английском относится только к мужскому роду и его использование при обращении к официантке является некорректным. Перевод данной фразы следующий:

Гарсон, кофе!

При передаче на русский язык слово не было заменено, поскольку оно характеризует персонажа, как человека малообразованного и не следящего за своей речью. Во время разговора о выборе места ограбления, персонаж говорит следующую фразу:

People never rob restaurants, why not? Данное

предложение переводится как: *Никто не*

грабит забегаловки, а почему нет?

При переводе было употреблено существительное *забегаловка* - (*разг., сниж.*), *небольшая закусовая, пивная, маленький трактир*, которое также подчеркивает неформальную обстановку, простоту речи, кроме того, использование вышеупомянутого слова дает понять зрителю, что автор имеет в виду именно такие места общественного питания, как забегаловки и акцентирует на этом внимание. Выбор данного существительного вызван потребностью сохранить линию оригинального сюжета и обратить внимание на определенный тип ресторана, перевод был выполнен адекватно и справился со своей задачей. При передаче на русский язык некоторых выражений чаще всего возникают сложности во время перевода фразеологизмов. Рассмотрим следующее предложение:

Restaurants, on the other hand, you catch with their pants down.

Фразеологизм *with one's pants down* является сленговым выражением и переводится буквально *со спущенными штанами*, однако смысл выражения носит метафорический характер. В нашем случае, предложение переводится следующим образом:

Ресторан можно брать прямо с места в карьер.

При передаче на русский язык, словосочетание было заменено на эквивалент, который употребляется в русской речи и в диалоге означает, что ресторан легко

ограбить, поскольку сотрудники и посетители будут к этому не готовы. Перевод предложения полностью раскрывает мысль автора и не искажает смысл. Проанализируем следующую лексическую единицу в предложении:

Busboys, some wetback gettin' paid a dollar fifty a hour.

Согласно словарю, существительное *busboys* - это (сущ., амер.) уборщик грязной посуды со столов, помощник официанта (в ресторане). Данное предложение переводится как:

Мексам на кухне платят в час доллар с мелочью.

Употребление слова *мексы* в переводе акцентирует внимание на определенном типе ресторана, в котором за небольшую плату обычно работают не американцы, приезжие, это также говорит о предвзятом отношении к работникам такого ресторана и указывает на неформальность обстановки. Употребление, так называемого, национального прозвища *мексы* в переводе обобщает слово *busboys*, которое имеет множество значений для того, чтобы зритель понял, о ком конкретно идет речь. При передаче оригинального текста на русский язык также используется метод смыслового развития слова или словосочетания, а также замена с целью адаптивования текста под русскоязычную речь. Рассмотрим пример:

Customers are sittin' there with food in their mouths, they don't know what's goin' on. One minute they're havin' a Denver omelette, next minute somebody's stickin' a gun in their face.

Данное предложение было переведено как:

Клиенты сидят с набитым ртом, они растеряются, они кушают омлет по-деревенски и кто-то тычет им в харю ствол.

Проанализируем первое словосочетание *with food in their mouths*, при переводе оно было генерализировано для снятия нагрузки с предложения и сохранения временных рамок, поскольку, как мы говорили ранее, фразы на английском языке более сжаты. Существительное *a gun* - это пушка; орудие; пулемет; пистолет; огнестрельное оружие; однако при переводе было использовано существительное *ствол*, которое является разговорной формой слова,

это также говорит о сниженной лексике говорящего и возможно о том, что данное слово употребляется в его речи и окружении на повседневном уровне, поскольку людям, которые не имеют дела с оружием, не свойственно употребление данной лексики. При переводе лексической единицы *face*, было употреблено слово *харя* - (*жарг. вульг.*) *лицо, физиономия*, что свидетельствует о разговорной речи, поскольку вульгаризмы отражают эмоционально – экспрессивный оттенок, соответствующий чаще всего американскому сленгу. Таким образом, перевод можно считать адекватным, поскольку была соблюдена неформальная, живая атмосфера и перевод вышеуказанных лексических единиц сохранил стиль оригинального текста и характеристику героя. Следующее предложение свидетельствует о той же тенденции употребления слов:

See, I got the idea last liquor store we stuck up.

Оно переводится следующим образом:

Эта мысль возникла у меня в последнем магазинчике, который мы брали.

