

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования  
КРАСНОЯРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ  
им. В.П. АСТФЬЕВА  
(КГПУ им. В.П. Астафьева)

Факультет иностранных языков  
Кафедра английской филологии

Юровская Ульяна Сергеевна

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

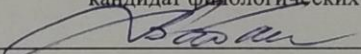
СОПОСТАВЛЕНИЕ ОПУБЛИКОВАННОГО ПЕРЕВОДА РОМАНА М.Л.  
СТЕДМАН "СВЕТ В ОКЕАНЕ" И ЕГО ЭКРАНИЗИРОВАННОЙ ВЕРСИИ

Направление подготовки 45.03.02 Лингвистика  
Направленность (профиль) Перевод и переводоведение

ДОПУСКАЮ К ЗАЩИТЕ

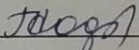
Зав. кафедрой Бабак Т.П.

кандидат филологических наук, доцент

 15.06.2018

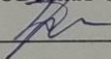
Руководитель Софронова Т.М.

кандидат филологических наук, доцент

 04.06.2018

Дата защиты 25.06.2018

Обучающийся Юровская У.С.

 25.05.2018

Оценка отлично  
(прописью)

Красноярск

2018

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
1 Теоретические предпосылки исследования.....	6
1.1 Особенности художественного перевода.....	6
1.2 Особенности киноперевода.....	9
1.3. Особенности перевода фильмов с помощью субтитров.....	13
1.4 Понятие переводческих трансформаций и их виды.....	17
Выводы по главе 1.....	22
2 Анализ переводческих трансформаций в романе и фильме «Свет в океане».....	23
2.1. Краткое содержание «Свет в океане» М.Л. Седман.....	23
22 Анализ трансформаций при переводе художественного текста «Свет в океане» М.Л. Седман.....	26
23 Описание сюжета фильма «Свет в океане».....	35
24 Анализ трансформаций при переводе кинофильма «Свет в океане».....	36
Выводы по главе 2.....	44
Заключение.....	45
Библиографический список.....	47

## Введение

Темой данной выпускной работы является «Сравнительно-сопоставительный анализ трансформаций в опубликованном переводе романа «Свет в океане» М.Л. Стедман и текста субтитров его экранизированной версии».

В настоящее время кинопродукция набирает все большую популярность среди людей всех возрастов. Так или иначе, фильмы становятся частью нашей жизни и отражают ее по-разному в зависимости от своего времени, так же как мы можем проследить определенные жизненные тенденции в художественной литературе за определенный период времени.

Как и художественная литература, художественные фильмы делятся на различные жанры, которым свойственны определенные особенности, в том числе и при их переводе. Так, например, в военных фильмах преобладает военная лексика, в то время как комедии или мелодрамы используют более универсальную лексическую базу.

Задача перевода заключается в наиболее точном изложении содержания текста на исходном языке средствами языка перевода, учитывая все особенности стиля и формы изложения.

Проблема заключается в том, что при переводе обнаруживается множество преобразований, так как язык оригинала и язык перевода являются разными по своей внутренней структуре и семантике. Прежде всего, несовпадения проявляются на грамматическом уровне. Это обусловлено тем что, в русском языке зачастую отсутствует эквивалентная грамматическая форма, которая есть в английском языке. Даже если в обоих языках есть эквивалентные формы, они могут различаться на семантическом уровне и не совпадать с другими единицами текста перевода. Таким образом переводчик должен прибегнуть к определенным преобразованиям, чтобы достигнуть адекватного перевода. Особое значение переводческие трансформации имеют в художественном переводе и переводе киноматериалов.

**Актуальность** данной работы заключается в необходимости анализа переводов современной художественной литературы и кинофильмов. Данная дипломная работа является единственной на настоящий момент исследовательской работой по переводческим трансформациям на материале романа М.Л. Стедман «Свет в океане» и его экранизированной версии. Актуальность работы также заключается в недостаточном освещении проблемы переводов кинофильмов в теории и практике перевода.

**Объект** данного исследования – роман М.Л. Стедман «Свет в океане», а **предметом** данной работы является перевод романа, сделанный В.В. Антоновым в 2013 году и перевод субтитров к кинофильму «Свет в океане», выполненный П. Селенчук.

**Цель** данной работы заключается в оценке двух переводов при передаче прагматической составляющей, стилистических приемов, и диалектной речи в романе М.Л. Стедман «Свет в океане», а также в сравнении перевода романа и перевода кинофильма «Свет в океане».

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

- изучить литературу, посвященную особенностям перевода художественного текста и киноперевода

- изучить литературу, связанную с переводческими трансформациями, а также написанием субтитров к аудио- и видеоматериалам

- рассмотреть понятие переводческой трансформации и классификацию переводческих трансформаций в виде конкретных переводческих приемов

- подробно рассмотреть наиболее распространенные виды переводческих трансформаций в переводе данного художественного произведения и его экранизации

- дать оценку качества перевода романа и текста субтитров к кинофильму

Данная работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка

литературы.

В первой главе рассматриваются теоретические предпосылки перевода художественной литературы и кинофильмов. Рассмотрена классификация переводческих трансформаций.

Во второй главе анализируются особенности перевода романа «Свет в океане» М.Л. Седман и его экранизированной версии с помощью различных переводческих трансформаций.

## **1 Теоретические предпосылки исследования**

### **1.1 Особенности художественного перевода**

Художественный текст является наиболее полным выражением литературного языка. Он включает в себя лексическое разнообразие, разные стилистические оттенки, фразеологические обороты и огромное множество грамматических средств и синтаксических конструкций. Также нередко случается, что в художественном тексте можно встретить фрагменты функциональных стилей, таких как публицистический или научный стиль. В художественном тексте в изобилии представлены внелитературные языковые средства, такие как жаргонизмы, диалектизмы [Задорная, 2006].

Перевод произведений художественной литературы представляют собой художественный перевод. Произведения художественной литературы противопоставляются всем прочим речевым произведениям благодаря тому, что для всех них доминантной является одна из коммуникативных функций, а именно художественно-эстетическая или поэтическая. Основная цель любого произведения этого типа заключается в достижении определенного эстетического воздействия, создании художественного образа. Такая эстетическая направленность отличает художественную речь от остальных актов речевой коммуникации, информативное содержание которых является первичным, самостоятельным [Алимов, 2010, с.6].

Т.А. Казакова также подчеркивает, что одно из отличий художественного текста от других заключается в том, что целью художественного текста является не только передача определенной информации, но и эмоциональное воздействие на читателя. Такое воздействие достигается с помощью языковых средств разных уровней. Для этого используется ритмическая организация текста, фоносемантика, грамматическая семантика и многие другие средства [Казакова, 2002, с.5].

В оригинальном тексте можно встретить всевозможные стилистические приемы, которые используются для того, чтобы придать тексту большую

яркость и выразительность или лексические единицы, к которым невозможно подобрать эквивалент в языке перевода.

При возникновении контекстуального несоответствия переводчику приходится принимать творческое решение относительно применения одного или нескольких переводческих приемов при переводе той или иной единицы оригинала, делать выбор между различными вариантами перевода, принимая во внимание контекст и нормы языка перевода. В этом случае переводчику требуется произвести соответствующие преобразования, называемые переводческими трансформациями [Мусина, 2012, с. 78].

По утверждению С.С. Беркнера, переводческие трансформации необходимы при переводе художественного текста, чтобы создать такое произведение, которое максимально приближалось бы к художественной сути оригинала, читалось бы как оригинальное произведение и вместе с тем сохраняло бы стиль произведения и индивидуальный стиль автора [Беркнер, 2003, с.2].

Следует также отметить, что важной частью перевода художественного текста является осуществление прагматического воздействия. На установление необходимого прагматического воздействия влияет выбор языков средств и грамотное использование переводческих приемов. Так как читатель переведенного художественного текста принадлежит к иной культуре, зачастую перевод оказывается для него прагматически неадекватным, хотя и эквивалентным. В таком случае переводчик прибегает к прагматической адаптации, которая делится на четыре вида [Морозова, 2015, с. 76].

Целью первого вида прагматической адаптации является обеспечение адекватного понимания оригинала. Ориентируясь на среднестатистического получателя, переводчик учитывает, что сообщение, вполне понятное читателям оригинала, может быть непонятным получателям перевода в следствии отсутствия у них необходимых фоновых знаний [Солодуб, 2005, с.22].

Второй вид прагматической адаптации направлен на адекватное восприятие содержания оригинала. Это связано с тем, что в каждом языке



существуют названия каких-либо объектов или ситуаций, с которыми у представителей данного языкового коллектива связаны особые ассоциации [Морозова, 2015, с. 77].

При осуществлении прагматической адаптации третьего вида переводчик ориентируется не на среднестатистического, а на конкретного получателя перевода, а также на конкретную ситуацию общения, внося в текст перевода изменения, необходимые для решения задач, поставленных автором текста оригинала. Поэтому подобная адаптация обычно связана со значительным отклонением от исходного сообщения [Комиссаров, 2011, с. 143].

Прагматическая адаптация четвертого вида связана с решением задач, стоящих вне текста оригинала, причем эти задачи не были предусмотрены автором текста оригинала, они никак не связаны с улучшением понимания текста оригинала [Комиссаров, 2011, с. 146].

Еще один из важных критериев успешного перевода художественного текста – сохранение индивидуального стиля автора. Индивидуальный стиль автора – это такой способ организации словесного материала, который отражает художественное видение автора и создает новый, только ему присущий образ мира. Академик В.В. Виноградов так формулирует понятие индивидуального стиля автора: «Эта система индивидуально-эстетического использования свойственных данному периоду развития художественной литературы средств художественно-словесного выражения, а также система эстетически-творческого подбора, осмысления и расположения различных речевых элементов» [Виноградов, 2001, с.167].

