

Как поручик стал лейтенантом, а становой констеблем

Доместикация и форенизация реалий в аудиовизуальном произведении

Victoria Kolechko ja Anna Laukkonen
Tampereen yliopisto
Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö
Käännöstiede (venäjä)
Pro gradu -tutkielma
Elokuu 2012

TAMPEREEN YLIOPISTO

Käännöstiede (venäjä)

Kieli-, kulttuuri- ja kirjallisuustieteiden laitos

KOLECHKO, VICTORIA & LAUKKONEN, ANNA:

Kulttuurisidonnaisten käsitteiden kotouttaminen ja vieraannuttaminen audiovisuaalista teosta käännettäessä.

Pro-gradu tutkielma 66 sivua, liitteet 10 sivua, suomenkielinen lyhennelmä 8 sivua

Elokuu 2012

Tässä tutkielmassa kohteena ovat kulttuurieroista johtuvat käännösongelmat ja niiden ratkaisukeinot. Työssä käsitellään kulttuurisidonnaisten käsitteiden käänносstrategioita audiovisuaalisessa kontekstissa. Tällöin tekstitystä tarkastellaan yhtenä multimodaalisen ympäristön osana ja erityistä huomiota kiinnitetään erilaisten moduulien vuorovaikutukseen ja keskinäiseen riippuvuuteen. Tutkimuksen tarkoituksena on selvittää, minkälaisia käänносmetodeja käytetään audiovisuaalista teosta käännettäessä.

Tutkimusaineistona on Fjodor Dostojevskin kuuluisaan romaaniin perustuvan ohjaajan Juri Morozin venäjänkielisen televisiosarjan *Karamazovin veljekset* (*Братья Карамазовы, Bratja Karamazovy*) viides osa ja kääntäjä Pirjo Aaltosen siihen tekemät suomenkieliset tekstitykset.

Teoriataustana ovat eri teoreetikkojen kannanotot kääntämisen teoriaan ja kulttuurisidonnaisten käsitteiden luokitteluun ja käänносmenetelmiin. Teoriaosiossa myös luodaan katsaus audiovisuaalisen kääntämisen erityispiirteisiin ja tekstityksen periaatteisiin.

Tutkimuksen tulosten perusteella voidaan todeta, että kääntäjä käyttää kotouttamista kulttuurisidonnaisten käsitteiden hallitsevana käänносstrategiana. Tämä johtuu pääosin audiovisuaalisen kääntämisen erityispiirteistä ja mediakanavan asettamista tila- ja aikarajoitteista, jolloin esim. eksplikointi ja parafraasi ovat usein poissuljettuja keinoja. Vieraannuttavalla strategialla kääntäjä on suomentanut vain kolmasosan reaaliosta ja ne ovat enimmäkseen erisnimiä ja metaforia.

Avainsanat: audiovisuaalinen kääntäminen, kotouttaminen, kulttuurisidonnaiset käsitteet, multimodaalisuus, vieraannuttaminen.

Ключевые слова: аудиовизуальный перевод, доместикация, мультимодальность, реалия, форенизация.

СОДЕРЖАНИЕ

1. ВВЕДЕНИЕ	1
2. РЕАЛИЯ КАК ЯВЛЕНИЕ ЯЗЫКА	3
2.1. Место реалии в системе языка.....	3
2.2. Проблема классификации реалий.....	8
3. СТРАТЕГИИ ПЕРЕВОДА.....	13
3.1. Скопос как основа переводческих стратегий.....	13
3.2. Глобальные стратегии	14
3.2.1. Доместикация и форенизация в переводе аудиовизуального произведения	17
3.3. Локальные стратегии.....	18
4. АУДИОВИЗУАЛЬНЫЙ ПЕРЕВОД.....	21
4.1. Мультимодальное пространство и перевод	21
4.2. Понятие и специфика аудиовизуального перевода	23
4.2.1. Дублированный перевод	24
4.2.2. Перевод с помощью субтитров	25
4.2.2.1. Особенности перевода с помощью субтитров.....	26
4.2.2.2. Стратегии перевода фильмов субтитрами.....	30
4.3. Требования к переводчику аудиовизуальных произведений.....	33
5. ДОМЕСТИКАЦИЯ И ФОРЕНИЗАЦИЯ РЕАЛИЙ В АУДИОВИЗУАЛЬНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ	35
5.1. Исследовательский материал.....	35
5.1.1. Скопос экранизации и субтитров.....	37
5.2. Методика анализа материала.....	39
5.2.1. Стратегии перевода реалий сериала	39
5.2.2. Классификация реалий	42
5.2.3. Визуализация	44
5.3. Статистический анализ данных	45

5.3.1. Общий анализ количества реалий сериала	45
5.3.2 Количественный анализ видов реалий	47
5.3.3 Приемы перевода реалий сериала.....	48
5.3.4 Роль визуализации в переводе реалий сериала	52
6. ЗАКЛЮЧЕНИЕ	60
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	62
ПРИЛОЖЕНИЕ.....	67
LÜHENNELMÄ.....	I

1. ВВЕДЕНИЕ

В течение последних десятилетий с ростом и развитием российско-финского сотрудничества в сфере политики, экономики и культуры, возрос интерес финнов и к российскому кинематографу. Уже многие годы на канале YLE Теема транслируются российские художественные и документальные фильмы, сериалы. Особое предпочтение при этом отдается телевизионным экранизациям русской классики («Преступление и наказание», «Идиот», «Мастер и Маргарита», «В круге первом», «Доктор Живаго», «Дети Арбата» и др.). В качестве материала для нашего исследования мы выбрали сериал «Братья Карамазовы» режиссера Юрия Мороза. Сериал снят по одноименному роману Ф. М. Достоевского и был впервые показан в Финляндии в 2009 году. Наше исследование посвящено анализу финских субтитров к сериалу, а именно анализу стратегий и приемов перевода **реалий** в условиях аудиовизуального пространства.

Согласно словарному определению, реалии, - это «предметы, явления, традиции, обычаи, составляющие специфику данной социальной общности, этнической группы» (Глоссарий.ru). Большинство национальных реалий относится к **безэквивалентной лексике**, которая в свою очередь представляет собой лексические единицы исходного языка, не имеющие регулярных (словарных) соответствий в языке перевода. Реалии, таким образом, не поддаются переводу "на общих основаниях", требуя особого подхода (Влахов: 1980).

Реалии сами по себе уже представляют достаточно большую сложность для переводчика, т.к. несмотря на то, что найти реалию – задача техническая; заставить её звучать в тексте на другом языке, или хотя бы добиться, чтобы она выглядела в нем естественно, а не как нечто чужеродное, достаточно сложно. Специфика аудиовизуального перевода накладывает дополнительные требования к переводу реалий, поскольку вносит ограничения во времени и в количестве помещающихся на экран знаков. При этом переводчик должен принимать во внимание, что одним из свойств аудиовизуального перевода является мультимодальный контекст, в котором содержание передается не только посредством текста, но и с помощью изображения, звука и т.д. Изображение и текст тесно взаимосвязаны и взаимозависимы.

Целью нашего исследования является выявление стратегий перевода реалий в субтитрах, анализ переводческих решений, а также составление общих закономерностей перевода реалий в условиях мультимодального пространства.

В настоящее время все существующие классификации реалий созданы для анализа реалий художественной литературы. В связи с этим в круг **основных задач** данной работы входит составление классификации видов реалий и приемов их перевода, применимых в условиях аудиовизуального пространства, а так же выяснение влияния визуализации реалии на стратегию ее перевода.

В соответствии с целью работы нами была выдвинута следующая **гипотеза**. При составлении субтитров к фильму переводчик чаще всего использует стратегию доместикации при переводе реалий.

Структура дипломной работы выглядит следующим образом: теоретическая часть, исследование, заключение, список источников, приложение. В теоретической части нами сделан анализ литературы, посвященной реалиям в лингвистике, существующим классификациям реалий и приёмов их перевода, мультимодальности и особенностям аудиовизуального перевода. Практическая часть исследования посвящена подробному анализу реалий пятой серии, составлению вышеупомянутых классификаций и выявлению стратегий и закономерностей перевода реалий. В заключении представлены основные выводы по итогам данного исследования.

Над данным исследованием работало два студента Виктория Колешко и Анна Лаукконен. Виктория работала над теоретической частью, посвященной реалии как явлению языка, а также проблемам классификации реалий; Анна рассматривала вопросы мультимодальности и особенностей аудиовизуального перевода.

Практическая часть исследования выполнена совместно.

2. РЕАЛИЯ КАК ЯВЛЕНИЕ ЯЗЫКА

2.1. Место реалии в системе языка

Одним из центральных объектов исследования в лингвистике является язык как средство отражения культуры, а также способность языка отражать действительность, частью которой является культура. По мнению Томахина, при сопоставлении языков и культур в них выделяются совпадающие и несовпадающие элементы. Будучи компонентом культуры, язык в целом относится к элементам несовпадающим. Чем самостоятельнее сравниваемые языки, чем меньше в их истории было культурных контактов, тем меньше у них точек соприкосновения, тем более разнятся они в целом и поэлементно. Изучение социокультурного фона и лексики, отражающей его, представляется необходимым в целях более полного и глубокого понимания оригинала и воспроизведения сведений об этих ценностях в переводе с помощью языка другой национальной культуры (Томахин 1988: 5-7).

Социокультурные особенности, характерные лишь для определенной нации или национальности и отраженные в языке представителей данной национальности, В.С. Виноградов называет *фоновой информацией*. Фоновая информация включает в себя специфические факты истории, особенности государственного устройства и географической среды национальной общности, характерные предметы материальной культуры, фольклорные понятия - все то, что в теории перевода обычно называют *реалиями* (Виноградов 1978: 105).

К реалиям в своих исследованиях обращались такие ученые как Е.М. Верещагин, В.Г. Костомаров, Г.Д. Томахин, Г.В. Чернов, А.В. Федоров, И.И. Ревзин и др. Несмотря на разнообразие подходов к изучению реалий, в настоящий момент нет однозначного определения реалии. Многие из авторов ограничиваются лишь неполными определениями, описывая только те или иные из признаков реалий (например, Л.С. Бархударов дает очень сжатую дефиницию реалий: «слова, обозначающие предметы, понятия и ситуации, не существующие в практическом опыте людей, говорящих на другом языке» (Бархударов 2008). Другие толкуют понятие довольно широко. Так, по определению М.Л. Вайсбурга «К числу реалий можно отнести

события общественной и культурной жизни страны, общественные организации, обычаи и традиции, предметы обихода, географические пункты, произведения искусства и литературы, имена исторических личностей, общественных деятелей, ученых, писателей, спортсменов, артистов, персонажей художественных произведений, явлений природы, а также множество разрозненных фактов, не поддающихся классификации» (Вайсбург 1972: 98). По мнению болгарских ученых С.Влахова и С.Флорина, отсутствие однозначных и четких дефиниций объясняется, во-первых, тем, что в большинстве работ материалам о реалиях отводится лишь второстепенное место, а во-вторых, пользуясь разными критериями, авторы дают реалиям разные наименования («экзотическая лексика», «варваризмы», «локализмы»), определения которых зачастую не совпадают (Влахов, Флорин 1980).

Наиболее детальному изучению реалии подверглись с позиций переводоведения и лингвострановедения. Переводоведение в качестве реалий рассматривает не только сами факты, явления и предметы, но и их названия. Понятия, отражающие реалии, носят национальный характер и относятся к категории **безэквивалентной лексики** (далее – БЭЛ). Термин был введен Е.М. Верещагиным и В.Г. Костомаровым, которые под безэквивалентной лексикой понимают «слова, служащие для выражения понятий, отсутствующих в иной культуре и в ином языке, слова, относящиеся к частным культурным элементам, т.е. к культурным элементам, характерным только для культуры А и отсутствующим в культуре В, а также слова, не имеющие перевода на другой язык, одним словом, не имеют эквивалентов за пределами языка, к которому они принадлежат» (Верещагин, Костомаров 1983). Некоторые исследователи трактуют БЭЛ как синоним реалии, но по мнению С.Влахова и С.Флорина в теории перевода необходимо разграничить понятия *реалии* и *БЭЛ*, т.к. между ними есть существенное отличие: «... в общих чертах слово может быть реалией по отношению ко всем или большинству языков, а безэквивалентным - преимущественно в рамках данной пары языков, то есть, как правило, список реалий данного языка будет более или менее постоянным, не зависящим от языка перевода, в то время как словарь БЭЛ окажется различным для разных пар языков» (Влахов, Флорин 1980: 43). Таким образом, понятие БЭЛ является более широким по своему содержанию, а реалии как лингвистическое явление входят как самостоятельный круг слов в рамки БЭЛ.