Согласно словарю Мюллера, глагол *stick up* - (*sl.*) *налет, ограбление*. В оригинале была использована данная сленговая лексическая единица, которая характеризует персонажа, как опытного грабителя и преступника. При передаче предложения на русский язык перевод не искажает образ персонажа, тем самым является адекватным и понятным для реципиента.

2.2 Грамматические особенности диалогов и их перевод на русский язык

В данной главе мы рассмотрим грамматические особенности диалогической речи на примере диалогов из фильма. Анализируя диалоги в кинотексте, мы обратим внимание на структуру предложений и фраз, на словообразование и морфологию.

Рассмотрим следующий пример:

We keep on, one of those gook gonna make us kill 'em.

Продемонстрированный пример относится к типу предложения причинно-следственной связи, они отражают такой тип связи, когда одно вызвано другим либо одно следует из другого. В нашем случае выражение построено некорректно, поскольку из-за отсутствия союза *if* искажена временная форма полного предложения, а именно будущее время в оригинальном тексте выражено настоящим. Это также говорит о необразованности говорящего неформальной обстановке во время диалога. Перейдем непосредственно к переводу предложения:

Если мы продолжим, рано или поздно нам придется пристрелить кого-нибудь из этих чучмек.

При передаче предложения на русский язык была изменена временная форма слов для адекватного и понятного восприятия зрителем ситуации, что не дает характеристику персонажу, однако сохранение в переводе определенных лексических единиц, характеризующих героя, справляется с этой задачей. Употребление персонажем простого или сложного предложения также его характеризует и доносит образ реципиенту. Проанализируем соответствующий пример:

What's wrong with that?

Вышеуказанное предложение сформировано корректно с точки зрения грамматики, однако, обратившись к переводу,

Ну и что?

При передаче предложения был использован метод компрессии, а именно сжатие фразы, для того, чтобы акцентировать внимание на неформальной обстановке и характеристики героя, поскольку употребление простых предложений присуще людям неначитанным и малообразованным. Метод компрессии при переводе продемонстрирован и в следующем случае:

Yeah, well, the days of me forgittin' are over, and the days of me rememberin' have just begun.

Если дословно перевести полное предложение, то оно будет не соответствовать нормам русского языка и, кроме того, будет достаточно громоздким на слух. Рассмотрим перевод данного предложения:

Больше забывать будет нечего, я буду вспоминать...и только.

При передаче выражения на русский язык была совершена частичная перестановка слов, что обусловлено рядом причин, основной из которых является различие в порядке слов предложения в английском и русском языках. Английское предложение обычно начинается с подлежащего (или группы подлежащего), за которым следует сказуемое (группа сказуемого), т. е. рема - центр сообщения (самое главное) - стоит на первом месте. Тема (второстепенная информация) - обстоятельства (места и времени) чаще всего располагаются в конце предложения. Порядок слов русского предложения другой: в начале предложения зачастую стоят второстепенные члены, за ними идет сказуемое и лишь в конце – подлежащее. Перестановка, как и компрессия, которую также можно наблюдать здесь служит для снятия нагрузки с выражения, а также для соблюдения временных рамок говорения, потому что в английском языке, а чаще всего в разговорной речи предложения сжаты. При переводе был сохранен оттенок неформальной, разговорной речи, что было передано посредством сжатия предложения, однако характеристика героя не была отражена, поскольку выражение несет нейтральный уровень. Рассмотрим следующим пример:

Correct. I got all tonight to quack.

Данное предложение переводится как:

Сегодня я буду крякать не переставая.

При передаче на русский язык словосочетания *got all tonight* был использован антонимический перевод, а именно замена выражения в утвердительной форме на отрицательную. Потребность использования данного метода вызвана тем, что разговорному английскому присущи более простые предложения со стандартным расположением частей речи, это также свидетельствует о непринужденной обстановке. В переводе не был отражен характер персонажа, но тем не менее,

перевод адекватен и понятен. Важная особенность, которая позволяет охарактеризовать героя и создать правильный образ кроется именно в его стиле построения предложений. Рассмотрим следующий пример:

Member all those customers kept comin' in?

Употребление простого, некорректного с точки зрения грамматики предложения свидетельствует о необразованности говорящего и непринужденной обстановке, в котором протекает диалог. Перевод предложения следующий:

Помнишь, как зашли покупатели?

