

ФИЛОЛОГИЯ И ЛИНГВИСТИКА

Кустова Ольга Юрьевна

канд. филол. наук, доцент

Российский государственный педагогический

университет им. А.И. Герцена

г. Санкт-Петербург

КИНОПЕРЕВОД И ФЕНОМЕН ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ: ПЕРЕВОДЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ТЕКСТА

***Аннотация:** в статье описываются специфические аспекты переводческого анализа художественного кинотекста. Отмечается важность правильного перевода интертекстуальных словосочетаний при преобразовании художественного текста в киносценарий, поскольку интертекстуальных словосочетания выполняют сюжетно-связующую функцию. Автор статьи приводит примеры несоблюдения правила перевода интертекстуальных словосочетаний. Сделан вывод о необходимости составления плана воссоздания интертекстуальных связей между кинотекстом и художественным текстом или между двумя кинотекстами, связанными между собой сюжетом, в целях избегания возникновения вариативности и снижения качества перевода.*

***Ключевые слова:** киноперевод, интертекстуальность, переводческий анализ текста, текст-донор, интертекстуальный маркер.*

В настоящее время наблюдается настоящий бум киноперевода, и без сомнения можно утверждать, что, учитывая значительный объем кинопродукции, выходящей на теле- и киноэкраны, этот вид переводческой деятельности входит в число лидеров на рынке переводческих услуг. Адресованность кинопродукции широкой аудитории повышает требования к качеству данного вида перевода, а, следовательно, и к его подготовке.

В то же время подходы к переводу кинотекста не представлены ни в одном пособии по переводческому анализу текста как одному из важнейших подготовительных этапов процесса перевода. С одной стороны, это частично компенсируется тем, что кинотекстовые жанры во многом пересекаются с письменными типами текста, а киноперевод заимствует ряд особенностей художественного перевода (перевод художественного фильма), научного перевода (перевод научно-популярного фильма) и перевода медиатекста (перевод документального фильма). Однако, с другой стороны, процесс аудиовизуального перевода, безусловно, обладает своей спецификой, и это касается не только его технической стороны в виде жестких требований к дубляжу и субтитрованию, но и собственно работы с вербальной составляющей кинотекста.

Предметом исследования в данной статье являются критерии переводческого анализа художественного кинотекста. Специфика художественного киноперевода в значительной степени обусловлена характером взаимодействия аудио- и видеокomпонентов кинотекста, интегрированностью уровней его восприятия, а также необходимостью смыслового и ассоциативного соответствия всех составляющих кинодиалога и видеоряда.

Можно выделить следующие основные аспекты анализа кинотекста, способствующие формированию стратегии его перевода:

- 1) выявление характера взаимодействия компонентов кинотекста как поликодового целого;
- 2) разработка подхода к передаче имплицитной информации;
- 3) изучение специфики передачи национально-культурных маркеров и эмоциональных смыслов;
- 4) определение способов воспроизведения социально-психологической характеристики персонажа, создаваемой особенностями его произношения и построения речи, за счет употребления выражений, характерных для определенных социальных и этнических групп и т. п.;
- 5) учет интертекстуальных связей кинотекста и текста-донора.

В данной статье хотелось бы подробнее остановиться на последнем аспекте, как наименее изученном с точки зрения организации процесса перевода.

Экранизация является одним из самых популярных явлений в современном кинематографе, при котором происходит интерпретация литературы средствами кино. В практике и дидактике перевода это означает, что переводческий анализ должен сочетаться с методами киноведческого анализа, в ходе которого необходимо в более широком контексте учитывать проблемы взаимовлияний, в том числе и интертекстуальное напряжение.

При преобразовании в киносценарий литературное произведение претерпевает более или менее значительные изменения, но при этом сохраняются важнейшие стилистические маркеры, воплощающие индивидуально-авторский замысел. В лингвистических исследованиях, посвященных проблемам языковых трансформаций при преобразовании текста романа в кинотекст, такие единицы получили название «интертекстуальные словосочетания» [1, с. 6] и представлены следующими типами: литературные реминисценции, географические названия, исторические факты, политические аллюзии, социальные отсылки, культурные реминисценции, бытовые аллюзии и реалии.

Учитывая тот факт, что интертекстуальные словосочетания выполняют важные текстовые функции, а именно: участвуют в создании художественного образа, создают характеристику исторического времени или места действия произведения, придают достоверность изображению, а также выполняют сюжетно-связующую функцию [1], то они должны учитываться и при переводе художественного фильма. Причем в этот и без того сложный механизм межкультурного взаимодействия включается не только литературный текст-донор, но и его перевод, если он существует.