Влахов и Флорин дают свое, на наш взгляд, наиболее точное определение реалии: «Реалии - это слова (и словосочетания), называющие объекты, характерные для жизни (быта, культуры, социального и исторического развития) одного народа и чуждые другому, будучи носителями национального и/или исторического колорита, они, как правило, не имеют точных соответствий (эквивалентов) в других языках, и, следовательно, не поддаются переводу на общем основании, требуя особого подхода» (Влахов, Флорин 1980).

В лингвострановедении реалиями считают слова, обозначающие предметы или явления, связанные с историей или культурой, экономикой или бытом страны изучаемого языка, которые отличаются полностью или частично от лексических понятий и слов сопоставляемого языка (Томахин 1988: 10).

К числу реалий в лингвострановедении относят:

1. Ономастические реалии:

- географические названия (топонимы), особенно имеющие культурно-исторические ассоциации (*Сибирь, Рублевка, Hämeenlinna*);
- антропонимы – имена исторических личностей, общественных деятелей, писателей, учёных, деятелей искусства, знаменитых спортсменов, персонажей художественной литературы и фольклора (*Обломов, Пана Карло, Minna Canth, Runeberg*);
- названия произведений литературы и искусства (*«Братья Карамазовы», Seitsemän veljestä*);
- исторические факты и события в жизни страны (*нутч, перестройка, talvisota*);
- названия государственных общественных учреждений (*ЗАГС, KELA*).

2. Реалии, обозначаемые апеллятивной лексикой:

- географические термины, обозначающие особенности природной географической среды, флоры и фауны (*джунгли, степь, тундра, tunturi*)

- некоторые слова (в том числе общие термины), относящиеся к государственному устройству, общественно-политической жизни страны, юриспруденции, военному делу, искусству, системе образования, производству и производственным отношениям (*Дума, земство, ЛДПР, sosiaalidemokraattinen puolue, valtuusto, isyysloma*)
- быту, обычаям и традициям (сарафан, сгущенка, кулебяка, кафтан, сударыня, *rivitalo, kalakukko, rouva, herra*)

Рассматривая реалию как **языковую единицу**, большинство авторов (А.В. Федоров, С.Влахов, С.Флорин и др.) считают, что реалии могут быть выражены отдельными словами и словосочетаниями, семантически равными словам. Грамматическая форма реалии как слова зависит от ее принадлежности к определенной части речи и от особенностей грамматического строя языка. По наблюдениям С.Влахова и С.Флорина, реалии в большинстве своем - имена существительные, что закономерно, поскольку, исходя из рассмотренных выше определений, реалии чаще всего называют предметы и явления. Реалиями также следует считать отыменные прилагательные, значение которых непосредственно связано со значением реалий (*вериковый, аршинный, рублевый*). Непроизводные реалии среди других частей речи встречаются редко.

В процессе сопоставительного анализа реалии с другими *классами лексики* было выявлено, что наибольшее количество общих черт реалии имеют с *терминами*. Как реалии, так и термины представляют собой однозначные, лишенные синонимов слова и словосочетания, называющие предметы, понятия, явления. Среди обоих классов есть единицы иноязычного происхождения, а также единицы с исторически ограниченным значением. Отличительными признаками реалий при сопоставлении с терминами можно считать национальную и историческую окрашенность (в то время как термин полностью лишен этого признака) и связь преимущественно с художественной литературой. И еще одна особенность – наличие соответствий в других языках. Реалии – безэквивалентная лексика, безэквивалентные термины встречаются лишь в некоторых областях, у терминов соответствия скорее есть, чем нет.

Реалии и термины отличаются и по способу проникновения в другие языки: термин получает распространение вместе с предметом, названием которого является, реалия проникает в другой язык чаще из литературы и по каналам средств массовой

информации. По своему происхождению реалии представляют собой результат естественного словотворчества, в то время как термины создаются искусственно (Влахов, Флорин 1980). Важной отличительной чертой реалий, не позволяющей отнести их к терминам, является их общеупотребительность, «знакомость» большинству носителей исходного языка, и наоборот, незнакомость представителям принимающей культуры (Берков 1973: 111).

Таким образом, основным критерием отличия реалии от других классов лексических единиц является её национальная и/или временная окраска, способность быть средством передачи местного и исторического колорита. По мнению Влахова и Флорина «...именно колорит делает из нейтральной, неокрашенной» лексической единицы реалию», колорит при этом понимается как часть коннотативного значения реалии.

В реалиях наиболее наглядно проявляется близость между языком и культурой: появление новых реалий в материальной и духовной жизни общества ведет к возникновению реалий в языке, причем время появления новых реалий можно установить довольно точно, так как лексика чутко реагирует на все изменения общественной жизни.

Реалиям присущ и временной колорит. Как языковое явление, наиболее тесно связанное с культурой, эти лексические единицы быстро реагируют на все изменения в развитии общества; среди них всегда можно выделить реалии-неологизмы, историзмы, архаизмы.

Суммируя вышеизложенное, можно выделить характерные особенности реалии:

- реалии являются одним из классов безэквивалентной лексики;
- реалии характеризуются гибкостью: не теряя своего статуса, они могут одновременно относиться к нескольким лексическим категориям;
- многие реалии являются выразителями коннотативных значений;
- основным критерием отличия реалии от других классов лексических единиц является её национальная и (или) временная окраска

Сопоставление различных языков и культур, по мнению Г.Д. Томашина, позволяет выделить следующие *особенности употребления реалий*:

- Реалия свойственна лишь одному языковому коллективу, а в другом она отсутствует: Рус. *земство* (административно-территориальная единица)/ финского аналога нет.¹
- Реалия присутствует в обоих языковых коллективах, но в одном из них она имеет дополнительное значение: Рус. *цыгане* наделена гораздо более многочисленными коннотациями, чем фин. *mustalaiset*.
- В разных обществах сходные функции осуществляются разными реалиями: *Плюньте и уйдите – heittäkää sikseen* (в значении 'сдаться', 'уступить').
- В разных обществах сходные реалии различаются оттенками своего значения: *cuckoo's call* - кукование кукушки по мнению американцев предсказывает сколько лет осталось девушке до свадьбы, по мнению русских и финнов - сколько лет осталось жить.

2.2. Проблема классификации реалий

Характерные черты реалий как своеобразной лексической категории особенно полно выявляются при их систематизации. Так же, как и в случае определения понятия реалии, на сегодняшний день нет общепринятой классификации слов, наделенных национально-культурной семантикой. Существующие классификации реалий основываются на разных исходных принципах. Чаще всего реалии классифицируют по предметному принципу, согласно которому в практике художественного перевода и в литературоведении принято выделять следующие типы реалий: географические, этнографические, фольклорные, мифологические, бытовые, общественно-политические, исторические.

Предлагались и другие принципы классификации реалий, например общая схема наиболее подробной и многоплановой из всех существующих классификаций реалий, предложенная С.Влаховым и С.Флориным:

¹ Здесь и далее примеры авторов данного исследования

I. Предметное деление.

II. Местное деление (в зависимости от национальной и языковой принадлежности).

III Временное деление (в синхроническом и диахроническом плане, по признаку «знакоместа»).

Предметное деление включает в себя:

- *географические реалии*, связанные с физической географией или смежными науками. Они очень близки к терминам, поэтому четкое их отграничение практически невозможно. Географические реалии включают в себя названия географических объектов, метеорологических терминов, эндемиков (*северное сияние, муссон, иней, ruska-aika, revontulet*);
- *этнографические реалии* объединяют слова, обозначающие понятия быта, материальной и духовной культуры, религии, искусства, фольклора (*цыгане, казаки, Дед Мороз, Joulupukki, syöjätär, torppari*);
- *общественно-политические реалии*, отражающие особенности административно-территориального устройства, названия органов власти и государственных постов, особенности общественно-политической жизни, иерархию воинских званий и структуру армейских подразделений (*сотник, статский советник, становой, управа, хутор, konstaapeli, luutnantti, lääni*).

Местное деление реалий в классификации С.Влахова и С.Флорина происходит с учетом двух неразрывно связанных и взаимообусловленных критериев:

- национальной принадлежности обозначаемого реалией объекта - ее референта;
- участвующих в переводе языков.

В плоскости одного языка существуют "свои" реалии (национальные, локальные и микролокальные), а также "чужие" реалии (интернациональные и региональные). Под "своими" реалиями авторы подразумевают большей частью исконные слова данного языка. "Чужими" реалиями исследователи называют заимствования, кальки, а также

транскрибированные реалии другого языка, часто своего рода окказионализмы или неологизмы.

В плоскости пары языков авторы выделяют *внутренние* и *внешние* реалии, которые рассматриваются главным образом с точки зрения перевода. *Внешние* реалии одинаково чужды обоим языкам; *внутренние* реалии – слова, принадлежащие одному из пары языков, и, следовательно, чужие для другого.

Деление по временному признаку в общих чертах относит реалии к одной из предложенных групп: *современные* реалии и *исторические* реалии.

По утверждению самих авторов классификации деление реалий в значительной мере условно. Многие из них можно отнести одновременно к нескольким рубрикам предметной классификации, к различным ее делениям или к другим классам переводоведческих единиц. Впоследствии данная классификация была взята за основу В.Н. Крупновым, который дополнил ее рекламными реалиями (Крупнов 1976).

В.Д. Уваров расширил границы понятия «реалия», включив в него особенности национального характера, присущие «восприятию только одного народа», а также особенности стиля речи, присущие тому или иному временному периоду (Уваров 1972: 68, 129). Несмотря на то, что по мнению Влахова и Флорина описанное выше явление нельзя отнести к реалиям, мы считаем данное мнение справедливым, особенно в рамках исследуемого нами материала, т.к. описываемая в романе историческая эпоха и присущая ей манера поведения людей, в т.ч. их манера вести беседу (несколько напыщенная и непохожая на современный стиль речи) сама по себе является реалией, в т.ч. внутрикультурной, исторической. В переводе, как правило, не переданы эти особенности речи, что объясняется, во-первых, особенностями аудиовизуального перевода, ограничивающими возможность передачи вербальных знаков, и во-вторых, тем, что зачастую реплики героев содержат оттенки, указывающие не только на историческую эпоху, но и на их социальный статус. Так например, российский зритель по одной только реплике [пример (1)] может определить, что действие происходит не в наше время, и фраза обращена к лицу, занимающему достаточно высокое положение. Соотнести два этих компонента в аудиовизуальном переводе - задача практически невыполнимая, что и подтверждает перевод фразы в субтитрах.

(1) ...Существует настоятельная необходимость с вами объясниться.... *meidän on keskusteltava kansanne*

Согласно В.С. Виноградову, содержание фоновой информации охватывает, прежде всего, специфические факты истории и государственного устройства национальной общности, особенности географической среды, характерные предметы материальной культуры прошлого и настоящего, этнографические и фольклорные понятия и т.п. - т.е. все то, что в теории перевода обычно именуют реалиями (Виноградов 1978). Совокупность лексических единиц, передающих фоновую информацию, этот ученый подразделяет на ряд тематических групп:

1. Лексика, называющая бытовые реалии.
2. Лексика, называющая этнографические и мифологические реалии.
3. Лексика, называющая реалии государственно- административного устройства и общественной жизни (актуальные и исторические).
4. Лексика, называющая реалии мира природы.
5. Лексика, называющая ономастические реалии.
6. Лексика, отражающая ассоциативные реалии (напр. цветовую символику, фольклорные, исторические, языковые и литературно-книжные аллюзии).

Недергард-Ларсен (Nedergaard-Larsen 1993: 211) предлагает несколько упрощенное деление культурно-маркированных понятий: 1) **географические** (географические понятия, климат, флора и фауна); 2) **исторические** (исторические здания, события и личности); 3) **общественно - политические** (экономика, общественное устройство, политика, социальные условия, обычаи); 4) **культурные** (религия, образование, медиа, культурная жизнь).

Как видно из классификаций, рассмотренных выше, несмотря на разницу в терминологии и в предметных подходах к классификации реалий, в них много общего. В нашем исследовании мы используем предметное деление, предложенное Виноградовым. Оно лучше соответствует материалу нашего исследования, содержащему множество исторических и языковых аллюзий, мифологических реалий и

обращений, которые являются характерными как и для описываемой исторической эпохи, так и для стиля Достоевского. Все эти элементы отсутствуют в категоризации Влахова и Флорина, как отсутствуют и имена собственные, которые эти исследователи считают отдельным классом БЭЛ. С другой стороны, предложенное Влаховым и Флориным использование разных аспектов систематизации реалий делает возможность рассматривать и анализировать реалии во временной перспективе внутри одного языка, что также представляет для нас интерес в рамках нашей работы.

3. СТРАТЕГИИ ПЕРЕВОДА

Если из перевода классического произведения убрать все элементы, связывающие на глубинном уровне исходный текст с исходной культурой, либо заменить их другими, более понятными читателям принимающей культуры, то такой перевод, скорее всего, будет напрасным. Для чего переводить, да и вообще читать тексты другой культуры, если читателя не интересует тот мир, в котором родилось то или иное произведение?