По мнению В.В. Сдобникова, индивидуальный авторский стиль представляет собой результат отбора на уровне лексического выражения, т.е. на заключительном этапе творчества [Сдобников, 2014, с. 189].

Н.В. Белозерцева, С.Н. Богатырева и Т.С. Павленко указывают, что индивидуальный стиль автора является актуальным для изучения, т.к. включает в себе своеобразия и закономерности сочетания средств языка, которые формируют стиль автора как единое целое. Идиостиль как



«индивидуальный почерк» писателя проявляется в предпочтении тех или иных лексических, синтаксических, морфологических и фонетических средств, которые становятся базой для формирования более ярких и сложных образов [Белозерцева, 2017, с. 1-2].

Таким образом, говоря об индивидуальном авторском стиле, можно заключить, что каждый писатель применяет особенную индивидуальную систему образов и систему смыслов, отображающих картину этого автора, которую и нужно передать при художественном переводе.

Подводя итог вышесказанному, перевод художественного текста представляет собой сложный процесс, который требует преобразований в виде переводческих трансформаций, прагматической адаптации текста и передачи индивидуального стиля автора.

## **1.2 Особенности киноперевода**

Исследователи рассматривают перевод кинофильмов как особый вид переводческой деятельности, который имеет свою специфику.

В своей работе «Перевод кинофильмов как отдельный вид перевода» С.А. Кузьмичев отмечает, что уже в конце 1940-х годов после войны стали появляться зарубежные художественные фильмы, которые сначала выходили только в субтитрированном на русский язык варианте. Именно тогда возрос спрос на перевод художественных и документальных фильмов [Кузьмичев, 2012, с.140].

Как утверждает исследователь, каждый год на экраны выходило около 100 художественных фильмов, которые подлежали обязательному дублированию на русский язык. Этим занимались преимущественно киностудии «Мосфильм», «Ленфильм» и «Союзмультфильм». Однако после перестройки в Россию хлынул огромный поток иностранных фильмов и сериалов. С.А. Кузьмичев подчеркивает, что в большинстве случаев это были знаменитые фильмы 1960-1980-х. Как следствие потребовалось большее количество переводчиков. Следует отметить, что в России переводчиков фильмов специально не готовили. [Кузьмичев, 2012, с.141].

Следует отметить, что любой фильм вне зависимости от его жанра вызывает некоторые трудности как объект лингвистического исследования, т.к. он представляет собой сложную систему представления знаний, которая содержит кроме текста также экстралингвистические факторы, являющиеся важными для понимания.

О трудности перевода кинофильмов говорится в «Толковом переводоведческом словаре» Л.Л. Нелюбина. Там отмечено, что перевод кино- и видеоматериалов содержит в себе черты синхронного, письменного и последовательного перевода, что зависит от цели и характера работы (озвучивание, перевод для дубляжа, перевода на аудиторию и т.д. [Нелюбин, 2003]).

Об этом говорят и другие исследователи. Так, В.Н. Комиссаров отмечает, что данный перевод не может рассматриваться просто как устный, т.к. он, как правило, подготавливается письменно с опорой также на письменные монтажные листы, в связи с этим, этап до озвучивания рассматривается как письменный перевод. Если нет возможности осуществить предварительный перевод, то переводчик может работать с опорой на письменный текст, что сближает данный вид перевода с «переводом с листа». Если же переводчик работает без письменной опоры, «на слух», то такой перевод сопоставляется с письменным переводом [Комиссаров, 2011].

А.П. Чужакин подчеркивает творческий характер перевода кинофильмов: «Кино – это искусство, и лучшие образцы жанра являются шедеврами мировой культуры XX в.» [Чужакин, 1999].

Л.Ю. Оболенская указывает на то, что перевод художественных фильмов представляет собой особый вид художественного перевода, который заключается в «осуществлении полноценной межъязыковой эстетической коммуникации путём интерпретации исходного текста, реализованной в новом тексте на другом языке» [Оболенская, 1998].

Следует отметить, что перевод кинофильмов всегда связан с некоторыми трудностями: не только лингвистическими, но и трудности технического

характера, что, главным образом, влияет на достижение адекватности и эквивалентности перевода исходному тексту, а также его экранизации (к примеру, синхронность артикуляции персонажей и реплик дублеров). М. Берди в своей статье представил классификацию основных видов перевода фильмов [Берди, 2005]:

1. Синхронный перевод. При таком переводе происходит передача текста без опоры на монтажные листы. В некоторых случаях переводчику приходится переводить фильм без предварительного просмотра. Такой вид перевод применялся на международных кинофестивалях, кинонеделях и иных подобных мероприятиях. В современном мире данный вид перевода практически не используется, т.к. все фильмы на международных кинофестивалях в обязательном счете субтитрируются.

2. Озвучка фильма переводчиком или одним актером. Такой перевод позволяет сохранить оригинальный звуковой ряд, что дает возможность реципиенту дать оценку эмоциональному настрою фильма, а также различить реплики различных актеров. Данный перевод представляет собой некоторого рода псевдодубляж: в студии на слегка приглушенную иноязычную речь накладывается перевод в актерском исполнении. В некоторых случаях закадровый перевод делается одним голосом, и, как правило, самим переводчиком. В данном случае должны быть слышны голоса актеров. Такой перевод распространяется из-за нехватки средств на качественный и полноценный дубляж.

3. Озвучка фильма двумя актерами (женщиной и мужчиной), при это оригинальный звукоряд сохраняется. Т.е., как и в предыдущем случае, происходит наложение записи на чуть приглушенную иностранную речь.

4. Полноценный дубляж кинофильма. Такой фильм озвучивается целым актёрским штатом. В данном случае происходит существенная компрессия материала, связанная с необходимостью совпадения артикуляции актеров на экране и реплик переводного текста. Качественный и полноценный дубляж представляет собой весьма дорогостоящую технику перевода. Такой вид

перевода появился еще в СССР и даже тогда он осуществлялся на высочайшем уровне: каждый год переводилось на русский язык более 100 иноязычных художественных фильмов. В некоторых случаях при таком переводе используется липсинг, т.е. упрощенный вид телевизионного дубляжа, используемый при переводе иностранных телесериалов, при котором укладка текста под артикуляцию актеров происходит только в начале и в конце фразы.

5.Субтитрование при полном сохранении изначального звукового ряда.

Речь героев воспроизводится в текстовом виде на язык перевода и представляется в нижней части экрана. Как правило, субтитрованные фильмы демонстрируются на международных киномероприятиях и применяются в образовательных целях. Данный вид перевода является одним из старейших, т.к. на протяжении очень долгого времени был одним единственно доступным.

По мнению С.А. Кузьмичева, на данный момент основными видами перевода кинофильмов для их выпуска на экран являются дублирование, закадровое озвучивание и субтитрование [Кузьмичев, 2012, с. 142]:

1. Дублирование. Процесс аудиовизуального дубляжа состоит из нескольких тесно связанных этапов, которые должны следовать установленному порядку, как конвейер на производстве. И в России дубляж делался на высоком уровне, слаженно и профессионально. В настоящее время, дубляж вытесняет липсинг, который является упрощенной версией телевизионного дубляжа. Липсинг подразумевает укладку текста под артикуляцию только в начале и в конце фразы.

2. Закадровое озвучивание (voice-over) представляет собой вид перевода аудиовизуальных материалов, при котором речь актеров слышна поверх оригинальной звуковой дорожке. В некоторых случаях при выпуске фильмов на DVD закадровый перевод делается на один голос переводчика.

3.Субтитрование

Пилар Ореро, известная своими исследованиями аудиовизуальных переводов утверждает, что субтитры обозначены так, чтобы совпадать с точной рамкой, где начинается и заканчивается фраза, при этом иногда требуется

определённая настройка кадров, чтобы было больше времени на чтение, так как субтитры, которые вводятся начала речи, или которые не появляются сразу, искажают перевод. [Pilar Orero, 2004, с. 13]

В статье С.А Кузьмичева «Перевод кинофильмов как отдельный вид перевода» говорится о том, что в нашей стране субтитрование так и не прижилось, потому что российский зритель не привык к чтению субтитров в кинозале, но попытки выпуска фильмов с субтитрами на русском языке все же предпринимались. Однако они не увенчались успехом [Кузьмичев, 2012, с.143].

Таким образом, перевод кинофильмов представляет собой сложный процесс, который включает в себя как лингвистические, так и технические трудности. Основными видами перевода кинофильмов являются закадровое озвучивание, дублирование и субтитрование. В практической части исследования мы будем анализировать субтитрированный перевод, в связи с этим далее рассмотрим основные особенности данного перевода.

### **1.3. Особенности перевода фильмов с помощью субтитров**

На данный момент самой большей популярностью при переводе кинофильмов пользуются дубляж и субтитрование. Главное различие между этими методами перевода кинофильмов состоит в том, что дубляж – это устный перевод, а субтитры представляют собой письменный перевод устной речи.

По словам В.Е. Горшковой, перевод при помощи субтитров – это сокращённый диалог кинофильма, который передает их основное содержание. Данный вид перевода представляется в виде печатного текста в нижней части кадра [Горшкова, 2006, с.142].

Исследователь выделяет одним из критериев представления субтитров на экране сведение к минимуму числа строк субтитров, представленных на экране. Таким образом, количество строк не должно превышать двух строк. Это техническое ограничение вводится для того, чтобы не загромождать экран субтитрами. В особенности это касается телеэкрана, который значительно меньше киноэкрана [Горшкова, 2006, с.142].