Что касается самого термина «интертекстуальные словосочетания», то он, вероятно, вполне удобен в рамках лингвопоэтического сопоставления текстов, для изучения интертекстуальных связей литературного произведения и кинотекста с применением методов стилистического анализа.

Однако использование данного термина затруднено в рамках переводоведения, поскольку фокус исследования смещается со смысловой (интерпретативной) стороны анализа на его формальную составляющую. Совершенно очевидно, что интертекстуальные связи между художественными произведениями и их экранизациями реализуются не только и не столько в форме словосочетаний разных видов, а с помощью различных единиц как лексического, так и синтаксического уровня, в том числе и выходящих за рамки словосочетания (например, прецедентное высказывание).

В связи с этим такие термины теории интертекстуальности, как «интертекстуальная единица», «интертекстуальный элемент» и «интертекстуальный маркер» представляются наиболее целесообразными для переводческого анализа. Наиболее предпочтительным при этом можно считать термин «интертекстуальный маркер» как наиболее соответствующий сути процесса перевода в современном понимании, так как он содержит указание на смысловую «выделенность» элемента, его особую функционально-коммуникативную характеристику.

На возможность сочетания филологического и киноведческого анализа указывает М.Е. Сальцина в своей диссертации, посвященной взаимодействию литературы и мира кино [2, с. 4]. Ровно в той же мере возможно и даже необходимо использование киноведческого анализа, наряду со стилистическим, социолингвистическим и культурологическим в рамках переводческого. Это обусловлено, с одной стороны, тем, что в кинопроизведении более наглядно, чем в художественном тексте, проявляется «подтекст», средствами реализации которого киноведы называют интонацию, ритм, тему произношения, совокупность жестов, мимики, обстановки, в которой говорят персонажи, то есть невербальной составляющей кинотекста, а с другой стороны, тем, что стиль текста перевода создается не только с точки зрения лингвистической стилистики, но и киноведческой.

На некоторых примерах проиллюстрируем результаты игнорирования интертекстуальных силовых линий между текстами, составляющими кинодискурс. Нередко возникает ситуация, когда в принимающей культуре еще до выхода в

свет экранизации имеется перевод литературного текста-донора, однако при переводе кинотекста он не учитывается. Вследствие этого возникает нежелательная и неоправданная вариативность переводческих эквивалентов. Так, по мотивам повести немецкого детского писателя Михаэля Энде «*Бесконечная история*» (*Michael Ende. Die unendliche Geschichte*) на английском языке были сняты 3 фильма: *The NeverEnding Story-1* («*Бесконечная история 1*» 1984г.), *The NeverEnding Story-2* («*Бесконечная история 2*» 1990г.), *The NeverEnding Story-3* («*Бесконечная история 3*» 1996 г.) и 1 мини-сериал *Tales from the Neverending Story* («*Новая бесконечная история*» 2001г.). Фильмы переводились на русский язык с английского, а книга-источник сюжета – с немецкого, все переводы осуществлялись независимо друг от друга. По этой причине элементы текста, являющиеся интертекстуальными маркерами, представлены в переводах довольно широкой палитрой вариантов. Так, смысловой центр сюжета, замок императрицы страны Фантазия (нем. *Elfenbeinturm*, англ. *Ivory Tower*), получает в переводах на русский язык разные названия: *Башня слоновой кости*, *Башня Айвори*, *Жемчужный замок*. Странная болезнь, поражающая Фантазию (нем. *Das Nichts*, англ. *The Nothing*), появляется как *Пустота*, *Ничто* и *Это*. Один из ключевых персонажей романа (нем. *Glücksdrache*, англ. *Luck dragon*) предстает зрителю как *Дракон Удачи* и *Дракон Счастья*. Список примеров можно продолжать, но все они свидетельствуют о том, что подобный разнобой в переводческих вариантах становится помехой восприятия эстетических смыслов кинотекста и его ассоциативных линий.

Вариативность в переводе возникает из-за отсутствия в стратегии перевода плана воссоздания интертекстуальных связей между кинотекстом и художественным текстом или между двумя кинотекстами, связанными между собой сюжетом, и существенно снижает качество перевода.

Список литературы

1. Игнатов К.Ю. От текста романа к кинотексту: языковые трансформации и авторский стиль (на англоязычном материале) [Текст]. Дисс. ... кандидата филологических наук: 10.02.04. – М., 2007.
2. Сальцина М.Е. Американский роман 1920-1930х гг.: Литература и мир кино; мотивы, сюжеты, художественные ходы, изобразительный язык [Текст]. Дисс. ... кандидата филологических наук: 10.01.03. – М., 2001.