Р. Леппихалме

3.1. Скопос как основа переводческих стратегий

Переводчик в ответе за то, выполнит ли перевод заданную ему функцию, вне зависимости от различий двух культур. Исходя из функции будущего перевода, переводчик выбирает стратегию перевода, в т.ч. при решении проблемы перевода реалии. Выбор стратегии определяется в первую очередь назначением, функцией текста или *скопосом*. Греческое слово *skopos* означает цель деятельности. Авторы теории - немецкие переводоведы К.Райс и Х.Фермеер (Vehmas-Lehto 1999: 92). Скопос-теория исходит из того, что перевод - это прежде всего вид практической деятельности, а успех всякой деятельности определяется тем, в какой степени она достигает поставленной цели. Поэтому критерием успешности деятельности переводчика выступает достижение им цели коммуникации, которую задаёт заказчик перевода. Скопос является переменной, целиком и полностью зависящей от реципиента (аудитории), и при выборе стратегии решающим фактором должна быть именно цель перевода. Цели перевода могут быть самыми различными, и соответствующие им тексты перевода будут принципиально отличаться друг от друга. При этом несущественно, в какой степени перевод оказывается близок к оригиналу, коль скоро он соответствует своей цели. В каких-то случаях цель перевода может заключаться в достижении максимальной близости к оригиналу, в других случаях цель может быть иной: сообщить получателю какую-то информацию, убедить его в чем-либо, добиться заключения сделки, ввести его в заблуждение (т.е. понятие эквивалентности перевода здесь играет второстепенную роль, а сохранение эквивалентности само по себе может

быть скопосом). Исходя из поставленной задачи, переводчик выбирает способ перевода, воспроизводящий оригинал, отклоняющийся от оригинала или пренебрегающий им. Переводчик выступает не в качестве простого посредника, а как языковой консультант, специалист, хорошо знающий язык и культуру соответствующей страны и способный создать такой текст, который нужен для успешной деятельности с представителями этой страны.

Кристиан Норд внесла некоторые уточнения в скопос-теорию с помощью понятия *лояльности* переводчика. Под лояльностью в данном случае понимается взаимосвязь переводчика не только с его аудиторией, но и с исходным текстом и исходной культурой. Лояльность, являясь этической стороной переводческого процесса, помогает очертить круг моральной ответственности переводчика (Nord 1997: 124-128).

Кристиан Норд (Nord 2001) представила также два новых термина: документальный перевод (сохранение оригинальных, «экзотических» компонентов) против инструментального (адаптация компонентов к культуре реципиента). Инструментальным или документальным должен быть перевод, когда вовлечены культурные и исторические элементы, — решать переводчику. Если цель — сохранить колорит оригинала, то предпочтителен документальный перевод; если же задача переводчика — передать информацию, то подойдет инструментальный метод. Кроме того, если целью перевода является получение конкретной реакции со стороны потенциальной аудитории, все, что препятствует достижению этого, расценивается как переводческая ошибка. Данный фактор может повлиять на первостепенность текста перевода. Документальный и инструментальный перевод являются по сути глобальными стратегиями перевода, и соответствуют предложенным исследователем Венути глобальным стратегиям доместикации и форенизации (Venuti 1995).

3.2. Глобальные стратегии

При детальном анализе переводческие стратегии могут быть условно разделены на две большие группы: глобальные и локальные (Leppihalme 2001: 140). Представляя собой макроуровень переводческих стратегий, глобальные стратегии влияют на весь процесс и продукт перевода в целом. В качестве доминирующих, макроуровневых стратегий перевода в истории переводоведения принято выделять формальную и динамическую

стратегии, семантический и коммуникативный перевод, упомянутый выше документальный и инструментальный перевод. В рамках нашего исследования особенности перевода реалий анализируются с помощью стратегий доместикации и форенизации. Под доместикацией в переводоведении принято понимать приемлемость перевода, т.е. его максимальное приближение к непереводаемым текстам принимающей культуры. При этом переводчик стремится приблизить текст к реципиенту, заменяя незнакомые, чуждые элементы текста хорошо знакомыми элементами, соответствующими нормам принимающей культуры. Форенизация является диаметрально противоположной стратегией, при которой подчеркивается чужеродность переводного текста, сохраняются, и более того, акцентируются незнакомые элементы текста (Kokkola 2007). Как отмечает В.Н. Комиссаров (2000: 126), текст перевода является компромиссом между стремлением к приемлемости и адекватности.

Понятия доместикации и форенизации ввел в терминологию переводоведения Лоуренс Венути, основываясь на идеях философа Фридриха Шлейермахера. Венути также ввел и понятие «невидимости» переводчика, которое находится в тесной связи с понятием стратегии перевода. Данный термин впервые был использован Л. Венути в 1995 году в его работе «The translator's invisibility». Основными характеристиками переводного текста Л. Венути называет fluency (легкость восприятия), т.е. текст легко читается, и transparency (прозрачность), т.е. в тексте отражается личность и стиль автора, в результате создается впечатление, что мы читаем оригинал, а не перевод. При этом, как подчеркивает Л. Венути, чем легче читается перевод, тем невидимее переводчик, и тем видимее автор оригинала. Таким образом, основными характеристиками переводческой стратегии доместикации, согласно Л. Венути, являются fluency (легкость восприятия), transparency (прозрачность) и, как следствие, «невидимость» переводчика (Venuti 1995). Что касается переводов, выполненных в соответствии с переводческой стратегией форенизации, в этом случае возникает определенная «непрозрачность» текста, в нем появляются так называемые «темные места», и переводчик становится «видимым». Такой текст читается как перевод. Стратегия форенизации, в отличие от доместикации, непрозрачна, с трудом воспринимается читателями перевода, он подчеркивает отличие иноязычного текста, подрывая культурные коды, существующие в языке перевода. Л. Венути называет такой перевод сопротивлением («resistance») не только потому, что он избегает «легкости восприятия», но также потому, что он бросает вызов принимающей

культуре. В случае, когда переводчик стремится к «золотой середине», его видимость может ощущаться по-разному в различных частях текста.

При этом для самого Венути выбор стратегии очевиден: он однозначно отдает предпочтение форенизации, руководствуясь как лингвистическими, так и культурно-политическими мотивами. Доместикация уменьшает потенциальные возможности обогащения языка и поддерживает позицию английского, как доминирующего языка; в то время как форенизация может быть использована как средство борьбы с расизмом, империализмом и этноцентризмом, поможет предотвратить укрепление господства англо-американской культуры и английского языка. По мнению Венути, форенизация, и как следствие «видимость» переводчика может стать способом улучшения экономического и социального статуса переводчиков с английского языка.

По мнению Коккола, заслуга Венути прежде всего в том, что он впервые заговорил о закрепившихся в практике перевода «неравноправных» взаимоотношениях между языками, и это, в свою очередь вызвало потребность переосмысления и преобразования сложившихся в переводоведении традиций (Kokkola 2007: 202-221). Взгляды Венути, получив большой резонанс, вызвали и волну критики среди исследователей. Снелл-Хорнби, например, обращалась к вопросу применимости данных стратегий в различных ситуациях. Она отмечала, что несмотря на то, что метод форенизации является обоснованным с точки зрения улучшения статуса профессии переводчика, он не может быть универсальным во всех культурных и лингвистических контекстах (Snell-Hornby 2006).

Палопоски и Ойттинен, обсуждая вопросы перевода детской литературы на финский язык, также отмечают, что применение доместикации и форенизации находится в тесной взаимосвязи с контекстом, жанром произведения, а также его аудиторией. Например, адресованное детям произведение, которое переведено только с помощью метода форенизации, может стать слишком сложным для понимания и повлиять на мотивацию ребенка прочитать книгу. Форенизация, все же, может быть использована при переводе детской литературы, если главной целью издателя является знакомство читателя с другими культурами (Oittinen 2000). Ойттинен также отмечает, что форенизацию можно и нужно «дозировать», используя разные степени доместикации.

По мнению Коккола, переводчик должен при выборе стратегии рассматривать форенизацию и доместикацию не в качестве полярно противоположных и взаимоисключающих стратегий, а наоборот, как набор альтернатив. Это позволит избежать того, что переводчик будет вынужден придерживаться какой-либо одной стратегии на протяжении всего процесса перевода, и даст переводчику возможность выбора стратегии и способа решения каждой переводческой проблемы отдельно на разных уровнях текста.

3.2.1. Доместикация и форенизация в переводе аудиовизуального произведения

В аудиовизуальном контексте стратегии доместикации и форенизации приобретают более сложный характер, т.к. требуют от переводчика соотнесения переводческих решений с другими компонентами произведения: звуком и изображением. Проблема соотнесения изображения, звука и текста является центральной в вопросах перевода аудиовизуальных произведений, но на данный момент недостаточно изученной. В сумме эти элементы составляют смысловую совокупность, которая распадается, если один из элементов отсутствует. Поскольку изображение и сопровождающая его иностранная речь транслируют историю другой культуры, находясь постоянно в центре внимания зрителя, использование одной только стратегии доместикации даже в теории невозможно (Kokkola 2007: 202-221). Использование только доместикации может привести к противоречию различных элементов аудиовизуального контекста и помешать полноценному восприятию фильма (Oittinen 2001). Так, замена всех культурно-маркированных понятий на более понятные и обобщенные неизбежно приведет к исчезновению колорита произведения, и текст окажется нейтральным и тусклым, хотя и более доступным для понимания. С другой стороны, переводчик должен принимать во внимание и то, что субтитры находятся на экране лишь ограниченный отрезок времени, и большое количество иностранных имен и наименований может затруднить способность зрителя к ассоциации имен с персонажами. В данном случае, чрезмерное использование приема форенизации также может вызвать трудности восприятия и толкования аудиовизуального произведения.

Выбор стратегии во многом зависит и от жанра аудиовизуального произведения. Так, стратегия радикальной форенизации не совсем подходит при переводе боевиков, где

основной акцент ставится на визуальные эффекты фильма, но совершенно оправдана, например, в жанре артхауса или анимации, которым свойственны языковые эксперименты и необычные высказывания (Nornes 2004: 447–469).

Как и при любом другом переводе, потенциальная аудитория фильма также оказывает влияние на то, какой стратегии будет отдано большее предпочтение. Несмотря на тесные исторические и экономические связи между Финляндией и Россией, при переводе российских фильмов переводчику необходимо учитывать, во-первых, то, что различия в культурных традициях и менталитете этих народов достаточно велики, а во-вторых, то, что процент финскоязычного населения, понимающего русский язык, совсем невелик. Российская ментальность, несомненно, находят свое отражение в кинематографе, и в ситуации, когда аудитория не понимает языка оригинала, информация, передаваемая переводчиком, является основным фактором в создании представления о России у финнов. В данном случае, использование преимущественно форенизации в целях акцентирования самобытности культуры, особенно при переводе классических произведений, на наш взгляд является более предпочтительной стратегией.

3.3. Локальные стратегии

Под *локальными стратегиями*, рассматриваются решения, принимаемые переводчиком на микроуровне текста в отношении отдельных его лексических элементов, в т.ч. и реалий (Leppihalme 2001: 140). В теории переводоведения существует множество подходов к классификации локальных стратегий и приемов перевода реалий. С. Влахос и С. Флорин сводят, обобщая, приемы передачи реалий к двум: *транскрипции и переводу*, который может осуществляться путем введения переводческого неологизма, либо с помощью приблизительного или контекстуального перевода. Выбор пути зависит от нескольких предпосылок:

- от характера текста;
- от значимости реалии в контексте;
- от характера самой реалии, ее места в лексических системах исходного языка и языка перевода;

- от самих языков - их словообразовательных возможностей, литературной и языковой традиции;
- от читателей перевода (по сравнению с читателем подлинника) (Влахов, Флорин 1986).

В.Н. Комиссаров не дает определения способам передачи реалий, он отмечает соответствия, которые получаются в результате применения того или иного приема перевода. В области перевода безэквивалентной лексики, по его мнению, применяются следующие типы окказиональных соответствий:

- *соответствия - заимствования*, воспроизводящие в ПЯ форму иноязычного слова. Такие соответствия создаются с помощью переводческого транскрибирования или транслитерации;
- *соответствия - кальки*, воспроизводящие морфемный состав слова или составные части устойчивого словосочетания в ИЯ;
- *соответствия - аналоги*, создаваемые путем подыскания ближайшей по значению единицы;
- *соответствия - лексические замены*, создаваемые при передаче значения без эквивалентного слова в контексте с помощью одного из видов переводческих трансформаций;
- используется *описание* в случае невозможности создать соответствие указанными выше способами (Комиссаров 2000).

Классификация, предложенная Леппихалме, является результатом синтеза стратегий, встречающихся в работах Флорина и Недергард-Ларсен (Nedergaard-Larsen 1993). Она включает в себя семь элементов, определяющих круг стратегий, используемых переводчиком при переводе реалий: *транскрипция, калькирование, культурная адаптация, гипероним, пояснение, пропуск, дополнительная информация*.