Следующим критерием является ограничение времени нахождения субтитра на экране. Этот критерий во многом определен скоростью чтения среднестатистического зрителя, поэтому среднее время нахождения субтитров не должно превышать шести секунд [Горшкова, 2006, с.142].

Е.В. Горшкова полагает, что немаловажным требованием, предъявляемым к субтитрам, является синхронность субтитров с звуковой дорожкой, т.е. субтитры должны появляться синхронно с речью в кинофильме. В настоящее время, существует множество компьютерных программ, которые подгоняют субтитры под произносимый текст. Они автоматически синхронизируют субтитры с устной речью и подстраивают и выравнивают время нахождения субтитров на экране [Горшкова, 2006, с.142].

Однако помимо представленных выше технических критериев, существует также эстетический. Под ним подразумевается представление субтитров на экране читабельным шрифтом и цветом, не раздражающим зрительную систему человека.

Важной особенностью перевода фильмов с помощью субтитров также является прагматическая адаптация кинофильмов. По словам В.Н. Комиссарова, реализация прагматического воздействия на получателя информации является важной частью любого общения, в том числе межъязыкового. Установление необходимого прагматического отношения рецептора к переводу исходящего сообщения во многом зависит от выбора переводчиком языковых инструментов при их создании в переведенном тексте. Необходимость воспроизвести прагматический потенциал оригинала и желание обеспечить желаемое влияние называется прагматическим аспектом или прагматикой перевода [Комиссаров, 1990, с.210].

А.Д. Швейцер подчеркивал важность прагматического аспекта в переводе кинофильмов, как и при переводе художественной литературы, так как именно прагматика позволяет произвести на реципиента (читателя, зрителя или слушателя) определенный коммуникативный эффект и оказать то же влияние, что и оригинал [Швейцер, 1988, с. 162].

Как и любой другой перевод, перевод кинофильма служит заменой оригинала, для этого необходимо достигнуть определенного уровня эквивалентности, что в свою очередь требует от переводчика сохранения прагматического потенциала текста на языке оригинала [Федорова, 2009, с.143]. Перед переводчиком кинофильма стоит задача изучить не только как происходит восприятие произведений искусств в принимающей среде, но и сгладить культурные несоответствия, при этом не исказив смысл текста оригинала. Однако принадлежность переводчика к иной культуре может привести к прагматически неадекватному переводу. В таком случае, требуется внести в текст перевода необходимые изменения с целью его прагматической адаптации.

Существуют несколько видов прагматической адаптации. Первый вид – это добавление поясняющих элементов. Добавление информации требуется в том случае, если информация на языке оригинала совершенно понятна носителям языка, но требует дополнительного объяснения для реципиента [Комиссаров, 1990, с. 211]. Однако такой вид адаптации не может использоваться при переводе кинофильмов с помощью субтитров, так как дополнительная поясняющая информация занимает много места в строке субтитров, что делает их восприятие более сложным для зрителя.

Целью второго вида прагматической адаптации является правильное восприятие содержания оригинала. Как правило, существуют лексические единицы, которые вызывают особые ассоциации у представителей конкретных культур. В основном это касается ненормативной лексики, возвышенной или разговорной, которая как раз чаще всего используется в кинофильмах различных жанров. Такая лексика не должна переводиться буквально, так как она может иметь различную в английском и русском языках смысловую и эмоциональную направленность [Морозова, 2015, с. 78].

В том случае, когда переводчику нужно ориентироваться не на среднего читателя или зрителя, а на конкретный реципиент, то используется третий вид прагматической адаптации. Однако, этот вид прагматической адаптации не



свойственен переводу кинофильмов, так как перевод кинофильмов рассчитан на массового среднестатистического зрителя.

На первый взгляд может показаться, что перевод кинофильма посредством субтитров является самым примитивным по сравнению с другими видами переводов кинофильмов, однако данный вид перевода обладает существенными преимуществами [Яковлева, 2014, с. 77]:

- перевод с помощью субтитров позволяет людям с базовым знанием иностранного языка самим следить за неискаженной речью героев, что способствует улучшению навыков восприятия иностранной речи на слух;

- немаловажным в переводе с субтитрами является то, что данный вид перевода позволяет оценить актерское мастерство, голоса и интонации актеров на языке оригинала;

- перевод с помощью субтитров представляет более выгодным с коммерческой стороны, так как требует меньшее число специалистов.

Однако несмотря на значительные преимущества данного вида перевода художественных кинофильмов, существует также ряд недостатков перевода с субтитрами [Яковлева, 2014, с. 78]:

- трудность восприятия перевода. Ввиду того, что зритель должен прочитывать субтитры и одновременно следить за происходящим на экране, данный вид перевода фильмов подходит не всем;

- трудность презентации субтитров на экране, вызванная многочисленными техническими ограничениями;

- для зрителя главным недостатком субтитров является то, что они не дают зрителю абстрагироваться от внешнего мира и полностью погрузиться в картину на экране, так как чтение субтитров держит зрителя в некотором психологическом напряжении во время просмотра фильма.

Таким образом, перед переводчиком субтитров стоит не только задача правильно и целостно передать содержание устной речи, но и выполнить перевод, который бы отвечал дополнительным техническим требованиям субтитрования, а именно количество строк, время нахождения субтитра на экране, синхронность субтитров с звуковой дорожкой, читабельный шрифт и цвет. Также при переводе важна прагматическая адаптация субтитров.

## 1.4 Понятие переводческих трансформаций и их виды

С.Г. Бархударов полагает, что главная цель при переводе – это достижение адекватности. Перед переводчиком стоит задача произвести различные переводческие трансформации, чтобы текст перевода передавал как можно более точно всю информацию, содержащуюся в тексте оригинала, соблюдая при этом все нормы языка перевода [Бархударов, 1975, с.189]. Переводчик производит переводческие трансформации на основе использования переводческих приемов, позволяющих, за счет преобразований, добиться максимальной передачи прагматики текста.

А.Д. Швейцер указывает, что «трансформации» в переводоведении рассматриваются метафорически, они представляют собой отношения между начальными и итоговыми языковыми выражениями, замена одной формы выражения другой формой в процессе перевода [Швейцер, 1988, с. 118].

В.Г. Гак, в свою очередь, определяет переводческие трансформации как «отходи от использования изоморфных средств», которые присутствуют в обоих языках [Гак, 1988]. Изоморфные средства представляют собой системные эквиваленты, характеризующие схожим денотативным значением и грамматической однотипностью. Как считает исследователь, переводческие трансформации зачастую предопределяются употреблением лексических единиц или грамматических форм не в первичной функции (десемантизация, генерализация, транспозиция), либо в ситуативной или контекстуальной избыточности [Гак, 1988, с. 69]. Если же при переводе используется первичная функция элемента языка, то это дословный перевод.

Р.К. Миньяр-Белоручев понимает под переводом передачу реципиенту определенной информации, которая способна «продуцировать у него искомый смысл», а также при необходимости «дополнительный эстетический эффект» [Миньяр-Белоручев, 1980, с. 4]. В связи с этим переводческую трансформацию он определяет как изменение формальных и семантических компонентов текста оригинала при сохранении информации, которая предназначена для передачи.

Изменение формальных компонентов происходит при лексических и грамматических трансформациях, семантических – при семантических трансформациях [Миньяр-Белоручев, 1980, с. 201].

В.Н. Комиссаров отмечает, что переводческие трансформации представляют собой преобразования, с помощью которых возможно осуществить переход от единиц оригинала к единицам перевода в начальном смысле. Они носят формально-семантический характер, т.к. меняют как форму, так и значение первоначальных единиц [Комиссаров, 1990, с. 172]

В современной теории перевода переводческие трансформации определяются как действия переводчика по реализации его решения по преодолению контекстуальных несоответствий, обнаруженных в тексте оригинала по отношению к тексту перевода [Фирсов, 2003, с.6].

Переводческие трансформации рассматриваются в переводе как приемы перевода, которые может использовать переводчик при переводе различных текстов, в тех случаях, когда словарное соответствие отсутствует, или не может быть использовано в условиях данного контекста [Каюмова, 2014, с. 19].

Согласно О.А. Фирсову, в зависимости от характера языковых единиц переводческие трансформации можно подразделить на лексические, грамматические и лексико-грамматические [Фирсов, 2003, с. 7-9], которых мы будем придерживаться в нашей работе:

1. К лексическим трансформациям, которые наиболее часто употребляются в процессе перевода, можно отнести: переводческое транскрибирование и транслитерация, калькирование, добавление, опущение, лексико-семантические замены (генерализация, конкретизация, семантическая замена).

Транскрибирование – это формальное пофонемное воссоздание исходной лексической единицы с помощью фонем языка перевода, т.е. способ перевода лексической единицы оригинала путем воссоздания ее звуковой формы с помощью букв переводящего языка.

Транслитерация – способ перевода лексической единицы оригинала путем замены ее графической формы с помощью букв языка перевода.

Калькирование – способ перевода лексической единицы оригинала путем замены ее составных частей, т.е. морфем или слов их лексическими соответствиями в языке перевода.

Добавление – использование в переводе дополнительных лексических единиц для передачи подразумеваемых элементов смысла оригинала.

Опущение – отказ от передачи в переводе семантически избыточных слов, значения которых легко восстанавливаются в контексте.

Генерализация – замена лексической единицы исходного языка с более узким значением единицей языка перевода с более широким значением.

Конкретизация является противоположным явлением генерализации, т.е. в данном случае заменяется лексическая единица исходного языка с широким значением на лексическую единицу языка перевода с более узким значением.

Лексико-семантическая замена представляет собой способ перевода лексических единиц оригинала, который использует в переводе единицы языка перевода, значения которых не совпадают со значениями исходных единиц, но которые подходят контекстуально.