Анализируя данное выражение, также можно обратить внимание, что при переводе была изменена временная форма глагола, а именно вместо прошедшего времени было употреблено настоящее, что акцентирует внимание на простоте речи говорящего. При передаче выражения на русский язык была употреблена корректная форма глагола для целостного восприятия предложения. На выражение героя «A lot of people go to restaurants», участник диалога добавила следующее:

A lot of wallets.

Данная фраза переводится как:

И все с кошельками.

Повторяя вышесказанное, можно утверждать, что употребление простых предложений говорит о том, диалог проходит в неформальной обстановке, между людьми, которые предположительно давно знают друг друга, поскольку второй участник диалога буквально продолжила фразу первого, что свидетельствует об определенных отношениях между ними. При переводе предложения был использован метод смыслового развития для того, чтобы смысл выражения не был потерян и был понятным для зрителя. Далее рассмотрим диалог двух других персонажей из этого кинофильма.

You're only supposed to smoke in your home or certain designated places.

Как уже было оговорено ранее, о характере человека, его образованности и принадлежности к какому-либо социальному статусу можно судить по его речи. В данном случае, в этом предложении употреблен пассивный залог, который чаще

всего можно встретить в книжной, научной лексике, об этом также говорит стандартный порядок постройки предложения. Таким образом, можно сделать вывод, что говорящий образован, следит за своей речью и начитан. Данное выражение переведено следующим образом:

Тебе разрешено курить только дома или в специально отведенных местах.

При передаче выражения на русский язык были сохранены пассивный залог и структура предложения, а, следовательно, и темперамент персонажа. Рассмотрим следующую фразу:

Well, in Amsterdam, you can buy beer in a movie theatre.

Перевод предложения звучит следующим образом:

Входишь в Амстердаме в кино и можешь пивка купить.

В данном примере классический английский порядок слов не нарушен, однако в процессе перевода была произведена перестройка предложения для снятия нагрузки и серьезности с характеристики персонажа. Перевод был направлен на то, чтобы облегчить восприятие диалога для русскоязычных зрителей. Неопределенный и определенный артикли в ряде случаев требуют передачи их значений в переводе. Рассмотрим несколько таких примеров:

Big Mac's a Big Mac, but they call it Le Big Mac.

Выражение переводится следующим образом:

БигМак так и есть – БигМак, только у них он Ле БигМак.

При передаче данного предложения на русский язык, было расширено значения артикля *a* для сохранения смысла выражения. Перевод был произведен успешно без потери смысла предложения, в то же время передача предложения нейтральна, не описывает темперамент персонажа. Следующий пример:

Antwan probably didn't expect Marsellus to react like he did, but he had to expect a reaction.

Выражение переводится следующим образом:

Антуан, наверное, не ожидал от Марселласа такой реакции, но какую-то реакцию он должен был ждать.

При передаче данного предложения на русский язык, также было расширено значение артикля *a*. В данном случае это было вызвано необходимостью акцентировать внимание на существительном *реакция*, чтобы сохранить замысел автора. Подобный пример продемонстрирован и в следующем предложении:

It was a foot massage, a foot massage is nothing, I give my mother a foot massage.

И дан соответствующий перевод:

Это был всего-навсего массаж ног. Массаж ног ничего не означает. Я матери своей делаю массаж ног.

В данном случае расширение значения артикля *a* также вызвано необходимостью акцентировать внимание на определенных вещах. А прием инверсии при переводе второй части предложения равным образом обращает свое внимание на то, что герой недоумевает почему, в данном случае, к массажу ног, относятся настолько серьезно. Следующее предложение также отражает неформальную обстановку и простоту речи говорящего:

Me, I can't usually eat 'em 'cause my girlfriend's a vegetarian.

Данное выражение переводится как:

Я-то сам обычно их не ем, потому что моя девушка – вегетарианка.

В оригинальном тексте было добавлено местоимение *me* для конкретизаций на определенном человеке. При передаче на русский язык был передан смысл предложения, применен метод смыслового развития, поскольку дословный перевод исказил бы смысл выражения. Данное сокращение от словосочетания «as for me» употребляется исключительно в разговорной речи.

Рассмотрим подобный пример:

Данное выражение переводится следующим образом:

Вот и приходится вегетарианствовать.

В данном случае при передаче оригинального текста на русский язык был использован прием компрессии (сокращения предложения) для снятия излишней

нагрузки с выражения, сохранения характеристики героя и в целом разговорного уровня диалога, не смотря на то, что в оригинальном тексте предложение полное.