Следует отметить, что все описанные выше классификации создавались для литературного (не аудиовизуального) контекста, а следовательно без учета тех особенностей, ограничений и возможностей, характерных для аудиовизуального

пространства. В нашем исследовании мы используем составленную нами комбинацию классификаций различных исследователей, которая наиболее применима к материалу данного исследования (см. Таблица 1 в практической части исследования).

4. АУДИОВИЗУАЛЬНЫЙ ПЕРЕВОД

4.1 Мульти模альное пространство и перевод

Поскольку коммуникация происходит не только с помощью языковых средств, ни один текст не является мономодальным. В речевое сообщение вносят свой колорит, поддерживая либо опровергая его содержание, такие факторы, как звук, движение, жесты, изображение, оформление, цвет и т.д. Из таких компонентов или так называемых модулей состоит всякое сообщение, любой вид коммуникации, что и делает ее мульти模альной, то есть многоуровневой. Текстовые элементы можно разбить на несколько так называемых семиотических систем или групп: лингвистическую, аудитивную, пространственную, жестикуляционную и визуальную (Cope & Kalantzis 2000, 7). Лингвистическая группа модулей содержит в себе такие вербальные компоненты, как слоги, слова, предложения. Аудитивная группа состоит из модулей, влияющих на слуховое восприятие сообщения, таких как голос, музыка, звуки. Элементы, влияющие на пространство, такие как расположение, плотность, объем, являются пространственными модулями. Жесты и движения называют жестикуляционными модулями, а визуальные модули в свою очередь – это все элементы, передающиеся зрительным путем, например картинка, цвет, форма и т.д. В книгах, научных работах, статьях помимо словарного содержания на читателя влияют оформление страницы, и выбранный шрифт, так называемые визуальные и пространственные модули. В речевом обращении сообщение состоит из аудитивных и лингвистических модулей, голос и звуки наравне с самой речью содержат информацию. В аудиовизуальных же произведениях могут быть представлены модули всех видов групп, которые влияют на смысл сообщения и восприятие его реципиентом.

Мульти模альность означает совокупность нескольких модулей, которые дополняют содержание сообщения и влияют на то, как мы его воспринимаем. Такие модули и несут в себе тот смысл, который принято называть смыслом между строк, который и является наиболее важным. Они содержат в себе часть сообщения, и по этой причине при переводе надо обращать внимание не только на сам текст, а на все модули, присутствующие в сообщении. Хотя взаимосвязь между языком и невербальными

элементами сообщения общепризнана и все эти элементы представляют свои семиотические системы, в исследованиях в области переводоведения основное внимание уделяется лингвистической составляющей. Главной семиотической системой, с помощью которой мы истолковываем происходящее, является язык (Muntigl 2004, 33). Знаки других семиотических систем, несущие и передающие информацию наравне с речью или написанным текстом, остаются без внимания (Gambier 2006, 7) или считаются метафорической частью языка и поэтому не рассматриваются как отдельные от лингвистической (Muntigl 2004, 33). Поэтому мультимодальность текстов является на данный момент малоизученной областью.

При переводе мультимодального текста стоит в первую очередь обратить внимание на присутствующий в сообщении мультимодальный контекст. Из каких модулей он состоит, какую роль эти модули играют в формировании смысла сообщения и т.д. Перевод мультимодальных текстов отличается от перевода устной речи, так как все присутствующие в них модули расширяют смысл вербального сообщения, придавая ему многообразность, и в таком случае тяжело представить, где заканчивается смысл мультимодального текста. Все знаки семиотических систем, присутствующие в мультимодальном тексте, вносят свою долю информации, которую каждый человек может истолковать по-разному, и уйти в своем толковании довольно далеко от первоначального смысла. Поэтому при переводе, конечно, стоит принимать во внимание все присутствующие в тексте модули.

Мультимодальный текст имеет социальную основу, он связан с культурой, языком, понятиями данного народа и поэтому при переводе таких текстов невозможно ограничиться переводом только одного лингвистического модуля. Похожие жесты например могут отличаться по значению в разных культурах. Хотя в большинстве стран кивок сверху-вниз означает согласие есть и такие, где этот жест означает отказ, и в таком случае сообщение будет понято неправильно, если переводчик не примет во внимание жестикуюляционный модуль текста.

Перевод мультимодального текста с помощью субтитров вносит свои сложности, добавляя еще одну составляющую к мультимодальному целому текста. Этот модуль должен стать естественной частью целого, поддерживая остальные модули совокупности. Поэтому задачей переводчика является не только составление

качественного перевода, но и то, чтобы новый текст соответствовал мультимодальному контексту.

4.2 Понятие и специфика аудиовизуального перевода

Под аудиовизуальным переводом подразумевается перевод аудиовизуального медиатекста, каковыми являются кинокартины, сериалы, документальные фильмы, телевизионные передачи, компьютерные игры, интернет-сайты, а также оперные и театральные постановки, то есть такие произведения, в которых наряду с языковым (аудитивным) модулем существует и визуальный модуль. Фактически появление аудиовизуального перевода ознаменовало новую эру в области переводческой деятельности.² Технологический процесс и появление цифровых технологий не только создали потребность в аудиовизуальном переводе, но и снабдили человечество необходимыми для данного вида перевода инструментами. Для перевода аудиовизуального медиатекста (в данной работе будет рассматриваться только перевод кино, видео и телевизионной продукции) существует два вида аудиовизуального перевода: дублирование и субтитры. Дублирование также делится на несколько видов: одnogолосый перевод (дикторский текст в документальных фильмах) или перевод целой командой профессиональных актёров, липсинг и закадровый перевод (войсовер). При дублированном переводе требуется специальная укладка текста и обработка перевода, чтобы итоговая речь максимально совпадала с артикуляцией героев на экране. При переводе путем липсинга совпадают только начало и конец фразы, смыкания губ и интонационные паузы внутри реплики не отслеживаются (Сазонов 2010, 51). Закадровый перевод – это вид перевода аудиовизуальных произведений при котором переведенная речь слышна поверх оригинальной звуковой дорожки произведения. Такой вид перевода нередко используется при переводе документальных фильмов, передач для детей, а также радиопередач. Он обходится дешевле дубляжа и занимает значительно меньше времени (Сазонов 2010, 51-52).

В Финляндии, тем не менее, практически все аудиовизуальные произведения, кроме фильмов и передач для детей, переводятся с помощью субтитров, и мы в своей работе

² В Финляндии первые переводы аудиовизуальных произведений были сделаны в конце 1950-х гг.

будем рассматривать и анализировать трудности, связанные именно с этим видом аудиовизуального перевода, на материале финских субтитров к экранизации романа Ф.М. Достоевского "Братья Карамазовы". Режиссер мини-сериала Юрий Морозов, автор сценария Александр Червинский. Перевод осуществлен телеканалом YLE в 2009 году, переводчик Пирье Аалтонен.

При переводе аудиовизуальных произведений переводчик сталкивается с текстом, который, помимо языковых, содержит знаки других знаковых систем (невербальный компонент), такие как изображение, звуки и т.п. Все они вместе с речевым сообщением несут в себе смысловую нагрузку, которую переводчик должен принимать во внимание при переводе (Жапарова 2008). В аудиовизуальном произведении мультимодальность выражена ярче, нежели в напечатанном тексте, то есть такое произведение состоит из многих модулей, уровней.³ В нем носителем информации является не только звуковая дорожка, но и ее экстралингвистический контекст, который должен переключаться с переводом так же естественно, как и с оригиналом, чтобы быть понятным зрителю. Это лишь одна из трудностей, с которой сталкивается переводчик аудиовизуального произведения.

4.2.1 Дублированный перевод

Перевод путем дублирования или дублированный перевод вносит свои трудности и ограничения в работу переводчика. Во-первых, перевод звуковой дорожки должен быть сделан так, чтобы фразы соответствовали длине оригинальных и максимально совпадали с артикуляцией и мимикой актёров на экране. Если перевод сделан качественно, создается впечатление, что актёры говорят и артикулируют на языке перевода. При дублированном переводе переводчику приходится не просто переводить, а переписывать сценарий и заниматься укладкой текста для того, чтобы в результате получился перевод, соответствующий оригинальному тексту и ложающийся на артикуляцию актёров. Грамотный перевод аудиовизуального произведения должен по мере возможности сохранять оригинальные шутки и каламбуры⁴, а стихи

³ Все тексты, включая книги, статьи и другие напечатанные тексты, являются мультимодальными так как, помимо самого текста, шрифт, бумага, картинки и т.п. содержат в себе дополнительную информацию, просто мультимодальность не выражена настолько явно и заметно, как в аудиовизуальных произведениях.

⁴ Дубляж предоставляет переводчику возможность не следовать оригинальному тексту дословно, так как зритель не услышит оригинала.

переводить также стихами. Песни, тем не менее, при дублировании чаще оставляют без перевода или передают их содержание с помощью субтитров (Сазонов 2010, 51-52).

При дублированном переводе чаще всего используются системы Digital Audio Research (DAR) позволяющие доработку сырого перевода, сделанного со сценария. Эти системы облегчают процесс подгонки звуковой дорожки к изображению. Сначала дорожка изображения и так называемая интернациональная звуковая дорожка, которая содержит музыку и звуковые спецэффекты отделяются от звуковой дорожки. После чего проводится запись дубляжа на звуковые дорожки в реальном времени с отслеживанием изображения (Ranta & Surakka 2007, 138).

В случае дублированного перевода аудиовизуального произведения, кроме собственно перевода исходного текста, на долю переводчика выпадает и режиссирование. Переводчик должен быть режиссером своего продукта – перевода. Он вместе со звукорежиссером создает готовый продукт, по этому, чтобы результат был достойным переводчик должен быть хорошо знаком с произведением в целом и уметь руководить актерами и их игрой.

4.2.2 Перевод с помощью субтитров

Перевод с помощью субтитров – это перевод сообщения звуковой дорожки аудиовизуального произведения в форме одной или двух строк, отображающихся на экране синхронно с вербальным сообщением. (Gottlieb 2004, 15). Перевод субтитрами подразумевает перевод речи в форме динамичного письменного текста. (Gottlieb 1994) Сам Готтлиб называет такой перевод диасемиотическим, а также диагональным⁵, так как в результате такого перевода один семиотический канал – речь, превращается в другой – письменный текст (Gottlieb 2004b, 219).

⁵ diasemiotic translation/diagonal translation

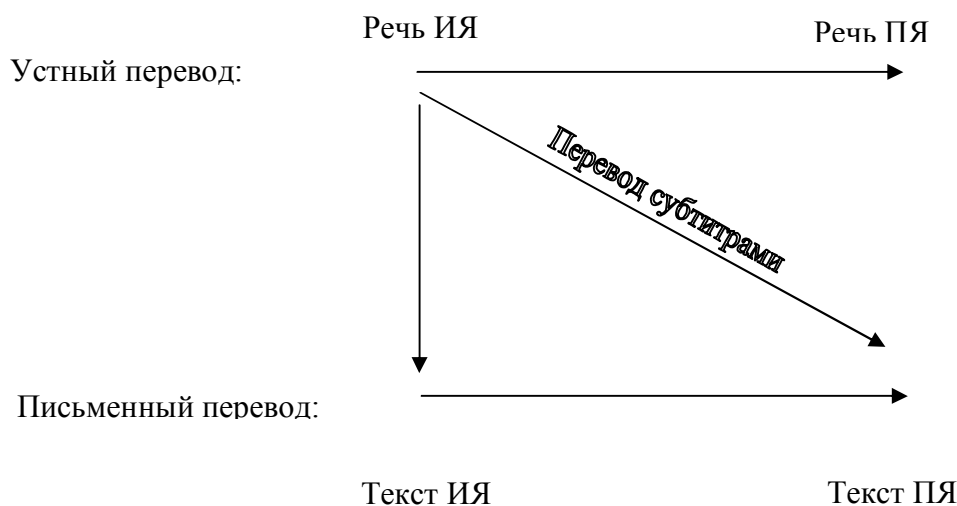


Рис.1 Диагональный перевод

Сравнив перевода субтитрами с другими видами перевода, Г. Готтлиб сделал вывод, что это единственный вид перевода, в котором готовый продукт - это семиотический канал, являющийся частью полисемиотического текста. Если другие виды перевода, как например дублирование, заменяют оригинальный речевой модуль другим, то перевод субтитрами добавляет к оригиналу еще один семиотический канал (Taylor 2004, 158). Перевод путем субтитров можно отчасти сравнить с синхронным переводом, хотя перевод субтитрами даже более синхронен, нежели синхронный перевод. Перевод с помощью субтитров можно охарактеризовать как подготовленный, письменный, добавляемый, иллюстрированный и полисемиотический, то есть многозначный. Этот вид аудиовизуального перевода, широко распространенный в Финляндии и использующийся здесь уже более 50 лет, обходится дешевле дублирования, но не менее сложен, так как вносит свои требования, такие как ограниченная вмещаемость знаков в кадре и время отображения субтитров на экране.