2. Грамматические трансформации представлены членением и объединением предложения, а также грамматической заменой (замене могут быть подвергнуты члены предложения, части речи, формы слов: число, наклонение глагола, тип предложения и т.д.).

Членение предложения – способ перевода, при котором одно предложение на языке оригинала преобразуется в два или более предложения на языке перевода.

Объединение предложений – способ перевода, при котором синтаксическая структура предложения исходного текста преобразуется путем слияния в одно предложение на языке перевода.

При грамматической замене грамматическая единица оригинала заменяется на грамматическую единицу языка перевода с иным грамматическим значением.

3. Лексико-грамматическими трансформациями являются: антонимический перевод, экспликация и компенсация.

Антонимический перевод – замена утвердительной формы в оригинале на отрицательную в переводе и наоборот.

Экспликация – замена лексической единицы оригинала на словосочетание, которое объясняет ее значение.

Компенсация – способ перевода, при котором элементы смысла утраченные при переводе единицы исходного языка в оригинале, передаются в тексте перевода каким-либо другим средством.

К.В. Кулемина в своей работе отмечает, что основными причинами для использования переводческих трансформаций являются различия в лексическом составе в языке оригинала и в языке перевода, а именно в понятийной сфере и смысловом объеме лексических единиц. Еще одной причиной также является различия в грамматической системе языков, а именно в сочетаемости и порядке лексических единиц в предложении, структуре данных предложений, их использовании и типах. Все вышеназванные аспекты обязывают переводчика адаптировать текст оригинала к нормам переводного текста, используя трансформации [Кулемина, 2007, с. 146].

Как отмечают многие исследователи, трансформации в переводоведении используются для достижения адекватности и эквивалентности, которые являются важными понятиями в переводоведении, отражающими критерии оценки качества перевода. Эквивалентность в переводе определяется как сохранение основной смысловой, содержательной, стилистической, семантической и функционально-коммуникативной информации, которая содержится в текстах оригинала и текстах перевода. Под адекватностью понимают соответствие перевода первоначальным коммуникативным особенностям текста, соответствие стилистических особенностей, точность перевода фразеологических единиц и идиоматических выражений, семантическую верность, а также сохранение прагматического аспекта [Мошкович 2013: 294].

Мы приходим к выводу, что для достижения адекватности и эквивалентности в переводе следует использовать переводческие

трансформации, которые позволяют преодолеть контекстуальные несоответствия, обнаруженные в тексте оригинала по отношению к тексту перевода. Основными трансформациями являются лексические, грамматические и лексико-грамматические.

## Выводы по главе 1

Анализ теоретической литературы по исследуемой проблеме позволили нам сделать следующие выводы:

1. Перевод художественного текста представляет собой сложный процесс, который требует преобразований в виде переводческих трансформаций, прагматической адаптации текста и передачи индивидуального стиля автора.

2. Перевод кинофильмов представляет собой сложный процесс, который включает в себя как лингвистические, так и технические трудности. Основными видами перевода кинофильмов являются закадровое озвучивание, дублирование и субтитрование.

3. Перевод кинофильмов с помощью субтитров требует соблюдения определённых технических требований (количество строк, время нахождения субтитра на экране, синхронность субтитров с звуковой дорожкой, читабельный шрифт и цвет) и не должен затруднять восприятие фильма.

4. Необходимость в переводческих трансформациях прежде всего вызвана различием языков. Переводчик прибегает к трансформациям из-за лексических несовпадений, несовпадений в значении слов или же вообще отсутствия эквивалента в языке перевода из-за различий на уровне семантики и синтаксиса. Роль трансформаций при переводе очень важна. Трансформации необходимы для соблюдения норм языка перевода и обеспечения наиболее точного и в то же время понятного читателю перевода, который передаст всю прагматику и стиль автора.



## **2 Анализ переводческих трансформаций в романе и фильме «Свет в океане»**

### **2.1. Краткое содержание «Свет в океане» М.Л. Стедман**

Действия разворачиваются в Австралии после Первой мировой войны. Главным героем, как раз, является бывший солдат Том Шерборн, который решает начать жизнь заново вдали от людей, от всех тех кошмаров, пережитых на фронте. Таким уединённым местом оказывается остров Янус, где главному герою предстояло жить в одиночестве и выполнять нелегкую работу смотрителя маяка.

Однако дорога к Янусу лежала через небольшой австралийский городок Пойнт-Партагез, где Том встречает молодую девушку Изабель. Зародившаяся между ними любовь возвращает отчаявшемуся в поисках покоя и опустошенному Тому веру в жизнь. Сразу после свадьбы они переезжают на уединенный остров, чтобы воплотить свои мечты в жизнь: Тому наконец обрести покой, а Изабель стать прекрасной и любящей матерью. Однако их мечтам не суждено было сбыться. На острове у Изабель случаются несколько выкидышей, что погружает ее в глубокую депрессию и сеет страх, что она никогда не станет матерью.

И вот однажды к берегу острова пристаёт лодка с телом мертвого мужчины и плачущей новорожденной девочкой. Том, как человек чести, уважающий закон и правила, хочет сообщить о произошедшем своему начальству, чтобы потом удочерить девочку. Но Изабель, зная, что условия их жизни не позволят этого, уговаривает его тихо похоронить мужчину, а младенца вырастить как свою дочь, тем более ее семья и друзья еще не знают о втором выкидыше. Том, чувствуя вину за ее угнетенное состояние, соглашается наперекор своим принципам. Они дают малышке имя Люси. Это не преступление с низменными побуждениями, а понятная слабость любящих людей, которых судьба дважды обманула самым жестоким образом.

Девочка быстро становится любимицей всей семьи, но через некоторое время ее происхождение дает о себе знать. Во время своего короткого визита в Пойнт-Партагез Том встречает на кладбище женщину по имени Ханна, которая оплакивает пустую могилу, принадлежащую ее без вести пропавшему мужу Фрэнку и маленькой дочери Грейс, которые пропали в море тогда же, когда Том и Изабель нашли их маленькую Люси. Том начинает терзаться муками совести и решает написать Ханне письмо, а том, что ее дочь Грейс жива и любима.

Четыре года спустя Шерборны случайно встречают Ханну, из этой встречи Изабель узнает, кто настоящая мать Люси. Том снова предлагает отдать малышку ее законной матери, но Изабель не хочет даже об этом слышать. Она уверена, для Люси именно она всегда будет единственной матерью, и отдать ее будет предательством. Но Том все же посылает Ханне игрушку-погремушку, которую они нашли в лодке, чтобы как, он думал, хоть чем-то утешить потерявшую надежду мать. Однако это заставляет полицию начать расследование. Вскоре друг Шерборнов, узнав игрушку на фотографии, ненамеренно сдает их полиции. Полиция прибывает на остров с целью арестовать супругов и вернуть девочку ее законной матери. Они разлучают Изабель с Люси, а Тома сажают за решетку, так как он взял всю вину на себя, признав, что именно он принял решение оставить ребенка на острове.

Изабель впадает в глубочайшую депрессию: она зла на мужа, за то, что позволил отдать Люси, и безумно скучает по дочери. Тома, тем временем, приговаривают к заключению за убийство, так как Изабель от ярости к мужу не смогла подтвердить, что мужчина в лодке уже был мертв. Ханна, биологическая мать Люси, пытается найти общий язык с дочерью, но та отказывается даже отзываться на свое настоящее имя Грейс. Ханна решает пожалеть Изабель и предлагает вернуть ей Люси, если она даст показания против мужа. Перед Изабель стоит выбор: вернуть дочь, и тем самым обречь мужа на заточение в тюрьме за убийство, которое он не совершал или вызволить Тома, но навсегда забыть о Люси. Вскоре она находит письмо от мужа, в котором он благодарит ее

за чудесную совместную жизнь и говорит, что поддержит ее решение, какие бы последствия для него оно бы не повлекло. Это заставляет Изабель одуматься, найти полицейских, арестовавших Тома, и признаться во всем.

Двадцать три года спустя уже взрослая Люси-Грейс находит овдовевшего Тома Шерборна и приезжает к нему со своим новорожденным сыном. Она благодарит Тома за то, что он спас ей жизнь и что был хорошим (и единственным в ее осознанной жизни) отцом.

Дебютный роман австралийской писательницы М.Л. Стедман покориł сердца многих читателей по всему миру сразу после выхода в свет в 2013 году. Это роман о любви и ее гранях, о самопожертвовании и прощении, и о том, на что готовы пойти люди ради счастья любимого человека. «Свет в океане» до сих пор считается одним из лучших произведений современной прозы и, по праву, приравнивается к таким романам зарубежной классики как, «Поющие в терновнике» (*The Thorn Birds*) К. Маккалоу или «Унесенные ветром» (*Gone with the wind*) М. Митчелл.

Опубликованная в 2013 году, книга хорошо передает стиль жизни австралийцев 1920-х годов, представления о морали того времени, любви и чести. Повествование разворачивается с неторопливостью и обстоятельностью литературных классиков. Поэтому, экранизированная картина, вышедшая на экраны в 2016 году, требует от зрителей усидчивости и вдумчивости, чтобы понять поступки героев.

Для сентиментального кино это превосходное, душераздирающее противостояние, в котором обе стороны вызывают искреннюю симпатию, а маленькая девочка оказывается между двух любящих семей, каждая из которых может сделать ее счастливой.

## 2.2 Анализ трансформаций при переводе художественного текста «Свет в океане» М.Л. Стедман

В данной главе будет рассмотрено применение описанных в Главе I переводческих трансформаций в художественном тексте на материале романа М.Л. Стедман «Свет в океане» [Стедман, 2013].