Во время обсуждения причины того, почему гамбургеру было дано конкретное название, говорящий задал вопрос:

Royale with Cheese, you know why they call it that?

Выражение переводится как:

Роял с Сыром. Знаешь, почему так?

Мы наблюдаем целый ряд грамматических особенностей. Во-первых, в оригинальном тексте был нарушен порядок построения предложения, что свидетельствует об обстоятельствах разговора и неформальной обстановке. Во-вторых, при передаче выражения на русский язык также был использован метод компрессии, повторяя вышеуказанное, для снятия излишней нагрузки и сохранения атмосферы ситуации. Метод компрессии при передаче предложения на русский язык продемонстрирован и в следующем предложении:

Would you describe for me what Marsellus Wallace looks like?

Данное выражение переводится как:

Вот Марселлас Уоллес, он какой?

При переводе предложения на русский язык был использован также метод компрессии с целью снятия нагрузки. Другая, не менее важная цель сокращения выражения, обратить внимание на мысль, которую хотел донести говорящий. В данном случае, героя интересует не внешность человека, о котором он спрашивает, а его темперамент, характер, социальный статус, таким образом, можно утверждать, что передача предложения на русский язык выполнена успешно.

Поскольку чаще всего в английской разговорной речи встречаются незаконченные предложения, которые требуют уточнения. Рассмотрим соответствующий пример: на вопрос одного из участника диалога «What was your specialty?», героиня отвечает следующим образом:

Knives.

При передаче на русский язык был расширен смысл данного предложения и оно было переведено следующим образом:

В метании ножей.

Использование метода добавления обусловлено необходимостью адаптирования текста для реципиента.

Использование предложений с глаголами в настоящем времени также свидетельствует о неформальной обстановке. Рассмотрим пример:

I want to know what it feels like to kill a man.

Данное предложение переводится как:

Я хотела узнать какие ощущения, когда убиваешь.

При передаче выражения на русский язык была изменена временная форма глагола для целостного восприятия предложения. В данном случае для того, чтобы обратить внимание на то, что героиня хотела и хочет знать каково это. Употребление настоящего времени в предложениях присуще разговорной речи, перевод был выполнен удачно, однако несет в себе нейтральный характер.

2.3 Стилистические особенности диалогов и их перевод на русский язык

В данной главе мы рассмотрим стилистические особенности диалогической речи на примере диалогов из фильма. Анализируя диалоги в кинотексте, мы обратим внимание на образные средства выразительности.

Рассмотрим следующее предложение:

Well take heart, 'cause you're never gonna hafta hear it again. Because since I'm never gonna do it again, you're never gonna hafta hear me quack about how I'm never gonna do it again.

Данное предложение переводится как:

Потерпи, больше ты этого не услышишь, раз я завязываю, больше не буду крякать, что завязываю.

В оригинальном тексте, так же как и в переводном был использован прием повтора. Данный метод употребляется для усиления эмоциональной окраски и вместе с тем подчеркивает главную мысль, которую хотел донести персонаж.

Поскольку повторение слов обычно свойственно эмоционально окрашенной речи, можно утверждать, что диалог протекает в неформальной обстановке, потому как эмоции чаще всего выражаются в разговорной речи. При передаче на русский язык данного предложения был сохранен метод повтора и эмоциональное состояние персонажа. Рассмотрим следующий пример, в котором используется одно из средств выразительности – фразеологизм:

Restaurants, on the other hand, you catch with their pants down.

Данное выражение переводится как:

Ресторан можно брать прямо с места в карьер.

При передаче предложения на русский язык была соблюдена идея фразеологизма. Перевод не отражает характер героя, поскольку данный фразеологизм является нейтральным.

Нередко во время диалога его участники используют такое выразительное средство, как сарказм, в зависимости от хода диалога он может быть с негативной или позитивной подоплекой. Рассмотрим пример, на реплику о том, что герой не интересуется сериалами, другой персонаж задают вопрос:

Yes, but you're aware that there's an invention called television, and on that invention they show shows?

Данное предложение переводится следующим образом:

Ну, ты должен знать, было такое изобретение, - телевидение, там показывают шоу, в курсе?