4.2.2.1 Особенности перевода с помощью субтитров

Согласно правилам, принятым на финском телевидении, реплика, состоящая из одной строки, должна отображаться на экране не менее полутора секунд, а реплика, состоящая из двух строк – 5-6 секунд (Vertanen 2007, 151). Не стоит забывать и о том, что при переводе с помощью субтитров у переводчика меньше свободы действий,

нежели при дублировании, так как зритель слышит оригинальную звуковую дорожку. Получается, что задачей переводчика является сделать перевод речевого сообщения, который будет составлять с экстралингвистическим контекстом единое целое. Поэтому переводчик, помимо глубокого знания рабочих языков, должен обладать способностью сочинять, и иметь огромную фантазию, чтобы справиться с задачей и обойти все подводные камни, и получить в итоге текст, хоть и уплотненный, но содержащий ту же информацию, что и исходное речевое сообщение, и перекликающийся с невербальным контекстом произведения. Не случайно переводчиков аудиовизуальных произведений зачастую сравнивают с журналистами. Они так же, как и переводчики, отталкиваясь от того, для какой целевой группы предназначена статья, отбирают самую главную информацию, отбрасывая ненужную.

Как в любом другом виде перевода, переводчик должен оставаться верным исходному тексту и выполняя перевод с помощью субтитров. Однако иногда ему приходится прибегать к достаточно радикальным решениям за неимением возможности поместить на экран требуемое количество знаков. Естественно субтитры не содержат всей информации сообщения, и тут переводчик должен уметь использовать изображение, как контекст, дополняющий неполную информацию, содержащуюся в субтитрах. Посредством субтитров можно передавать как факты, так и чувства. Субтитры должны понятно передавать как быстро развивающиеся короткие перепалки между героями, так и неторопливые размышления героя в соответствии с длительностью сцены. Субтитры должны быть составлены так, чтобы зритель не только успевал их прочитать, но и понимал, к чему или к кому относится реплика, и тогда у зрителя возникает иллюзия, что он понимает язык, на котором говорят актеры (Vertanen 2007, 151). Хорошо составленные субтитры, как и любой хорошо сделанный перевод, должны быть "незаметны" для зрителя, то есть не должны отвлекать его.

Чтобы субтитры и мультимодальный контекст шли синхронно, помимо определенного времени, которое субтитры должны высвечиваться на экране, при переводе стоит принимать во внимание также ритм произносимой речи и монтаж аудиовизуального произведения. Реплики не должны появляться на экране раньше времени и исчезать слишком быстро, иначе зритель, не знающий языка фильма, не сможет уследить за развитием действия.

Кроме вышперечисленных норм, которым должны отвечать субтитры есть еще технические ограничения. Шрифт субтитров должен быть достаточного размера, чтобы зритель мог без усилий прочесть его, но, тем не менее, не закрывать собой изображение. В одной строке передач финской телекомпании Yleisradio помещается 33 знака.

Субтитры должны следовать ритму речи, произносимой в аудиовизуальном произведении. Они должны появляться на экране ровно на столько времени, сколько длится речь. То, на чем делается акцент в произносимой речи, должно быть отражено и в субтитрах. Так как время выхода субтитров на экран ограничено, перевод реплики должен быть сокращенным. Вводные обороты, как *я думаю, мне кажется, по моему мнению*, можно оставить без внимания, но они частенько встречаются в субтитрах как бесполезно обременяющий груз (Vertanen 2007, 152). Имена, звания и титулы также не стоит часто повторять в субтитрах, если герои уже знакомы зрителю. Слова, уточняющие свойства вещей, которые не существенны для сюжета и понимания зрителем происходящего на экране, не стоит включать в субтитры во избежание перегрузки ненужной информацией. Указания на место и время можно сократить, если не хватает времени и места для включения их в субтитры. Хотя речь приходится укорачивать, не стоит полностью убирать из нее все элементы, оставляя голые факты. При этом теряется характеристика, данная герою, так как мнение о герое у зрителя формируется на основании его действий и речей. Эско Вертанен, в своей статье о субтитрах, передающих информацию и чувства, советует сначала сделать дословный перевод речи, потом переписать его в форму реплик и уже потом, с учетом оставшегося места и времени добавлять уточняющие, дополняющие и вносящие глубину слова. (Vertanen 2007, 153)

Сленг, акцент и жаргон нелегко передать в субтитрах. Если оригинальная речь произнесена на каком-либо диалекте, в субтитрах это можно отобразить диалектом языка, на который делается перевод, но при этом этот диалект должен быть легко понимаемым, так как у зрителя не будет возможности вернуться и перечитать субтитры в случае, если он не успеет уловить мысль. По этой причине, по словам Эско Вертанена, в таких случаях, чтобы не мешать пониманию сообщения, стоит использовать лишь элементы диалекта или акцента, просто показав, что герой говорит не на стандартном языке.

При переводе нецензурных выражений стоит помнить, что напечатанное слово имеет более сильное воздействие на зрителя, нежели высказанное вслух. Необходимо также принимать во внимание то, что в разных культурах выражения низкого стиля имеют разные свойства, и их интенсивность и коннотации могут сильно отличаться. Тем не менее, полностью опускать их тоже не стоит. В таких случаях переводчику следует отталкиваться от того, что происходит на экране и полагаться на свою интуицию.

При переводе аудиовизуального произведения с помощью субтитров переводчики нередко сталкиваются с еще одной трудностью – наличием другого перевода. Второй перевод означает, что перевод аудиовизуального произведения уже был сделан на один язык, и переводчику необходимо сделать перевод этого же произведения, например фильма на DVD на другой язык. Трудность заключается в том, что дорожка с субтитрами уже записана так, как было удобнее для одного языка, и переводчик вынужден работать с той же дорожкой и подгонять свой перевод реплик под готовые временные рамки, сделанные для другого языка (Aulavuori-Rosvall 2011).

Субтитры применяются и при переводе оперных постановок. К такому переводу предъявляются свои требования. Переводчик не должен забывать, что табло, на котором отображаются субтитры, находится достаточно далеко от зрителя и вдобавок помещено гораздо выше сцены, что делает чтение субтитров нелегким, если при этом надо следить за происходящим на сцене. Это одна из причин, по которым перевод оперных произведений является гораздо короче либретто. Другая причина состоит в том, что в либретто очень много повторов, и нет никакого смысла переводить одну и ту же повторяющуюся фразу несколько раз, ведь зритель пришел слушать оперу, а не читать либретто. В опере также часто остается без перевода ансамбль – эпизод, в котором принимают участие несколько певцов. Но самое главное отличие между переводом кинофильмов и опер состоит в том, что перевод оперных постановок происходит в реальном времени. Опера – это живое представление, и невозможно предугадать заранее, какой темп возьмет дирижер. Тем более нельзя застраховаться от задержек, вызванных забытыми репликами или запоздалым выходом певца на сцену. Такие поначалу маленькие задержки накапливались бы по ходу оперы, если бы субтитры запускались автоматически. Во избежание таких задержек переводчик должен присутствовать на спектакле и следить за происходящим на сцене и за дирижером и выводить субтитры на экран в нужный момент (Ruuttunen 2011). Хотя

перевод и сделан заранее, иногда приходится вносить изменения и внимательно следить за происходящим, поэтому такой перевод требует от переводчика повышенного внимания и концентрации. Такой вид перевода можно сравнить с синхронным, и переводчики оперных постановок работают в парах, как и синхронные переводчики.

4.2.2.2 Стратегии перевода фильмов субтитрами

При выделении стратегий для перевода с помощью субтитров стоит отталкиваться от уже выявленных стратегий. Например, существует универсальная классификация стратегий перевода, предложенная Джозефом Мэлоуном. Пользуясь материалом разных языков, Мэлоун выявил 9 стратегий перевода: уравнение (equation) и замещение (substitution), расхождение (divergence) и схождение (convergence), усиление (amplification) и ослабление (reduction), многословие (diffusion) и краткость (condensation), а также переупорядочение (reordering) (Malone 1988). Перевод путем уравнения – это прямой перевод с помощью эквивалента, например заимствованным словом (Malone 1988, 19). Замещение слова другим словом, не имеющим ничего общего с семантикой и морфологией исходного слова применяется в тех случаях, когда прямой перевод невозможен по таким причинам как: отсутствие эквивалента в языке на который переводят, различия между культурами (при переводе идиом) или требования грамматики или ритма (при переводе песен или стихов) (Malone 1988, 20). При расхождении переводчик сталкивается с несколькими возможными вариантами перевода, так как в языке, на который переводят, нет эквивалента данному слову, но есть несколько близких по значению слов. При схождении, наоборот, одно слово заменяет несколько исходных (Malone 1988, 29-36). Например, суд по-русски означает и государственный орган, осуществляющий правосудие и судебное разбирательство, а по-фински эти понятия не взаимозаменяемы⁶. Переводчик прибегает к усилению в том случае, если язык, на который переводится текст, требует этого, чтобы быть понятым правильно, фактически это перевод с пояснением (Malone 1988, 41). Ослабление используются в том случае, если слово в тексте перевода оказывается лишним или вводящим в заблуждение и его полностью или частично опускают (Malone 1988, 46). Многословием называют такие случаи, когда перевод понятия требует группу слов,

⁶Пример А. Лаукконен

например, переводя финское слово *valamiehistö* на русский получится – *коллегия присяжных заседателей*, а краткостью будет называться, если словосочетание, приведенное в пример ранее переводится на финский⁷ (Malone 1988, 55-60). И, наконец, перевод методом переупорядочения означает изменение порядка слов в словосочетании при переводе. Так например, словосочетание *вопросов больше нет* по-фински будет звучать как *ei muuta kysyttävää*.⁸ Все эти приемы перевода оперируют между двумя полюсами: ”полный дословный перевод” как по форме, так и по содержанию, и ”полная свобода в переводе” с расширением или сокращением оригинального содержания или полная замена оригинального текста для того, чтобы добиться нужного эффекта.

Основываясь на стратегиях предложенных Мэлоуном, Генрик Готтлиб вывел 10 стратегий перевода субтитрами используемых переводчиками (Gottlieb 1992, 166)

- *Увеличение* (Expansion) – используется в случае, если сообщение на исходном языке (ИЯ) требует пояснения за неимением эквивалента в переводящем языке (ПЯ).
- *Пересказ* (Paraphrase) (перевод другими словами)- используется в случаях, когда фразеологию ИЯ невозможно воссоздать в той же синтаксической форме в ПЯ.
- *Перенос* (Transfer) – это когда перевод текста полностью воспроизводит содержание оригинала.
- *Имитация* (Imitation) Готтлиб называет перевод, в котором остаются формы и конструкции ИЯ. Таким способом переводят имена, названий мест и т.п.
- *Транскрипция* (Transcription) используется в случаях, если слово малознакомо и редко встречается и в самом ИЯ. Этот способ перевода можно также применить например для отображения иностранного слова, использованного в произносимой в аудиовизуальном произведении речи.

⁷Пример А. Лаукконен

⁸Пример А. Лаукконен

- *Перемещение* (Dislocation) слов применяется при переводе текста в случаях, в которых сохранение рифмы или ритма важнее передачи самого сообщения.
- *Сокращение* (Condensation) текста делается путем опущения информации несущественной для понимания сообщения. Это самая используемая стратегия в переводе субтитрами из-за ограничений, вносимых этим видом перевода.
- *Децимация* (Decimation) текста — это более грубое сокращение текста, когда кроме несущественной информации опускаются даже реплики с достаточно важной информацией по причине нехватки времени и места на экране.
- *Удаление* (Deletion) означает полное опущение части текста ИЯ на ПЯ.
- *Исключение* (Resignation) это полное опущение сообщения в случае невозможности перевода.

Стратегии перевода субтитрами, приведенные выше, применяются для перевода всего сообщения, которое несет аудиовизуальное произведение. Мы же в своем исследовании перевода субтитрами экранизации "Братьев Карамазовых" анализировали приемы перевода реалий, поэтому пользовались как выше перечисленными стратегиями, так и стратегиями перевода реалий, получив таким образом комбинацию стратегий этих двух групп. Следует отметить, что между стратегиями перевода субтитрами и стратегиями перевода реалий много общего. То, что Готтлиб называет *увеличением* (Gottlieb 1992, 166), авторы классификаций реалий именуют *экспликацией*. *Имитация* во многом сходна с *транскрипцией*, а то, что Готтлиб классифицирует как *транскрипция* (Gottlieb 1992, 166), в стратегиях перевода реалиями относилось бы к *транслитерации*. Стратегии транскрипции и транслитерации реалий довольно похожи, так как в обоих случаях реалия не переводится а переносится из ИЯ в ПЯ. Единственное их отличие в том что транскрипция – это воссоздание звуковой формы реалии с помощью букв ПЯ, а транслитерация – воссоздание графической формы реалии с помощью букв ПЯ (Комиссаров 2002, 414). Такая же тонкая грань между стратегиями *имитации* и *транскрипции*, предлагаемыми Готтлибом. Так же можно соединить и остальные стратегии между собой. Стратегия *переноса* – это то же

калькирование⁹, а *пересказ* – *функциональная замена*. Стратегия *перемещения* применяется переводчиками лишь в отдельных случаях, поэтому мы не принимали ее во внимание в своем исследовании. *Сокращение, децимация, удаление и исключение* – это 4 вида опущения текста, которые мы объединили в один, поскольку отличия между ними лишь в количестве опущенного текста, а при переводе реалии приемы сокращения невозможны. Реалия либо полностью опускается, либо переводится, так как она представляет одну частицу информации, которую невозможно удалить частично. Этими стратегиями мы пользовались в своем анализе перевода, их подробное описание смотрите в главе 5.2.1.