Следует отметить тот факт, что примеры содержат комбинации трансформаций, так как для достижения наиболее адекватного перевода применение одной трансформации будет недостаточно.

При сравнительном анализе текста оригинала «The light between oceans» автора М.Л. Стедман и перевода на русский язык «Свет в океане» переводчика Виктора Антонова использовалась классификация переводческих трансформаций А.О. Фирсова. В тексте перевода были обнаружены следующие переводческие трансформации: лексические, лексико-семантические, грамматические и лексико-грамматические.

Так как в тексте перевода преобладают грамматические трансформации, целесообразно начать рассматривать примеры именно с грамматических приемов.

Грамматической называется переводческая трансформация того или иного грамматического явления в тексте оригинала, которое создает раскрытое переводчиком контекстуальное несоответствие.

Такое несоответствие может возникнуть из-за различных факторов:

- несовпадения в значении и употреблении грамматических эквивалентов
- синтаксических различий
- словообразовательных различий
- отсутствия грамматических эквивалентов в русском языке для

соответствующих явлений английского языка [Фирсов, 2003, с. 13].

Первым примером, иллюстрирующим применение грамматической трансформации, является следующее:

*On the day of the miracle, Isabel was kneeling at the cliff 's edge* [Stedman,

2013, с.13], которое было переведено на русский язык как:

*Когда случилось чудо, Изабель стояла на коленях на краю утеса*

[Стедман, 2013, с.5].

На уровне предложения происходит усложнение предложения, то есть обстоятельство становится придаточным времени, в результате простое предложение переходит в сложное по своему составу, что в свою очередь подтверждает данный вид трансформации.

Следующим примером грамматической трансформации служит предложение на языке оригинала:

*A single fat cloud sailed across the late April sky, which stretched above the island in a mirror of the ocean below* [Stedman, 2013, с.13].

*По чистому апрельскому небу плыло белое облако, и его отражение скользило по зеркальной глади океана* [Стедман, 2013, с.3].

Как было сказано выше, большинство примеров содержат комбинации различных переводческих приемов. В данном примере представлена модуляция в первой части предложения, которая привела к грамматической трансформации – сложноподчиненное предложение трансформировалось в сложносочиненное, что является грамматической заменой типа предложения. Модуляция заключается в причинно-следственной связи: если на небо всего одно облако (*A single fat*), значит небо было чистым («*По чистому апрельскому небу*»). В первой части предложения перевод происходит с учетом тема-рематических отношений. Коммуникативный центр первой части предложения (*a single fat cloud*) перенесен в конец при переводе на русский язык.

К грамматической замене также можно отнести следующий перевод предложения:

*She heard the cry again, louder this time on the early morning breeze.*

*Impossible!* [Stedman, 2013, с.13]

*Снова послышался крик, на этот раз громче – его донес порыв свежего утреннего ветра. Этого не может быть!* [Стедман, 2013, с.3]

В данном случае личное предложение (*She heard the cry again*) было заменено безличным («*Снова послышался крик*»), с добавлением лексических единиц.

Примерами замены личного предложения на безличное также могут служить ниже представленные переводы:

*The cry persisted* [Stedman, 2013, с.14].

*Снова послышался плач* [Стедман, 2013, с.3].

*She heard a foreign sound: an instant note, short, repeated* [Stedman, 2013, с.114].

*Неожиданно раздался непривычный звук: короткий и повторяющийся* [Стедман, 2013, с.38].

Следующей парой предложений, иллюстрирующей грамматическую замену, являются:

*The door of the lighthouse changed in the distance, and Tom's tall frame appeared on the gallery as he scanned the island with binoculars* [Stedman, 2013, с. 14].

*Вдалеке скрипнула дверь маяка, и на галерее появилась высокая фигура – это был Том с биноклем в руках* [Стедман, 2013, с.4].

В данном случае происходит замена придаточного предложения самостоятельной частью сложного предложения.

Как следует из выше представленных примеров, грамматическая замена является наиболее распространённым видом грамматической трансформации, однако к этому виду также можно отнести объединение предложений, что можно наблюдать в следующих примерах:

*He handed her the bundle, and tried again to revive the stranger: no pulse. He turned to Isabel who was examining the diminutive creature* [Stedman, 2013, с. 15].

*Том передал ей сверток и осмотрел мужчину – пульса у него не было, - после чего перевел взгляд на Изабель, которая рассматривала крошечное создание* [Стедман, 2013, с.4].

*There, there. You are safe now. You are safe, you beautiful thing* [Stedman, 2013, с.15].

*Ну же, ну, теперь все хорошо, малыш, теперь все позади. Какая же ты крохотуля* [Стедман, 2013, с.4]

Синтаксическая структура предложений на языке оригинала преобразуется путем соединения двух простых предложений в одно сложное на языке перевода. Переводчик прибег к этой трансформации, потому что предложения тесно связаны по смыслу.

Еще одним видом грамматической трансформации является членение предложения, которое переводчик применил в следующем примере:

*There are time when the ocean is not ocean – not blue, not even water, but some violent explosion of energy and danger: ferocity on a scale only gods can summon* [Stedman, 2013, с. 105].

*Бывали дни, когда океан становился не похож сам на себя. Он терял синеву и превращался в свирепого дикого монстра, породить который могли только боги* [Стедман, 2013, с.35].

В данном случае переводчик изменил структуру исходного предложения на языке оригинала, разделив его на два отдельных предложения на языке перевода, тем самым использовал грамматическую трансформацию – членение предложения.

Суть лексическо-семантических трансформаций заключается в том, что в процессе перевода некоторые лексемы (слова, устойчивые словосочетания) исходного высказывания заменяются не системными лексическими эквивалентами ПЯ, а некоторыми контекстуальными эквивалентами, т.е. эквивалентами только на данный конкретный случай, которые при наложении друг на друга лексических систем исходного языка и языка перевода не пересекаются. В частности, это находит свое отражение в том, что контекстуальные эквиваленты не являются эквивалентами в рамках двуязычного словаря [Латышев, 2005, с. 282].

Например,

*It's a boat all right, – declared Tom* [Stedman, 2013, с.14].

*- Тут и правда кто-то есть! – сообщил Том* [Стедман, 2013, с.3].

Данный пример иллюстрирует один из видов лексическо-семантических трансформаций, а именно логическую синонимию. Английское существительное «a boat» не является системным (словарным) эквивалентом русского местоимения «кто-то», следовательно, фраза оригинала «it's a boat» была заменена единицей языка перевода, являющейся синонимом для данного контекста.

Еще одним примером применения логической синонимии в переводе романа «Свет в океане» М.Л. Стедман может служить следующая пара предложений, где идет речь о найденном младенце:

*It's so tiny!* [Stedman, 2013, с.15].



*Какой же он хорошенький!* [Стедман, 2013, с.3]

Единица оригинала *tiny* была заменена на единицу языка перевода «хорошенький», которая в данном контексте является синонимом.

На данных примерах можно наблюдать успешное применение логической синонимии, так как она не влечет за собой потерю прагматики текста оригинала. Однако замена единиц оригинала контекстуальными синонимами на языке перевода не всегда полностью передает прагматику оригинала. Так, например, единица оригинала *revive* (оживить) в предложении *He handed her the bundle, and tried again to revive the stranger: no pulse* [Stedman, 2013, с.15] была заменена на единицу в языке перевода «осмотрел»: *Том передал ей сверток и осмотрел мужчину – пульса у него не было* [Стедман, 2013, с.4]. В данном случае происходит потеря прагматики.

Особенности контекста могут вынудить переводчика отказаться в переводе от применения даже вариантного соответствия, не говоря уже об эквивалентном соответствии. В подобном случае он подыскивает вариант перевода, подходящий лишь для данного конкретного случая. Такой вариант перевода называют контекстуальной заменой.

Одним из переводческих приемов, относящихся к контекстуальной замене, является конкретизация, которая также была использована в переводе романа «Свет в океане».

*The figure was motionless, flopped over the seat, yet the cry still rang out* [Steman, 2013, с.14].

*Человек, распластавшийся на сиденье, не шевелился, но плач по-прежнему доносился откуда-то снизу* [Стедман, 2013, с.4]

Переводчик применил контекстуальную замену, а именно конкретизацию. Единица оригинала *the figure*, которая имеет широкое значение, была заменена единицей языка перевода «человек» с более узким значением.

Явление обратное конкретизации, т.е. замена единицы оригинала с узким значением на единицу языка перевода с более широким значением называется генерализация, которую можно наблюдать в следующем примере:

*A lightkeeper accounts for things* [Stedman, 2013, с.124].

*Смотритель маяка отвечал за все* [Стедман, 2013, с.41].

Единица оригинала *thing* имеет более узкое значение, чем единица языка перевода «все», следовательно, в переводе данной пары предложений был использован прием генерализации.

Следующим переводческим приемом, относящимся к лексико-семантическим трансформациям, является смысловое развитие или модуляция. Смысловое развитие при переводе заключается в том, что в переводе используется слово или словосочетание, значение которого является логическим развитием значения переводимой единицы. Смысловое развитие означает отход от прямого словарного соответствия данному слову или словосочетанию. Смысловое развитие всегда относится не к одному отдельно взятому слову, а к словосочетанию или смысловой группе. Наиболее часто значения таких слов и словосочетаний в подлиннике бывают связаны причинно-следственными отношениями. При этом замена причины явления его следствием (или наоборот) не нарушает точности перевода, а является наилучшим, а порой и единственным способом адекватной передачи содержания подлинника [Рецкер, 1982, с.48].

Пример использования модуляции в переводе романа «Свет в океане»

М.Л. Стедман можно наблюдать в следующем переводе предложения:

*The baby followed every movement of her eyes* [Stedman, 2013, с.14].