При передаче вышеуказанного предложения был равным образом сохранен саркастический замысел. Сарказм данного выражения выражается с позитивной стороны, и характеризует героя, как человека с острым чувством юмора, а также проявление остроумия говорит о наличии развитого интеллекта. Проанализируем следующее предложение:

I've given a million ladies a million foot massages and they all meant somethin'.

Данное предложение переводится как:

Я массировал ступни миллионам женщин и каждый раз это что-то означало.

В данном случае была использована метафора, выраженная дополнением. Герой фильма, употребляя данное образное средство, хотел подчеркнуть количество женщин, используя подлежащее *a million* в переносном смысле, а также обратить внимание собеседника на важные детали. При передаче предложения на русский язык, существительное было переведено дословно, чтобы донести смысл высказывания.

Заключение

В настоящей дипломной работе были рассмотрены особенности диалогов в англоязычном кинотексте и их перевод на русский язык. Фактическим материалом для исследования стал кинофильм «Криминальное чтиво», выбор этого фильма в качестве источника примеров обусловлен тем обстоятельством, что в данном кинофильме присутствует множество диалогов, которые непосредственно раскрывают суть сюжета и характеризуют героев. Целью данной работы являлось выявление и описание особенностей перевода диалога на материале кинотекста на английском языке. Для достижения поставленной цели были сформулированы следующие задачи:

- уточнить понятие кинотекста и его основных лингвистических признаков;
- установить лексико-грамматические особенности диалогов в англоязычном кинотексте;
- определить способы передачи языковой специфики диалогов в русском языке и оценить степень их адекватности оригиналу.

В первой главе дипломной работы рассматривались теоретические основы изучения кинотекстов, его понятие и языковые свойства. Кинотекст, по мнению А. В. Федорова представляет собой «сообщение, содержащее информацию и изложенное в любом виде и жанре кинематографа (игровой, документальный, анимационный, учебный, популярно-научный фильм)». Лингвистическая система в кинотексте представляет собой две составляющие: кинотекст письменный (надписи и титры, которые являются частью кинофильма – названия улиц или названия городов, также плакаты, обозначения выходов и входов, записки и письма, и др.) и кинотекст устный (речь актеров в звуковом оформлении, песня или закадровый текст, и др.), которые выражаются символическими знаками – то есть словами естественного языка. Одно из основных отличий кинотекста от обычного текста – это то, что текст имеет только визуальное восприятие, а текст, кино кроме

подобного визуального восприятия, содержит ещё и аудиоряд. Рассмотрев подробнее отличия и сходства, были выделены следующие характерные признаки кинотекста: 1) членимость - это означает, что кинотекст делится на эпизоды, которые в свою очередь обладают самостоятельным содержанием и способностью к рассмотрению по отдельности. 2) связность: самостоятельность эпизода относительна и требует опоры на кинотекст целиком. 3) проспекция и ретроспекция: развития событий в кинотексте может быть как движущейся вперед (в соответствии с ходом событий в реальном мире), так и возвращающейся назад. 4) антропоцентричность: в центре сюжета всегда стоит человек, и все, что делается в кинотексте, имеет целью охарактеризовать человека. 5) локальная и темпоральная отнесенность: локализация и время действий соответствуют друг другу. 6) информативность: по отношению к кинотексту это многоканальная информативность по способу восприятия и типу воспринимаемой информации. 7) системность: в кинотексте ничто не существует случайно или само по себе, напротив, каждый элемент включается в общую систему. 8) целостность (завершенность): наличие четких временных рамок и сигналов, обозначающих начало и конец. 9) модальность: кинотекст является продуктом субъективного осмысления действительности коллективным автором. 10) прагматическая направленность: представляет собой побуждение реципиента к ответной реакции. В случае кинотекста - изменения в чувствах, мыслях, воззрениях зрителя.