4.3 Требования к переводчику аудиовизуальных произведений

При переводе аудиовизуальных произведений, как и при переводе письменных текстов, переводчик прибегает к помощи различных словарей, словников, корпусов текстов, справочников и т. п., но только этим дело не ограничивается. Переводчик не может быть специалистом во всех сферах, а аудиовизуальные произведения, особенно фильмы, могут содержать очень разностороннюю информацию (Aulavuori-Rosvall 2011). Поэтому стоит пользоваться информацией из разнообразных источников, в т.ч. из интернета. Специалисты разных сфер деятельности также могут обеспечить переводчика необходимой информацией. Чтение художественной литературы развивает знание языка и способствует развитию способности находить разнообразные способы выражения мысли.

Кроме поиска нужной информации, при переводе аудиовизуальных произведений необходимо пользоваться различными вспомогательными программами, такими как программы по синхронизации текста и кадра, которые помогают в том числе рассчитать количество времени, требуемое зрителю для прочтения субтитров.

Стратегия работы переводчика над аудиовизуальным произведением может строиться по-разному. Некоторые переводчики предпочитают сначала посмотреть фильм и

⁹ В качестве калькирования мы рассматривали устойчивые словосочетания и словарные соответствия, которые переводчик использовал, зачастую не принимая во внимание коннотационных различий между понятиями. Более подробное описание в главе 5.2.1

прочитать сценарий и только после этого начинают работать над переводом, а потом подгоняют его под временные рамки реплик. Другие начинают переводить реплики сразу по ходу просмотра, одновременно учитывая возможное количество слов в строке. Третьи сначала фиксируют возможную продолжительность и количество реплик после чего подгоняют под них перевод (Aulavuogi-Rosvall 2011). Тем не менее, в случае с переводом кинокартины для видеопроката, переводчик может посмотреть картину один раз во время пресс-показа, а сам перевод текста он делает исключительно основываясь на сценарии и полагаясь на свою память, которой удалось зафиксировать кое-какие детали во время единственного просмотра фильма. Это во многом усложняет работу переводчика, но пока изменений в практике не предвидится.

5. ДОМЕСТИКАЦИЯ И ФОРЕНИЗАЦИЯ РЕАЛИЙ В АУДИОВИЗУАЛЬНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

5.1 Исследовательский материал

В качестве основного материала для нашего исследования мы использовали сериал «Братья Карамазовы», представляющий собой экранизацию одноимённого романа Ф.М. Достоевского. Режиссёром и продюсером многосерийного фильма выступил Юрий Мороз. Сериал был выпущен в 2008 году, в России вариант сериала в восьми сериях был показан в 2009 году на Первом Канале. Существует также более полная 12-серийная версия фильма на DVD. Экранизации знаменитого романа снимают с 1915 года (и не только в России), и данный сериал является по словам журналиста Андрея Архангельского самым "компромиссным" вариантом экранизации классики: «"Карамазовы" — это если можно выразиться, эталон "сериала по Достоевскому". Своеобразный общественный договор, компромисс между интеллектуалами и поклонниками мыльных опер на предмет самого дорогого, что у нас есть — русской литературы XIX века»¹⁰. Театральный критик Мария Седых отмечает, что «Пользуясь возможностями большого многосерийного формата, автор сценария Александр Червинский и постановщик постарались сохранить почти все линии повествования (...) как и в случае с телевизионными "Идиотом", "Преступлением и наказанием", нечитающие зрители узнают роман с достаточной полнотой. Он не будет искажен в угоду одной излюбленной мысли.»¹¹.

В Финляндию сериал пришел в том же 2009 году и был показан на телеканале Yle Teema. Финские субтитры к сериалу составила Пирье Аалтонен (Pirjo Aaltonen). Следует отметить, что нашей целью ни в коем случае не являлась критика переводческих решений либо поиск более удачных, с нашей точки зрения, вариантов перевода реалий, мы лишь попытались выявить преобладающие стратегии перевода и проанализировать возможные трудности, с которыми столкнулся переводчик. В целях подтверждения наших выводов и предположений, в наши планы входила организация

¹⁰ Подробнее: <http://www.kommersant.ru/doc/1176048>

¹¹ Полностью статья Марии Седых: <http://www.itogi.ru/arts-tele/2009/22/140629.html>

короткого интервью с переводчиком сериала, чтобы выяснить мотивацию в выборе стратегии перевода, а также получить ответ на вопрос, пользовался ли переводчик при составлении субтитров текстом перевода романа Достоевского. К сожалению нам не удалось связаться с переводчиком, поэтому воспользовались другим интервью, которое Аалтонен дала студентам Ханне Сеппяля (Hanna Seppälä) и Мирке Яласмяки (Mirka Jalasmäki). Мы ознакомились с данным интервью и заметили несколько интересных моментов, которые являются важными и для нашего исследования. По словам переводчика, при составлении субтитров она старается доверять зрителю, его эрудиции и базовым знаниям, подчеркивая при этом, что «всего пояснять не нужно». Аалтонен отмечает, что отношение к стратегии перевода в т.ч. реалий сильно изменилось с появлением телеканала Yle Teema, который предназначен для более «избранной» аудитории, заинтересованной в получении более обширной информации о русской культуре. Изменилось и отношение самой Аалтонен к переводу русских имен:

«Прежде, в 60-70 гг. было принято предполагать, что у зрителя достаточно скудные базовые знания, и поэтому стоит избегать употребления слов-реалий. Сейчас, когда у нас есть Теема, я например, составляя субтитры к сериалу «Братья Карамазовы», впервые решила переводить русские имена в той же форме, в которой они употреблены в репликах героев. Все мои коллеги были против, считая, что в субтитрах должно употребляться одно определенное имя для каждого героя на протяжении всего сериала. Я все же думаю, что если, например, главную героиню Аграфену называют в фильме также Груша, Грушенька и Аграфена Александровна, то зритель должен понять, что речь идет об одном и том же человеке. Мне кажется это так «по-русски» обращаться к человеку по имени-отчеству, и было бы совсем неправильно не использовать такого обращения в субтитрах».¹²

Русскую систему имен переводчик поясняет подробно в своей статье *"Miksi Dmitri on Mitja?"* (2010), которая опубликована на электронных страницах канала Юле Теема в качестве комментария к сериалу «Братья Карамазовы». Аалтонен тоже отмечает, что, готовясь к переводу сериала, основанного на произведениях классики, она обычно перечитывает роман, чтобы освежить в памяти его детали и весь сюжет в целом.

¹² Перевод цитаты В.Колешко. Интервью с переводчиком на финском языке в дипломной работе Мирки Яласмяки и Ханны Сеппяля (2011)

В нашем исследовании наиболее подробно мы анализировали пятую серию сериала, используя при этом в качестве сравнительного материала соответствующий содержанию серии отрывок романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы». Выбор именно пятой серии определялся, во-первых, тем, что на наш взгляд, серии, взятые из начала или конца сериала, недостаточно объективно отражают количество реалий в сериале, и, соответственно, их переводческие решения; а во-вторых, тем, что пятая серия наиболее богата разными видами реалий (в ней представлены бытовые, административно-территориальные, исторические, ассоциативные реалии), что представляет наибольший интерес для нашего исследования.

Таким образом, материалом нашего исследования являлись следующие источники:

- Телевизионный сериал «Братья Карамазовы» (режиссер Юрий Мороз, Россия 2008 г.)
- Субтитры к сериалу, составленные переводчиком Пирье Алтонен (YLE TV, Pirjo Aaltonen, 2009)
- Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» (1880 г.)

Поскольку материал исследования достаточно ограничен, стоит отметить, что результаты и выводы, сделанные на основании данного исследования являются скорее качественными, чем количественными, и их можно рассматривать лишь как приблизительные, задающие направление. Для получения более точных количественных выводов необходимо гораздо более объемное исследование, в рамках которого использован более разнообразный материал, в т.ч. субтитры, составленные разными переводчиками.

5.1.1 Скопос экранизации и субтитров

По словам самого режиссера сериала, разные экранизации произведений литературы отличаются между собой тем, что появляются в разных временных контекстах и социальных реальностях: «Когда появляется экранизация, современный зритель выискивает то, что сейчас современно и актуально». Актуальность последней экранизации заключается, по мнению режиссера, в поиске ответа на вопрос «Действительно ли все дозволено, если Бога нет?». Все же, в процессе просмотра

сериала становится ясно, что бóльшая часть философской составляющей романа осталась «за кадром», и автор картины сосредоточен главным образом на передаче событийной составляющей. Нравственные и философские размышления героев играют в сериале, на наш взгляд, лишь второстепенную роль, что объясняется спецификой жанра: премьера сериала состоялась на Первом канале в прайм-тайм, т.е. сериал рассчитан на широкого зрителя. Это подтверждают и слова самого Ю.Мороза:

«Я задаю себе вопрос - а для чего по драматургии нужна, например, легенда о Великом инквизиторе?.. Легенда, которой посвящены тома исследований... Для чего она нужна в контексте взаимоотношений Алеша - Иван? И выясняется, что она нужна для того, чтобы Алеша, выйдя из трактира, на вопрос Ивана: "Что же теперь, отречешься от меня?", не отвечая, поцеловал Ивана, точно так же, как Иисус молча целует Великого инквизитора. Только для этого. И только это важно для рассказываемой истории. Основная же содержательная часть легенды - это провидческие мысли гения, не имеющие прямого отношения к сюжету. И если снять легенду целиком, то она ляжет отдельным огромным пластом, сама по себе ни к чему не привязанная».¹³

На основании вышесказанного, можно сделать вывод, что скопосом данной экранизации является в первую очередь подробное изложение событий романа, изображение культуры и обычаев того времени, описание героев таким образом, что даже у не знакомого с романом зрителя создается впечатление подробного знакомства с произведением. Это одновременно упрощает и усложняет задачу переводчика. Упрощает потому, что переводчику не нужно прикладывать серьезных усилий для понимания режиссерской трактовки произведения; усложняет, т.к. при таком способе толкования особое внимание уделяется изложению деталей, многие из которых являются реалиями. Особенности аудиовизуального пространства вносят при этом дополнительные трудности, накладывая пространственные и временные ограничения.

¹³Полный текст интервью с режиссером сериала: <http://www.rg.ru/2009/05/28/moroz.html>

5.2 Методика анализа материала

Процесс отбора исследовательского материала мы начали с подробного просмотра сериала, обращая особое внимание на наличие реалий в вербальном модуле сериала и выписывая при этом их перевод в субтитрах. Нашей задачей было уже на начальном этапе исследования увидеть в общих чертах преобладающую стратегию перевода реалий. Затем, для более подробного и детального анализа методов перевода и способов отражения реалий в сериале, мы выбрали пятую серию фильма.

Для подробного анализа серии нами была создана Excel-таблица с репликами, куда была занесена транскрипция реплик, текст субтитров, а также соответствующие фрагменты из оригинального текста романа. Текст романа был добавлен в таблицу, т.к. нас интересовало, какая часть реалий вербализуется, а какая визуализируется. В каждой реплике выделялись реалии. Для получения количественных показателей каждая реплика реплики анализировалась нами отдельно (т.е. реплика, содержащая пять реалий, рассматривалась как пять контекстов). Например, в субтитре к реплике «*И девок, девок, девок*» первое вхождение «*девок*» имеет соответствие, а два других остались без перевода, в результате чего первый пример был отмечен нами как переведенный, а остальные — как пропуск. После этого мы определяли локальную стратегию перевода каждой реалии, что впоследствии позволило сделать вывод о преобладающей глобальной стратегии, использованной переводчиком.

5.2.1 Стратегии перевода реалий сериала

Как уже отмечалось ранее, все существующие классификации стратегий перевода создавались их авторами для литературного контекста, без учета особенностей аудиовизуального пространства. Для анализа данного исследовательского материала нами была разработана классификация реалий, представляющая собой синтез уже имеющихся классификаций. В Таблице 1. наглядно представлены виды локальных стратегий перевода в соотношении с глобальной стратегией форенизации/доместикации.