*Ребенок не спускал с нее глаз* [Стедман, 2013, с.4].

Необходимо иметь в виду, что смысловое развитие, подобно другим лексико-семантическим трансформациям, всегда относится не к одному, отдельно взятому слову, а по меньшей мере к словосочетанию или даже смысловой группе. В данном примере словосочетание на исходном языке *followed every movement of her eyes* было заменено при помощи модуляции (смыслового развития) на словосочетание на языке перевода «не спускал с нее глаз».

Следующий пример также иллюстрирует модуляцию при переводе романа «Свет в океане»:

*I know there is nothing I can say* [Stedman, 2013, с.240].

*– Я не знаю, что тут сказать* [Стедман, 2013, с.83].

Использование этого приема показывает, что нередко достижение адекватности связано с отклонением от буквы подлинника, с творческим подходом к преодолению переводческих трудностей.

Основные типы лексических трансформаций, применяемых в процессе перевода с участием различных ИЯ и ПЯ, включают следующие переводческие приемы: транскрибирование, транслитерация, калькирование, добавление, опущение, перестановка [Фирсов, 2003, с.9]

Из лексических трансформаций в переводе романа «Свет в океане» М.Л. Стедман преобладает такой переводческий прием, как добавление.

Причины, вызывающие необходимость добавлений в тексте перевода, могут быть различны. Одной из них является то, что можно назвать «формальной невыраженностью» семантических компонентов словосочетания в оригинале. Это явление весьма типично для словосочетаний английского языка.

Например:

*You be good and stay here while I go and get Flossie* [Stedman, 2013, с. 242].

*Будь хорошей девочкой и подожди меня здесь, пока я приведу Флосси*

[Стедман, 2013, с. 84].

В данном случае таким упущенным элементом является *girl*. При переводе этого сочетания переводчик был вынужден добавить слово в тексте, чтобы не нарушить нормы русского языка.

Добавления могут быть вызваны и прагматическим фактором. В этом случае добавления несут информацию, которая предполагается известной носителям языка оригинала, но не языка перевода. Их цель – добиться максимального понимания переведенного текста носителями языка перевода.

*...and he finished with a burst of Hallelujah Chorus* [Stedman, 2013, с. 116].

*... он закончил свою работу исполнением “Аллилуйи” из “Мессии”*

*Генделя* [Стедман, 2013, с. 39].

В данном случае переводчик добавил название вида музыкального произведения и имя автора композиции.

Также переводчик прибегает к использованию добавления в связи с необходимостью более полно передать содержание оригинала.

*Isabel always looked like a child when she was angry* [Stedman, 2013, с. 112].

*Когда Изабель сердилась, она всегда походила на обиженного ребенка*

[Стедман, 2013, с. 38].

Лексическая единица языка перевода «обиженного» отсутствует в содержании оригинала, следовательно, переводчик использовал лексическое добавление, чтобы как можно ярче передать эмоциональную составляющую конкретного отрывка текста оригинала.

Однако, такое лексическое добавление может исказить стиль автора и неверно передавать прагматику, как это иллюстрирует следующий пример:

*She put her hands on her hips* [Stedman, 2013, с. 112].

*Она решительно уперлась руками в бока и с вызовом посмотрела на него*

[Стедман, 2013, с. 38].

При переводе, переводчик усилил враждебное настроение героини романа, которая в оригинале всего лишь уперлась руками в бока, а не бросала гневных взглядов.

Явление прямо противоположное добавлению называется опущение. При переводе опущению подвергаются чаще всего слова, являющиеся семантически избыточными, т.е. выражающие значения, которые могут быть извлечены из текста и без их помощи.

*The only trees were two towering Norfolk pines planted by the crew from Point Partaguese who had built the light station over thirty years before, in 1889* [Stedman, 2013, с.16].

*Из деревьев росли только две высокие сосны, посаженные строителями маяка из Пойнт-Партагеза в 1889 году, то есть больше тридцати лет назад* [Стедман, 2013, с.4].

В переводе предложения оригинала наблюдается опущение, при котором происходит отказ от семантически избыточных слов, значения которых несущественны, а именно опускается наименование вида сосны Norfolk.

В переводе романа «Свет в океане» М.Л. Стедман также были обнаружены такие переводческие приемы лексических трансформаций, как транскрибирование и транслитерация.

*Isabel watched from the high on the cliff as the Windward Spirit docked on its next turn* [Stedman, 2013, с. 112].

*Изабель стояла на утесе и сверху наблюдала, как пришвартовывался «Уинворд спирт»* [Стедман, 2013, с. 38].

Название лодки *Windward Spirit* было пофонемно воспроизведено с помощью фонем переводящего языка и переведено как Уиндворд спирт.

А также придуманное автором название города *Point-Portuguese* переводится с помощью транскрипции как Пойнт-Партагез.

*Point-Portuguese got its name from French explorers who mapped the cape* [Stedman, 2013, с. 30].

*Пойнт Партагез получил свое название от французских первооткрывателей, которые нанесли на карту мыс* [Стедман, 2013, с. 9].

К лексико-грамматическим трансформациям относятся такие приемы как антонимический перевод, экспликация и компенсация.

При переводе художественного произведения «Свет в океане» элементы антонимического перевода были использованы в следующей паре предложений:

*As if to make amends, the island Janus Rock offered a lighthouse, its beam proving a mantle of safety for thirty miles* [Stedman, 2013, с. 14].

*Будто заглаживая невольную вину, островок носивший имя Януса, дал приют маяку, чей свет предупреждал об опасности за тридцать миль* [Стедман, 2013, с. 3].

Выражение на языке оригинала *proving a mantle of safety* было переведено на язык перевода как «предупреждал об опасности», что является антонимическим переводом.

Еще одним примером использования антонимического приема является перевод следующего предложения из текста оригинала:

*I mean very tough* [Stedman, 2013, с. 21].

- я не шучу, когда говорю, что жизнь там не сахар [Стедман, 2013, с. 5].

В данном случае лексическая единица *tough* была переведена как «не сахар». Присутствие отрицательной частицы «не» в переводе, делает этот прием антонимичным. Такой прием способствовал точной передачи смысла предложения и сохранению при этом норм языка перевода.

Экспликация или описательный перевод был применен при переводе предложения оригинала:

*As he walked down the path, he heard the sweet notes of Isabel's voice as she sang, "Blow wind southerly, southerly, southerly, blow the wind o'er the bonnie blue sea."* [Stedman, 2013, с. 21].

*Шагая по тропинке, он слышал, как Изабель принялась напевать песенку про девушку, просившую ветер дуть с юга, чтобы к ней скорее вернулся суженый* [Стедман, 2013, с. 5].

При переводе данного отрывка переводчик применил лексико-грамматический прием экспликацию. Опустив полностью строку из песни, он объяснил ее смысл, используя другие лексические единицы языка перевода, дающие более или менее полное объяснение.

### **2.3 Описание сюжета фильма «Свет в океане»**

«Свет в океане» – историческая романтическая драма режиссера Дерека Сиенфрэнса. Сценарий фильма основан на одноименном романе М.Л. Стедман.

Основополагающими идеями фильма являются любовь и прощение. Сначала зрителям представляется довольно заурядная история молодой пары, которая мечтает о совместной жизни. Тем не менее, когда в их жизни происходят трагедия и горе, зрители начинают сомневаться в том, что такое настоящая любовь. Фильм заставляет зрителей задуматься над тем, что происходит, когда мы вынуждены выбирать между теми, кого любите и насколько самоотверженны могут быть любящие сердца.

Благодаря глубоким темам и метафорическим представлениям этот фильм является историей двух людей, чьи решения в самые трудные моменты меняют жизнь окружающих.

В российском прокате существует лицензионная версия дублированного перевода кинофильма *The Light between oceans*, выполненная студией дубляжа «CineLab SoundMix».

Для практического исследования был выбран один из многочисленных вариантов перевода данного фильма при помощи субтитров.

## 2.4 Анализ трансформаций при переводе кинофильма «Свет в океане»

В данной главе описываются трансформации, примененные при переводе кинофильма «Свет в океане».

При сравнительном анализе фильма на языке оригинала *The light between oceans* по мотивам романа М.Л. Стедман *The light between oceans* и перевода на русский язык «Свет в океане» переводчика Павла Силенчука использовалась классификация переводческих трансформаций А.О. Фирсова. В тексте перевода были обнаружены следующие переводческие трансформации: лексические, лексико-семантические, грамматические и лексико-грамматические.

В переводе кинофильма, также, как и в переводе романа М.Л. Стедман «Свет в океане» грамматические трансформации присутствуют в большем количестве, поэтому мы находим целесообразным начать анализ именно с этой категории трансформаций.

Первым примером грамматической трансформации можно считать следующую пару предложений:

- *Just want to make sure you know what you're in for.*
- *Вам следует это уяснить.*

В данном примере можно наблюдать грамматическую замену: сложное предложение на языке оригинала заменено на безличное при переводе. Грамматическая замена типа предложения сопровождается модуляцией, которая способствовала максимально адекватному переводу приведенной выше пары предложений.

Еще один пример грамматической замены можно увидеть в переводе следующего предложения:

- *You pay your own passing*
- *Тебе придется самому оплатить проезд.*

Здесь также наблюдается грамматическая замена личного предложения безличным. При этом смещаются тема-рематические акценты. В оригинале коммуникативный акцент стоит на личном местоимении, а в переводе он смещается на дополнение. Для сохранения ремы при переводе можно перенести возвратное местоимение «самому» в конец. Применение грамматической трансформации в переводе данной пары предложений можно считать



успешным, так, как и смысл и прагматика были сохранены. Логические акценты на письме были смещены.

Нередко переводчик прибегает к комбинации трансформаций для достижения наиболее адекватного перевода.