Одним из неотъемлемого компонента кинотекста является кинодиалог, любой фильм построен на диалоге персонажей, которые посредством коммуникации раскрывают свою социальную принадлежность, развивают сюжет и непосредственно идею автора. Диалог представляет собой форму речи, при которой происходит непосредственный обмен высказываниями между двумя или несколькими лицами. Условия, в которых протечет диалогическая речь, определяют ряд его особенностей, к которым относятся: краткость высказываний, широкое использование внеречевых средств, большая роль интонации, разнообразие особых предложений неполного, свободное от строгих норм книжной речи синтаксическое оформление высказывания, заранее не подготовленного, преобладание простых

предложений, характерное для разговорной речи. Ввиду исследования диалога, в состав которого входит цепь связующих или параллельных реплик нескольких лиц, были выявлены различные структурные типы диалога (парный диалог, параллельный диалог, полилог, монолог). На основании исследования было выявлено одно из важнейших отличий диалога от обычного текста, а именно то, что говорящий в ходе диалога реализует разнообразные стремления: представляет себя в определенном свете, обнаруживает свое отношение к собеседнику и окружающему миру, привлекает на свою сторону, возлагает ответственность и т.д. Выражение мысли, чувств, характеров героев напрямую раскрываются чаще всего в их диалогах

и адекватный перевод диалогической речи с сохранением языковых особенностей играет огромную роль, поскольку он влияет на восприятие зрителем сюжета, воспроизводимом в кинофильме. Рассматривая диалоги во второй главе исследовательской части, были выявлены лексико-грамматические и стилистические особенности, а также методы и приемы, которые были использованы при их передаче на русский язык. Основными трудностями при переводе с точки зрения лексических особенностей являлись перевод выражений, присущие определенному социальному статусу героев, жаргонизмов, сленговых единиц, высказываний, подразумевающих под собой юмористическую или ироническую подоплеку. С целью сохранения смысла, соответствующей обстановки и адекватности перевода, автором были использованы следующие методы и приемы, как: 1) опущение: снятие нагрузки с выражения и сохранение временных рамок. 2) добавление и замены: адаптирование текста для реципиента и соответствие нормам русского языка. 3) прием смыслового развития: обоснован различием сочетаемости слов в английском и русском языках. 4) намеренное использование при переводе определенных лексических единиц, которые не имели место быть в оригинальном тексте для того, чтобы обратить внимание зрителя на важных деталях, описывающих темперамент и принадлежность героев. Анализируя грамматические особенности перевода диалогов, были обнаружены следующие способы передачи характеристики персонажей и обстановки, как: 1) компрессия: сжатие предложения с целью соответствия временным рамкам и характеристики

героя. Например: употребление простых, незаконченных предложений может быть присуще необразованным и неначитанным людям с одной стороны и людям, которые спешат, с другой стороны. 2) перестановка слов: обусловлена рядом причин, основной из которых является различие в порядке слов предложения в английском и русском языках. Перестановка, как и компрессия, служит для снятия нагрузки с выражения, а также для соблюдения временных рамок говорения, потому что в английском языке, а чаще всего в разговорной речи предложения сжаты. 3) замены форм слова и частей речи с целью адаптирования текста для русскоязычной аудитории, например в случаях, когда отсутствует эквивалент определенной части речи в переводном языке. Также в ходе исследования были рассмотрены стилистические особенности диалогов, а именно выделены образные средства выразительности такие, как метафоры, повторы, сарказм и их передача на русский язык, каждое из данных средств выразительности употреблялось для усиления эмоциональной окраски выражений.

В заключении отметим, что не в каждом случае при переводе кинотекста с английского был охарактеризован герой и передан его темперамент, это связано с тем, что структура предложений на русском и английском языках различна. Для решения данной проблемы используется метод смыслового развития, уточнения и подбор подходящего, близкого по смыслу эквивалента.

Список литературы

1. Баранов А.Н., Крейдлин Г.Е. Иллокутивное вынуждение в структуре диалога // Вопросы языкознания. – М.: Наука, 1992.
2. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: 1972.
3. Бенвенист Э. Общая лингвистика. - М.: Прогресс, 1974.
4. Брандес М. П. Стилистика текста. Теоретический курс. - М.: 2004.
5. Валгина Н.С. Теория текста. - М.: Логос. 2003.
6. Валюсинская З. В. Вопросы изучения диалога в работах советских лингвистов // Синтаксис текста. - М.: 1979.
7. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М.: Наука, 1981.
8. Горшкова В.Е. Перевод в кино: дублирование vs субтитры (на материале фильма Люка Бессона «Ангел А.», Франция, 2005 г.) // Вестник НГУ. Сер. Лингвистика и межкультурная коммуникация, 2007.
9. Иванова Е.Б. Интертекстуальные связи в художественных фильмах. - В.: 2001.
10. Колодина Е. А. Статус кинодиалога в ряду соположенных понятий: кинодиалог, кинотекст, кинодискурс. - И.: 2013.
11. Кухаренко В.А. Интерпретация текста: учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. № 2103 Иностр. яз. 2-е изд., перераб. - М.: Просвещение, 1988.
12. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Лотман Ю.М. Об искусстве. - СПб.: 1998.
13. Маслов Ю.С. Введение в языкознание. - М.: Высшая школа, 1998.
14. Оболенская Ю. Л. Диалог культур и диалектика перевода. Судьбы произведений русских писателей XIX века в Испании и Латинской Америке. М.: 1998.
15. Овощникова А.С.. Ненормативная лексика в английском языке. М.: 2015.