Таблица 1. Локальные стратегии перевода реалий

Локальная стратегия	В соотношении с глобальной стратегией
(1) Транскрипция, т.е. максимальное приближение к оригинальной фонетической форме	
(2) Калька, т.е. буквальный перевод	
(5) Экспликация, т.е. пояснение	
(3) Гипо- и гиперонимический перевод, т.е. установление отношений эквивалентности через соответствующее родовое понятие	
(4) Функциональная замена, т.е. культурная адаптация	
(6) Опускание, т.е. полное исключение перевода реалии из ПЯ.	

- *Транскрипция реалии* предполагает механическое перенесение реалии из ИЯ в ПЯ графическими средствами последнего с максимальным приближением к оригинальной фонетической форме. (Пример: *рубль – rurla*; *тройка – troikka*; *водка -votka*)
- *Калька* (дословный перевод) - заимствование путем буквального перевода слова или оборота (Влахов: 1980). В нашей работе понятие кальки несколько отличается от общепринятого, и употреблено нами в более широком смысле. В качестве калькирования мы рассматривали устойчивые словосочетания и словарные соответствия, которые переводчик использовал, зачастую не принимая во внимание коннотационных различий между понятиями (*жидки- jutkut*, *цыгане - mustalaiset*, *девки – likat*). Понятия *жидки*, *девки*, *цыгане* и т.п. классифицируются нами как

реалии из-за большого числа лексических коннотаций, заложенных в данные слова. Например, слово *жидок* помимо прямого значения – "еврей" – несет в себе множество негативных оттенков (хитрый, жадный, скупой). Уменьшительный суффикс –*ок* придает слову насмешливо-пренебрежительную окраску, позволяя описать жалкого, низкого, отнюдь не заслуживающего уважения человека. Понятие отражает исторически сложившуюся в России и ставшую привычной неприязнь к евреям, показывает стереотипы и место евреев в обществе.

Так же и понятие *цыгане*, помимо значения национальной принадлежности наделено многочисленными коннотациями: народ, любящий веселье и праздники; цыганский фольклор очень колоритный, яркий и эмоциональный; издавна на Руси цыган было принято приглашать на свадьбы и другие празднества для увеселения гостей.

Если принять во внимание обилие коннотаций, заложенных в данные понятия и особенности аудиовизуального перевода, становится очевидным, что при составлении субтитров задача донести до зрителя полное значение употребленного слова оказывается почти невыполнимой. Даже в случае, когда видеоряд в какой-то степени заменяет пояснение (приглашенные в Мокрое цыгане устраивают пляски и игры), все коннотации понятия передать невозможно.

- *Гипо-гиперонимический перевод.* Для этого приема перевода характерно установление отношений эквивалентности между словом оригинала, передающим видовое понятие-реалию, и словом перевода, называющим соответствующее родовое понятие, или наоборот. Примером гипонимического перевода является, например, *кутить - juhlia*, т.к. значение глагола *juhlia (праздновать)* в данном случае лишь частично отражает смысл глагола *кутить* - пьянствовать в разгульной компании, тратя много денег (Ушаков 2010). Гиперонимическим методом переведено в сериале, например, слово *закуску (kaikenlaista purtava)*, а также слова *гостинчик (lahja)* и *рублю (rahat)*.
- *Функциональная замена.* Функциональным аналогом выступает элемент конечного высказывания, вызывающего сходную реакцию у читателя. Этот путь перевода позволяет, например, незнакомую читателю перевода игру слов заменить знакомой.

Метод функциональной замены чаще всего использовался переводчиком при переводе обращений русского речевого этикета (*барин, пан, господин, государь, батюшка* представлены в субтитрах словом *herra*), при переводе обращений и оценочных наименований (*жизнь моя – rakkaani, шельма – haaska, курва – huora, шильник – huijari*), а также при переводе званий и должностей (*становой – konstaapeli, поручик – luutnantti*).

- *Экспликация.* В этом случае устанавливаются соответствия между словом оригинала и словосочетанием перевода, объясняющим его смысл: альпартаты - сандалии из пеньки или матерчатые сандалии, пучеро - похлебка из говядины. Этот прием часто совмещается с транскрипцией и призван заменить подстрочный комментарий, что делает авторскую речь более естественной и соответствующей оригиналу.
- *Опущение.* Также имеет название «омиссия», т.е. пропуск реалии

Интересно отметить, что опущение, традиционно рассматриваемое классиками переводоведения как крайняя мера, является достаточно популярной стратегией в аудиовизуальном переводе. В то же время экспликация, широко используемая при переводе произведений художественной литературы, почти полностью отсутствует в арсенале приемов аудиовизуального перевода.

5.2.2 Классификация реалий

Как уже отмечалось ранее, в нашем исследовании мы взяли за основу классификацию реалий, предложенную Виноградовым, несколько упростив и видоизменив ее. Полная версия классификации Виноградова в приложении (Виноградов 1978). При составлении классификации мы не принимали во внимание реалии из текста романа, т.к. нашей задачей было получение статистики соотношения вида стратегии перевода с определенным видом реалии. Составленная нами классификация выглядит следующим образом:

Таблица 2. Классификация реалий

Реалии, связанные с бытом народа	Деньги
	Жилище
	Игра
	Музыка, танец, песня
	Обращение
	Пища
	Предмет обихода
	Средства передвижения
Реалии, связанные с культурой, обычаями и языковыми средствами	Метафорические
	Устаревшие, придающие исторический колорит
	Мифология
	Заимствования с польского
	Характер человека
	Обычаи
Реалии, связанные с государственно-административным устройством и общественной жизнью	АТ=административно-территориальные реалии
	Этн.= этнические группы
	ТЗД= титулы, звания, должности
	Социальные группы
	Команды
Ономастические реалии	Топонимы
	Антропонимы

Составление классификации оказалось не совсем простой задачей, поскольку далеко не всегда очевидно, какие слова можно отнести к реалиям. Например, многие из реалий романа являются внутрикультурными, т.е. устаревшими словами и названиями, не всегда понятными даже носителям русского языка (давеча, пестик). Также было не совсем понятно, стоит ли считать реалиями слова, заимствованные из польского (шляхтич, лайдак, ясновельможный), и к какой группе реалий их можно отнести. В нашем исследовании мы относим данные слова к реалиям и выделили их в отдельную группу «Заимствования из польского», поскольку они являются существенной чертой речи поляков – героев сериала, и содержат в себе многочисленные коннотации,

указывающие на факты из истории России и Польши и на отношение к этим фактам да и вообще к полякам самого автора романа.

5.2.3 Визуализация

Как уже отмечалось ранее, все составляющие мультимодального пространства находятся в тесной взаимосвязи и поддерживают друг друга. Эмоциональная реакция зрителя на просмотренный фильм является результатом восприятия совокупности этих модулей. Эта особенность мультимодального контекста должна быть принята во внимание при составлении субтитров, поскольку она может значительно облегчить задачу переводчика, особенно при переводе реалий. К примеру, стратегия опущения, столь популярная в аудиовизуальном переводе вследствие дефицита пространства и времени, может быть абсолютно оправданной, и даже предпочтительной, в случае, если реалия визуализирована и изображение дает зрителю представление о новом предмете/объекте/явлении.

Данная графа была добавлена нами для того, чтобы проследить, какая часть доместицированных или оставленных без перевода реалий визуализирована. В сводной таблице анализа пятой серии (Приложение 1) мы обозначили визуализацию реалий следующим образом:

- x** реалия есть в ИТ и она визуализирована

- y** реалия есть в ИТ, но она визуализирована позже или раньше (например пятая серия экранизации начинается с показа мчащейся тройки, однако упоминание о ней происходит гораздо позже).

- 0** реалия есть в ИТ, но она не визуализирована

- blank** нет реалии, нет визуализации

5.3 Статистический анализ данных

5.3.1. Общий анализ количества реалий сериала

Статистическую обработку материала нашего исследования мы начали с общего анализа количества реалий в оригинале романа, транскрипте реплик сериала, а также в субтитрах. Количественные данные представлены в Таблице 3.

Таблица 3. Количественный анализ реалий романа, сериала, и субтитров

<i>Реалии в романе</i>	515
<i>Реалии в транскрипте</i>	279
<i>Реалии в субтитрах</i>	178

Как видно из результатов анализа, количество реалий в сериале уменьшилось почти вдвое по сравнению с количеством реалий соответствующего серии отрывка романа. Исчезновение реалий объясняется тем, что многие из реалий романа визуализируются. Чаще всего это происходит с реалиями, которые использовались автором при описании деталей одежды, предметов обихода и интерьера, действий героев, мотивов поведения и т.д. Так происходит, например, при описании внешнего вида Трифона:

(2) Текст романа: — Батюшка, Дмитрий Федорыч! вас ли вновь видим? Этот Трифон Борисыч был плотный и здоровый мужик, среднего роста, с несколько толстоватым лицом, виду строгого и непримиримого, с Мокринскими мужиками особенно[...] Ходил по-русски, в рубахе с косым воротом и в поддевке...

Сериал: Трифон: батюшка дмитрий федорович (.)¹⁴ вас ли вновь обретаем

Или при описании интерьера помещения:

¹⁴ Длительность паузы в реплике обозначена в виде точек, заключенных в скобки. Одна точка- пауза короткая, две - средней длины, три - длинная.

(3) **Текст романа:** — В один миг вернемся, — ответил Митя. Какая-то смелость, какая-то неожиданная бодрость засверкала в лице его; совсем не с тем лицом вошел он час назад в эту комнату. Он провел панов в комнатку направо, не в ту, в большую, в которой собирался хор девок и накрывался стол, а в спальную, в которой помещались сундуки, укладки и две большие кровати с ситцевыми подушками горой на каждой. Тут на маленьком тесовом столике в самом углу горела свечка. Пан и Митя расположились у этого столика друг против друга, а огромный пан Врублевский сбоку их, заложив руки за спину. —

Сериал: Митя: душа моя (..) вмиг вернусь (..) /

Данные примеры достаточно наглядно иллюстрируют исчезновение так называемых «описательных» реалий – в первом случае из восьми реалий романа в транскрипте сохранилось только две; во втором – и того меньше - одна из девяти; остальные визуализировались.

Иногда реалии просто исчезают при экранизации, не визуализируясь, что происходит в силу специфики жанра. В следующем примере количество реалий уменьшилось с девяти до двух:

(4) **Текст романа:** [...]Все это требовало времени, а потому и отправили часа за два прежде себя в Мокрое станового Маврикия Маврикиевича Шмерцова, как раз накануне поутру прибывшего в город за жалованьем. Маврикия Маврикиевичу дали инструкцию: прибыв в Мокрое и, не поднимая никакой тревоги, следить за «преступником» неустанно до прибытия надлежащих властей, равно как изготовить понятых, сотских и проч. и проч.

Сериал: - Маврикий Маврикиевич уже в Мокрое уехали-с(..)?: отлично(..) / я послал станового в Мокрое с тем (..) чтобы до нашего прибытия держать преступника под наблюдением (..) /

При составлении субтитров исчезновение реалий продолжается, и в тексте на экране их становится еще меньше. Это легко объяснить, особенностями аудиовизуального перевода, в процессе которого отсекаются все «лишние» элементы, такие как повторения и обращения, удаление которых не влияет на понимание общего смысла реплики (Примеры 5 и 6).

(5) **Митя:** Так(.) Теперь самое главное, Трифон Борисыч. Как она(.) Весела(..) смеется? /

Субтитры: Nyt tärkein. / Onko rouva iloinen ja nauravainen? /

- (6) *Митя: и девок девок девок (..) /*
Субтитры: Ja likkoja pitää olla!

Другой причиной исчезновения реалий может стать их доместикация, в ходе которой реалия заменяется эквивалентным словом/выражением, не являющимся реалией (Пример 7).

- (7) *Груша: а их эти наливки терпеть не могу (..) /*
Субтитры: En voi sietää noiden litkuja.

5.3.2 Количественный анализ видов реалий

При классификации реалий (Таблица 4) и последующем количественном анализе их видов, было выявлено, что наиболее крупную группу (37,6%) составляют реалии, связанные с бытом народа и описывающие предметы одежды, обихода, средства передвижения и т.д. (*тройка, пестик, шайка, изба*). Наиболее многочисленной подгруппой в данной группе являются обращения, которых в русском языке великое множество (*батюшка, барин, голубчик, господин, душа моя, девочка моя и пр.*).

Таблица 4. Количественный анализ видов реалий сериала

Реалии, связанные с бытом народа	105	37.6%
Реалии, связанные с культурой, обычаями и языковыми средствами	75	26.9%
Реалии, связанные с государственно-административным устройством и общественной жизнью	55	19.7%
Ономастические реалии	44	15.8%
Всего	279	100 %

Чуть менее многочисленной является группа реалий, связанных с культурой народа (30%). В эту группу мы включили метафорические реалии, реалии связанные с фразеологией, мифологией, обычаями народа (*Содом, сокол, глотку рвать, достать из-*

под земли), а также реалии, заимствованные из польского языка (шляхтич, лайдак, курва).