- *You're a relief worker so you don't get holidays.*

- *Выходные и отпуска не положены.*

В этом примере грамматическая замена типа предложения (сложное предложение заменяется простым) сочетается вместе с опущением, а именно: выражение на языке оригинала *you're a relief worker* (вы – замещающий работник) было опущено. Однако такой переводческий прием не нарушил целостность и смысл всего предложения.

Еще одним примером замены сложноподчинённого предложения в оригинале на простое распространённое предложение на языке перевода может служить этот отрывок диалога:

- *I don't believe anyone told me about the specifics.*

- *Мое руководство не вдавалось в подробности.*

Мы можем объяснить такую передачу на русский язык тем, что это перевод субтитров, в которых, как правило, происходит упрощение фразы. Это связано с их технической составляющей: перевод субтитров не должен быть громоздким и не должен занимать более двух строк на экране. В связи с этим переводчики зачастую опускают различные вводные слова и конструкции, типа я считаю, я думаю и т.д. Так и в данном случае переводчик намеренно опустил вводное выражение «*I don't believe*», что привело к изменению типа исходного предложения.

Еще одним примером опущения может служить перевод следующего вопроса:

*You don't actually talk a lot, do you?*

*Вы не очень-то разговорчивы.*

Переводчик намеренно опускает последнюю часть разделительного вопроса «*do you*» («не так ли»), чтобы не загромождать субтитрированный текст. При этом также происходит грамматическая замена вопросительного предложения на утвердительное.

Использование модуляции также является довольно частым явлением в переводе с английского языка на русский. Так, например, предложение: «*No love lost there*» – было переведено с помощью модуляции на русский язык как: «*Мы не были близки*». При помощи модуляции переводчику удалось отступить от структуры английского предложения и перевести предложение, полностью сохраняя смысл.

Еще одним примером применения модуляции является перевод следующего предложения с языка оригинала:

*Mr. Sherbourn right on time*

*Мистер Шерборн, Вы как часы!*

Проанализируем, как же представлено выражение «*on time*» в лексикографических источниках. Так в Кэмбриджском словаре представлена следующая дефиниция: *or done at the that it was to or be done* [Cambridge Dictionary]. В оксфордском словаре представлена следующая дефиниция: *punctual; punctually* [Oxford Dictionary]. Согласно данным дефинициям, можно судить, что «*on time*» в английском языке означает «быть вовремя, быть пунктуальным», что и сопоставляется с приведенным в переводе фразеологическим оборотом «быть как часы».

Следующий пример модуляции представлен ниже:

- *Six months is nothing!*

- *Полгода – это миг!*

Лексическая единица в оригинале «*nothing*» передается на русский язык как «миг», которые имеют в этом контексте причинно-следственные связи. В данном контексте для говорящего «полгода – это ничто», т.е. они пролетят незаметно. В связи с этим, они и использует при переводе лексическую единицу «миг».

Как уже упоминалось выше, в большинстве случаев в переводе с английского языка на русский используются комбинации различных переводческих трансформаций. Модуляция не исключение. Следующий пример иллюстрирует применение модуляции с опущением.

- *You must have really impressed the Commonwealth.*

- *Вы безупречно себя зарекомендовали.*

Такая реалия как the «*Commonwealth*» (Содружество Наций) опускается в данном переводе не только из-за ненадобности уточнения определенных деталей, но и с целью адаптировать предложение на языке перевода по длине, для того, чтобы фраза совпадала с речью говорящего на экране. Следует отметить, что в тексте перевода уже упоминалось ранее место работы персонажа, в связи с чем, реципиент обладает данной информацией, что и позволяет переводчику опустить данную реалию без утраты исходного смысла, т.е. перевод является вполне адекватным.

Добавление также присутствует в переводе анализируемого текста:

*You'll be the only man for a good part of 100 miles in any directions.*

*Вы – один и ни души на сотню миль в любом направлении.*

В данном случае переводчик добавляет «и ни души», что позволяет ему как можно ярче отразить эмоциональную составляющую данного отрывка в тексте оригинала.

В переводе фильма «Свет в океане» также были обнаружены такие переводческие трансформации, как логическая синонимия и антонимический перевод.

Примером использования логической синонимии может служить следующий перевод:

*It's not paradise out on that island*

*Жизнь на острове не сахар*

«*Paradise*» в английском языке означает «*a or of where everything is as you would like it to be*» [Cambridge Dictionary], «*An ideal or idyllic place or state*» [Oxford Dictionary]. В нашем случае данное слово используется с отрицательной частицей «не», что говорит о том, что оно имеет отрицательную коннотацию, отражает состояние, в котором не хотелось бы оказаться.

Сравнивая значение русской фразы «не сахар»: «о ком-чём-н. неприятном, трудном, не мёд, не подарок. Характерец у тебя не сахар» [Ожегов], можно прийти к выводу, что в данном конкретном случае они представляют собой логические контекстуальные синонимы.

Еще одним примером логической синонимии является следующий перевод:

*Captain Huslock offered me a job.*

*Капитан Хэслок предложил мне контракт.*

«Контракт», в данном случае, является переводом слова «*job*». Как нам известно, слово контракт связано с работой: «*Договор, соглашение. Заключить контракт. Работать по контракту*» [Ожегов]. Что позволяет нам судить о том, что в данном случае эти слова используются как логические синонимы.

Примером использования антонимического перевода может считаться следующая пара предложений:

- *Oh, you're probably right about that!*

- *С этим вряд ли поспоришь!*

Это предложение на языке оригинала можно также перевести как «Да, вы правы», однако переводчик, применив антонимический перевод, укоротил фразу так, чтобы она лаконично смотрелась на экране в строке субтитров, а также, чтобы начало и конец фразы совпадал с речью на языке оригинала.

Наиболее ярким примером использования трансформаций при переводе фильма «Свет в океане» является диалог, в котором обыгрывается значение слова «*numb*».

- *Must have made you numb.*

- *Вы словно застыли.*

- *My feet. I don't feel them. Frozen mud will do that to you.*

- *Ноги. Я их застудил. Ледяные болота вредны.*

В данном примере мы можем наблюдать игру слов, которую переводчик смог адекватно передать на русский язык. Так, одним из значений слова «*numb*» в английском языке является «*unable to think, feel, or respond normally*» [Oxford Dictionary], «*not to any or to , because you are so or , etc.*» [Cambridge Dictionary]. Т.е. данное значение сопоставляется русским словам «*онеметь, оцепенеть*», которые являются синонимичными слову «*застыть*» [Словарь синонимов]. Это и отражается в реплике первого собеседника.

Второе значение английского прилагательного «*numb*» рассматривается как «*If a of is numb, you are to it, usually for a* » [Cambridge Dictionary], «*(of a part of the body) deprived of the power of physical sensation*» [Oxford Dictionary], т.е. отражает физическое состояние, в нашем случае «не чувствовать ног», о чем говорится в ответной реплике. Таким образом отражается игра слов в языке перевода и языке оригинала. Для этого при передаче предложения «*I don't feel*

*them*» переводчик использует модуляцию с антонимическим переводом (в языке оригинала передается отрицательным предложением, в языке перевода – утвердительным). Говорящий сообщает, что не чувствует ног, что является причиной того, что «он их застудил».

В следующем примере также используется модуляция вместе с антонимическим переводом:

*Not a lot of men on the market these days.*

*Мужские руки нынче нарасхват.*

Рассматривая английское предложение, в котором говорится, что сейчас «на рынке труда очень мало мужчин», можно провести причинно-следственную связь, согласно которой можно понять, что «мужские руки нынче нарасхват». При этом в языке оригинала используется отрицательное предложение, а в языке перевода – утвердительное.

Еще одним видом лексико-грамматической трансформации, используемой при переводе анализируемого фильма, является компенсация, согласно которой единица оригинала может передаваться другими стилистическими и структурными средствами, и в некоторых случаях другими семантическими компонентами. Это мы можем наблюдать на следующем примере:

*Oh please. The last thing the poor man needs are your tales of doom and gloom.*

*Право же. Этому бедняге сейчас меньше всего нужен ваш пессимизм.*

В языке оригинала используется идиоматическое выражение «*doom and gloom*», которое согласно англоязычным словарям имеет следующее значение «*a that a is very and without*» [Macmillan Dictionary], «*sad and tragic events : a feeling or attitude that things are only getting worse*» [MerriamWebster]. Данное значение отражается в русскоязычной единице «пессимизм». В данном случае произошла замена стилистических и структурных средств языка оригинала и языка перевода.

Многие примеры компенсации являются устойчивыми выражениями и частью идиоматической фразеологии. Таким примером компенсации служит следующий пример:

*Too late to change your mind, son.*

*Обратного пути уже нет, сынок.*

В данном случае в языке оригинала и в языке перевода используются фразеологические единицы: «*Too late to change your mind*» – «*Обратного пути уже нет*».

В следующем примере мы можем наблюдать сразу две лексические трансформации, а именно конкретизацию и модуляцию:

- *I'm just looking to get away from things for a while.*

- *Я хочу на время спрятаться от суеты.*

В данном примере единица с более обширным семантическим значением «*things*» передается на русский язык единицей с более узким значением: «*суета*». В данном случае этого предполагает контекст, согласно которому персонаж устал от суматохи, происходящей в его жизни. Модуляцию мы можем наблюдать на примере перевода фразового глагола «*to get away*», который переводится как «*уйти*». В данном случае подразумевается, что раз он персонаж хочет «*уйти от суеты*», значит он хочет «*скрыться, спрятаться*».