16. Павлова Н.Д. Интент-анализ политических диалогов // XII Международный симпозиум по психолингвистике и теории коммуникации "Языковое сознание и образ мира". - М.: 1997.
17. Почепинская С. М. Диалогическая речь в системе художественного текста. 2010.
18. Садыкова А. В. Понятие «кинотекст» и его особенности. М.: 1991.
19. Светлана С.В. О диалогизации монолога // Науч. докл. высш. шк. Филологические науки. 1985.
20. Святогор И.П. Типы диалогических реплик в современном русском языке Автореф. канд. дис. – М.: 1997.
21. Сирипля М. А., В. А. Кан. Некоторые проблемы перевода художественных текстов. 2013.
22. Слышкин Г.Г., М.А. Ефремова Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа). М.: 2004.
23. Снеткова М. С. Иbero-романистика в современном мире. Материалы конференции: Сборник статей. М.: 2008.
24. Ткаченко И. Г., Мурка Ю. Г. Подходы к трактовке текста и художественного концепта в современной лингвистике [Текст] // Филологические науки в России и за рубежом: материалы Междунар. науч. конф. (г. Санкт-Петербург, февраль 2012 г.). — СПб.: Реноме, 2012.
25. Усов Ю.Н. Методика использования киноискусства в идейно-эстетическом воспитании учащихся 8-10 классов. Таллин.: 1980.
26. Федоров А.В. Терминология медиаобразования // Искусство и образование. 2000.
27. Филиппов К.А. Лингвистика текстов. Курс лекций. Изд-во С.-Петерб. ун-та — СПб.: 2003.
28. Цивьян Ю. Г. К метасемиотическому описанию повествования в кинематографе // Труды по знаковым системам, 17. Структура диалога как принцип

работы семиотического механизма / Отв. ред. Ю. Лотман. Тарту, (Учён. зап. Тартуского гос. ун-та; вып. 641). 1984.

29. Шведова Н.Ю. К изучению русской диалогической речи. Реплики-повторы // ВЯ. – М.: Наука, 1956.

30. Якубинский Л.П. О диалогической речи // Русская речь / Под ред. Л.В.Щербы, т. 1. – Пг.: 1923.

31. Яшина Н.К. Лингвистика текста и перевод: монография. В.: 2013.

32. Denham Kristin, Lobeck Anne. Linguistics for Everyone: An Introduction. 2009.

33. Castillo González, Maria del Pilar. Uncontracted Negatives and Negative Contractions in Contemporary English. 2007.

34. Katz E. The Film Encyclopedia: rev. F. Klein and R. D. Nolean. New York: Harper Perennial, 1998.

35. Kozloff S. Overhearing film dialogue. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 2000.

36. http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/DIALOG.html.

Источники фактического материала

Кинофильм «Криминальное чтиво».

<http://gidonline.club/2011/05/kriminalnoe-chtivo/> - фильм на русском языке.

<http://www.homeenglish.ru/scpulp.htm> - сценарий фильма на английском языке.

Словари и справочники

1. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. – М.: 1969.

2. Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. – М.: Русский язык, 2000.
3. Мостицкий И. Англо-русский универсальный дополнительный практический переводческий словарь.
4. Мюллер В. К. Англо-русский и русско-английский словарь. 2012.
5. Cambridge English-Russian Dictionary.
6. Cambridge English Dictionary.
7. English-Russian-English dictionary of slang, jargon and Russian names.
8. Kostrov A. D. Russian-English, English-Russian Military Dictionary. 2000.
9. Neufeldt V. David B. Guralnik. Webster's New World Dictionary of American English.
10. Oxford Advanced Learner's English Dictionary.
11. Oxford English Dictionary.
12. Subsidiary English-Russian dictionary.