В следующем переводе мы можем также наблюдать пример конкретизации:

*What's it like out there?*

*Как там на острове?*

Более обширная лексическая единица «*there*» передается единицей с конкретным значением «*на острове*». Переводчик определяет это по предыдущему контексту, в котором уже указывалось ранее, что речь идет именно об острове.

Транскрибирование также присутствует в переводе анализируемого художественного фильма:

*Wouldn't normally send single men to Janus.*

*Мы не отправляем холостяков на Янус.*

В данном случае мы можем наблюдать транскрипцию, при которой калькируется написание исходной единицы.

Подводя итог вышесказанному, отметим, что при переводе художественного фильма также используются все виды переводческих трансформаций: лексические, грамматические и лексико-грамматические, которые позволяют достигнуть адекватности и эквивалентности и отразить

смысл исходного текста. При этом переводчиком зачастую также учитываются особенности перевода с помощью субтитров, которые предполагают передачу информации наиболее сжато.



## Выводы по главе 2

Практический анализ переводческих трансформаций в художественном произведении и художественном фильме «Свет в океане» позволил нам сделать следующие выводы:

1. При переводе английского художественного текста переводчик использовал комплексные переводческие трансформации, с целью достижения адекватного перевода. Эти комплексные трансформации включают в себя: генерализацию конкретизацию, антонимический перевод, смысловое развитие (модуляцию), компенсацию, объединение предложений, членение предложений, грамматические замены и т.д. Как видно из примеров, использованных в данной работе, на практике переводческие трансформации не встречаются по отдельности – обычно они сочетаются друг с другом, принимая сложный, комплексный характер.

2. При переводе англоязычного художественного фильма с помощью субтитров, также используются всевозможные лексические, грамматические и лексико-грамматические трансформации, которые позволяют переводчику достигнуть адекватности и эквивалентности в языке оригинала и языке перевода и отразить передаваемую информацию максимально точно и технически сжато, что требуется для субтитрования.

## Заключение

Наша работа была посвящена особенностям перевода художественных текстов и художественных фильмов с помощью субтитрования. В ходе исследования были достигнуты все поставленные цели и задачи, которые позволили нам сделать некоторые выводы.

Основным отличием художественного перевода от иных видов перевода следует признать принадлежность текста перевода к произведениям языка перевода, обладающим художественными достоинствами. Иными словами, художественным переводом именуется вид переводческой деятельности, основная задача которого заключается в порождении на языке перевода речевого произведения, способного оказывать художественно-эстетическое воздействие на читателя. Сопоставляя тексты переводов художественной литературы можно выявить, какие трансформации необходимо произвести, чтобы достичь не только лексической и грамматической, но и стилистической эквивалентности перевода.

Перевод кинофильмов также представляет собой сложный процесс, который включает в себя как лингвистические, так и технические трудности. Среди основных сложностей передачи текста с помощью субтитров мы выделили целостную передачу содержания устной речи и учет технических требований, а именно количество строк, время нахождения субтитра на экране, синхронность субтитров с звуковой дорожкой, читабельный шрифт и цвет.

Всему этому способствует использование различных переводческих трансформаций, которые являются одним из главных инструментов в переводе художественных текстов и художественных фильмов и позволяют достигнуть адекватного и эквивалентного перевода.

Рассмотрев и проанализировав примеры из произведения и фильма, представленных в практической части данной работы, можно сделать вывод, что как правило, переводческие трансформации используются в комплексе, что обеспечивает наиболее полный перевод.

Как при переводе художественного текста, так и при переводе художественного фильма, были использованы всевозможные переводческие трансформации: лексические, грамматические и лексико-грамматические. Важным отличием перевода кинофильма от перевода художественного текста является то, что выбор той или иной переводческой трансформации зачастую зависит от особенностей субтитрования. При переводе субтитров, следует помнить, что они должны занимать на экране не более двух строк, и время их нахождения на экране достаточно ограничено, т.е. сам перевод не должен занимать много места на экране, и при этом должен правильно восприниматься зрителем. В связи с этим, переводчик зачастую опускал информацию, которая указывалась ранее, однако это не повлияло на достижение адекватного и эквивалентного перевода.

Перевод анализируемого художественного текста также можно считать успешным. В отличие от перевода, используемого при передаче кинофильма, предложения более развернутые. Переводчик делает это с такой целью, чтобы отразить стиль автора художественного текста, при этом развернутость предложений в русском языке можно объяснить отличием систем исходного языка и языка перевода. Таким образом, можно судить о том, что главные показатели перевода – адекватность и эквивалентность – также были достигнуты переводчиком.

### Библиографический список

1. Алимов В.В., Артемьева Ю.В. Художественный перевод. М.: Академия, 2010. 256 с.
2. Бархударов Л.С. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода). М.: Международные отношения, 1975. 240 с.
3. Берди М. Кинопереvod: мало что от Бога, много чего от Гоблина // Мосты: журнал переводчиков, 2005. №4. 57 с.
4. Беркнер С.С., Вошина О.Е. Проблема сохранения индивидуального стиля автора и стиля произведения в художественном переводе (на примере произведений С. Моэма) // Вестник ВГУ, Серия лингвистика и международная коммуникация. 2003. №1 с. 71-73
5. Виноградов В.С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы). М.: РАО, 2001. 224 с.
6. Гак В.Г. Типология контекстуальных языковых преобразований при переводе // Текст и перевод. М.: Наука, 1988. С. 63-75.
7. Задорнова В.Я. Восприятие и интерпретация художественного текста. М.: Высшая школа, 2006. 152 с.
8. Казакова Т.А. Художественный перевод: учебное пособие, Санкт-Петербург: ИВЭСЭП, 2002. 112 с.
9. Каюмова Д.Ф., Бакирова М.Р., Кошенкова А.А. Анализ способов перевода концепта «Преступление» в художественных текстах // Балтийский гуманитарный журнал, 2014. С. 18-21.
10. Комиссаров В.Н. Современное переводоведение: учебное пособие. М.: ЭТС, 2002. 426 с.
11. Комиссаров В.Н. Современное переводоведение. М.: Валент, 2011. 410 с.
12. Комиссаров В.Н. Теория перевода (лингвистические аспекты): учебное пособие для вузов. М.: Высшая школа, 1990. 253 с.
13. Латышев Л.К. Технология перевода: учебное пособие для вузов. М.: Академия, 2005. 320 с.
14. Морозова Т.А., Будник Е.А. Прагматическая адаптация при переводе. Молодежный научный форум: Гуманитарные науки. Электронный

сборник статей по материалам XXV студенческой международной заочной научно-практической конференции. М.: МЦНО. 2015. № 6 (24) С. 76-82.

15. Мошкович В.В. Оценка качества перевода и использование адекватности эквивалентности как критериев оценки качества перевода // Вестник Челябинского государственного педагогического университета, 2013.

С. 291-297.

16. Мусина Е.В. Трудности перевода художественного текста // Вестник Челябинского государственного университета. 2012. № 23 (277). Вып. 69. С. 78-81.

17. Мюллер В.К. Большой англо-русский словарь. М.: АСТ, 2010. 1536 с.

18. Нелюбин Л.Л. Толковый переводоведческий словарь. М.: Флинта: Наука. 2003. 320 с.

19. Оболенская Ю. Л. Диалог культур и диалектика перевода. Судьбы произведений русских писателей XIX века в Испании и Латинской Америке. М., 1998. 315 с.

20. Сдобников В.В. Тактика воспроизведения индивидуально-авторского стиля в переводе художественного текста // Иностранные языки в контексте межкультурной коммуникации: материалы докладов VI Междунар. интернет-конференции «Иностранные языки в контексте межкультурной коммуникации», 2014. С.189.

21. Солодуб Ю.П., Альбрехт Ф.Б. Теория художественного перевода. М.: Академия, 2005. 304 с.

22. Стедман М.Л. Свет в океане. М.: АСТ, 2013. 416 с.

23. Рецкер Я.Н. Пособие по переводу с английского языка на русский язык. М.: Просвещение, 1982. 159 с.

24. Фирсов О.А. Перевод с английского языка на русский и его комментарий. М., 2003. 198 с.

25. Чужакин А.П., Палажченко П.Р. Мир перевода, или Вечный поиск взаимопонимания. 2-е изд., испр. М.: Валент, 1999. 156 с.

26. Швейцер А.Д. Теория перевода. М.: Наука, 1988. 216 с.

27. Яковлева Л.В., Ткачева И.А. Особенности перевода кинофильмов с помощью субтитров // Сборник научных трудов по итогам международной научно-практической конференции. Красноярск, 2014. 144 с.
28. Pilar O. Barcelona: John Benjamins.2004. 226 p.
29. Stedman M.L. London: Black Swan. 2013. 462 p.
30. Лексические трансформации [Электронный ресурс]. URL: [://www.studfiles.ru](http://www.studfiles.ru) (дата обращения: 8.05.2017).
31. Словарь синонимов русского языка [Электронный ресурс]. URL: (дата обращения: 24.05.2017).
32. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка [Электронный ресурс]. URL: <http://povto.ru/russkie/slovary/tolkovie/ozhegova/tolkovii-slovar-ozhegova-bukva-s.htm#sa> (дата обращения: 24.05.2017).
33. Cambridge Dictionary [Электронный ресурс]. URL: [://dictionary.cambridge.org/](http://dictionary.cambridge.org/) (дата обращения: 24.05.2017).
34. Macmillan Dictionary [Электронный ресурс]. URL: (дата обращения: 24.05.2017).
35. Merriam Webster [Электронный ресурс]. URL: [://www.merriam-webster.com/](http://www.merriam-webster.com/) (дата обращения: 24.05.2017).
36. Oxford Dictionary [Электронный ресурс]. URL: <https://en.oxforddictionaries.com/> (дата обращения: 24.05.2017).