20% от общего количества составляют реалии, связанные с государственно-административным устройством и общественной жизнью народа. В эту группу входят титулы, звания, должности, этнические и социальные группы (*чиновник, воевода, становой; село, земство; цыгане, жиды; помещик, барышня, господа*).

Примерно шестую часть от общего количества составляют ономастические реалии, включающие топонимы и антропонимы (*Рождественская, Сибирь, Мокрое, Агриппина, Дмитрий Федорович*).

Преобладающее количество реалий, связанных с бытом народа объясняется во многом скопосом экранизации, заключающемся в подробном изложении событий и описании героев романа, неотъемлемой частью которого является описание элементов быта.

5.3.3 Приемы перевода реалий сериала

Анализ приемов перевода, использованных переводчиком при составлении субтитров показал, что преобладающей глобальной стратегией перевода является **доместикация** (Таблица 5).

Более 70% всех реалий пятой серии сериала переведено с помощью данной стратегии, при этом самыми популярными приемами были **функциональная замена** (33%) и **опущение** (28%). Методом функциональной замены чаще всего переводились обращения, бытовые и метафорические реалии, а также реалии, обозначающие социальные и этнические группы общества.

Таблица 5. Количественный анализ приемов перевода реалий сериала

Форенизация	Транскрипция	44	81	29 %
	Калька	35		
	Экспликация	2		
Доместикация	Гиперонимический	15	198	71 %
	Гипонимический	14		
	Функциональная Замена	92		
	Опущение	77		

(8) **Трифон:** зато вот жидки здесь в Рождественской есть (.)и на цимбалах играют на скрипках

Субтитры: Lähikylässä on juutalaisia. / Ne soittavat tamburiinia ja viulua. /

В примере (8) все реалии реплики *жидки*, *Рождественская* и *цимбалы* переведены методом функциональной замены. Интересно, что название струнного инструмента *цимбалы* (рис.2) обозначено переводчиком как *tamburiini*, хотя тамбурин является разновидностью бубна (рис.3). Возможно переводческое решение основано в данном случае на визуализации (в фильме евреи танцуют именно с бубнами), а не на реплике героя (рис. 4).



Рис.2 Цимбалы



Рис.3 Тамбурин



Рис.4 Хор евреев (кадр из сериала)

В примерах (9) и (10) также все реалии реплик – разговорное выражение *глотку рвать* (*levitellä turpaa*), оценочное наименование *скотина*, обращение *пани* (*rouva*), заимствования с польского *шляхтич* (*aatelismies*) и *лайдак* (*lurjus*) - доместицированы путем функциональной замены.

(9)Трифон: ты чего глотку рвешь (..) Поляк: поговори скотина (..)
Субтитры: Mitä levittelet turpaasi? / - Miten puhut, elukka? /

(10)Поляк: пани агриппина (..) я рыцарь (.) я шляхтич (.) а не лайдак (..) /
Субтитры: Agrippina-rouva, / minä olen aatelismies enkä lurjus. /

Прием опущения чаще всего использовался при наличии в репликах обращений и повторов, что закономерно и совпадает с общими нормами перевода субтитрами (примеры (11) и (12)).

(11) Врач: когда начался припадок (..) Марфа: вчера батюшка (.) вчера (..) /
Субтитры: Milloin kohtaaus alkoi? / - Eilen. /

(12)Митя: и девок девок девок (..) /
Субтитры: Ja likkoja pitää olla! /

Как видно из таблицы, менее третьей части всех реалий серии (29%) переведена с помощью стратегии **форенизации**. Самым популярным приемом перевода при данной стратегии была **транскрипция** (около 16%). Чаще всего транскрибировались антропонимы (*Dmitri Fjodorovitš*, *Gruša*, *Katka*), топонимы (*Mokroje*) и денежные единицы (*rupla*).

Вторым по популярности приемом форенизации стало **калькирование** (около 13%), которое чаще всего применялось при переводе реалий, обозначающих социальные и этнические группы населения, а также метафорических реалий (примеры (13), (14) и (15)).

- (13) **Митя**: Так теперь самое главное(..) давай за *цыганами* посылай /
Субтитры: Lähetä hakemaan *mustalaisia*. /

Различие коннотаций реалий *цыгане* и *mustalaiset* пояснялось выше. В примере (14) метафоры *сокол* и *селезень* переведены с помощью приема калькирования соответственно как *haukka* и *urossorsa*, что позволило сохранить определенный колорит и эмоциональные оттенки реплики.

- (14) **Груша**: тот был *сокол* (..) а это *селезень* (..) /
Субтитры: Se mies oli *haukka*, / tämä taas *urossorsa*. /

Реалия *барабанная шкура* в примере (15) также переведена дословно *rummunkalvo*, что позволяет познакомить финского зрителя с одной из метафор русского языка. Однако, на наш взгляд, вероятность того, что зрителю откроется полный смысл, заключенный в данном выражении, невелика:

~ Барабанная шкура (устар.) — о военном служаке, бездушном и суровом с подчиненными. — *Эти старые барабанные шкуры издеваются над нами!* (Фразеология.ру)

- (15) **Митя**: не *барабанная же шкура* человек
Субтитры: Ihminen ei ole *rummunkalvo*. /

К способу экспликации переводчик прибегал лишь дважды, кратко поясняя метафорические выражения *фуфыриться* и *миловать* – примеры (16) и (17).

- (16) **Груша:** мить,(.) это они так до тебя сидели (.) молчали (..) и надо мной фуфырились /
Субтитры: Ennen tuloasi ne istuivat ääneti ja / katselivat minua nokkaansa pitkin. /

- (17) **Песня:** девки давай целовать(.) миловать
Субтитры: Tytöt sitä pussaamaan ja räjäamaan. /

5.3.4 Роль визуализации в переводе реалий сериала

Визуализация реалии	Доместикация	Форенизация	сумма
визуализирована	77	34	111
визуализирована позже/раньше	17	14	31
не визуализирована	101	36	137
сумма	195	84	279

Таблица 6. Стратегии перевода визуализированных реалий

Данная таблица показывает, что из 279 выявленных реалий визуализирована половина. Парадоксально то, что согласно нашим результатам, присутствие переводимой реалии в визуализации повлияло на решение переводчика при выборе стратегии перевода в пользу доместикации. Из визуализированных реалий 70% доместицировано. Можно было бы предположить, что наоборот присутствие реалии на экране привносит ограничения в стратегию перевода, заставляя переводчика пользоваться стратегией форенизации, чтобы субтитры дополняли мультимодальный контекст, а не противоречили ему. Детальное рассмотрение нашей таблицы выявило причину такого количества доместицированных реалий. Очень часто переводчик прибегал к опущению визуализированных реалий, что объясняется в первую очередь нехваткой места и времени. Чаще всего прием опущения использовался в случаях обращения к человеку, присутствующему на экране, по имени отчеству или титулу. [Примеры (18) и (19)]. По мнению Эско Вертанен, в субтитрах не стоит повторять имена и звания уже знакомых зрителю героев (Vertanen 2007, 152).

- (18) **Митя:** стой *трифон борисыч* (..) прежде самое главное(.) она здесь
Субтитры: Ensin tärkein: / onko rouva täällä? /

- (19) **Поляк:** *пане* (...) але не можно не мець слабосци до родного краю (..) /
Субтитры: Eikö muka sovi rakastaa / omaa maataan? /

Стоит отметить, что при использовании стратегии доместикации, переводчик не пытался доместицировать весь фильм, а действовал в рамках законов аудиовизуального перевода. Переводчик переносил в форму субтитров только существенную для реципиента информацию, а в остальном полагался на экстралингвистический контекст, что доказывает, что при переводе субтитрами другие модули имеют значение и помогают в передаче информации. Примеры (20) и (21) подтверждают, что в таких случаях, когда информация содержится только в устной речи и не поддерживается никакими другими модулями, переводчику приходится передавать ее почти дословно в субтитрах.

- (20) **Митя:** главное что я о ней думал (.) о *грушеньке*
Субтитры: Tärkeintä oli se, / että ajattelin *Grušenkaa*. /

- (21) **Нелюдов:** ни у *купца лягавого* не у *госпожи хохлаковой* вам занять не удалось
Субтитры: *kauppias Ljagavyiltä* / ettekä *rouva Hohlakovalta*. /

В случаях, когда реалия была визуализирована раньше либо позже появления информации о ней путем лингвистического модуля, стратегия доместикации и форенизации встречается с одинаковой частотностью. В таких случаях трудно сказать повлияло ли на выбор стратегии перевода визуализация реалии в сериале, если она не отображалась на экране синхронно с речью содержащей информацию о ней. По крайней мере, в случае с цимбалами, о котором говорится в предыдущей главе в примере (8), визуализация повлияла на прием перевода. Но в большинстве случаев визуализация лишь поддерживает лингвистический модуль, сама по себе не объясняя явление. Поэтому при визуализации реалии в момент, не совпадающий с появлением информации о ней в устной речи, на выбор приема перевода повлияли ограничения во времени и количестве помещающихся на экран знаков.

Самым частым приемом перевода визуализированных реалий, согласно полученным нами данным, оказалась функциональная замена, как и в переводе всех реалий данной серии "Братьев Карамазовых" (Таблица 7).

Таблица 7. Приемы перевода визуализированных реалий

		визуализирована	визуализирована позже/раньше	не визуализи- рована	сумма
Прием перевода реалий	Гиперонимический	3	5	7	15
	Гипонимический	1	3	10	14
	Калька	11	8	16	35
	Опущение	34	4	39	77
	Транскрипция	18	6	20	44
	Функциональная замена	43	5	44	92
	Экспликация	1		1	2
	сумма	111	31	137	279

Способ функциональной замены был использован переводчиком в 39% случаев перевода визуализированных реалий. [Примеры (22), (23) и (24)]. Когда речь идет об обращении к персонажу, находящемуся в кадре, не имеет особого значения, как к нему обращаются, называют ли его *барин* или *herra*. Главное, что слово ПЯ передает главный смысл – обращение к человеку, имеющему какое то звание/титул, в вежливой форме.

(22) **Поляк:** прошу пана до нашей компании (..)/
Субтитры: Ruudän herra / liittymään seuraamme. /

(23) **Прокурор:** очевидно этим пестиком он проломил голову и своему отцу
Субтитры: Ilmeisesti hän murskasi myös / isänsä pään tällä petkeleellä. /

В русском языке слово пест(ик) имеет два значения: 1 – короткий тяжелый стержень с округлым концом для толчения чего-нибудь в ступе, 2 – женский орган цветка, из которого образуется плод после оплодотворения пылью. (Словарь Ожегова). В финском языке слово *petkel* также обозначает два разных предмета. Одно совпадает с первым описанием Ожегова (1), а второе означает инструмент для колки льда и снятия коры с деревьев, по-русски ледоруб / ледоруб-топор. (Рис.5)



рис.5 Ледоруб/Ледоруб-топор (petkel)

В русском языке, в данном случае визуализация не имеет значения, так как контекст снимает неоднозначность слова (проломить голову органом цветка было бы трудно). В финском языке все по-другому. Оружием убийства может быть как стержень для толчения, так и инструмент для колки льда. Получается что при переводе словом, многозначность которого не снимается лингвистическим контекстом, переводчик полагался на экстралингвистический контекст, который показывает, о каком именно предмете идет речь.

(24) **Груша:** *девки* (.) *сени* (.) Девки: ах вы сени мои сени (.) сени новые мои (.) сени новые клиновые решетчатые
Субтитры: *Tytöt! Nyt lauletaan!*

В примере (24) *девки* заменяются словом *tytöt*, что является более нейтральным выражением чем *девки*, а слова и название песни заменяется гиперонимом ПЯ *nyt lauletaan* во избежание перевода слов песни, которые не несут никакой смысловой нагрузки, важной для реципиента. Тем не менее, этот пример демонстрирует разницу культур, которую трудно перенести в другой язык. Крестьянские девушки любили петь

и часто пели хором и поэтому русскому человеку не нужно лишних объяснений, а хватает обращения: *девки* и названия песни: *Сени*, и всем понятно, что героиня призывает девок петь песню «Сени». А в субтитрах переводчик воспользовался гиперонимическим методом перевода, стараясь следовать в то же время длине оригинальной реплики, для большей синхронизации речи и субтитров.

К гиперонимам переводчик прибегал редко. Из всех визуализированных реалий, только 3 переведено этим способом. Один случай приведен выше [пример (24)] и второй пример рассмотрим далее.

(25) **Максимов:** может *в банчок сыграть* (..) как давеча (..)
Субтитры: Jospa *pelattaisiin korttia* / niin kuin äsken? /

Банк/Банчок – это название карточной игры в которой под *банком* подразумевается стопка карт, которая образуется в результате перебивания картами каждого игрока. Переводчик решил перевести данную реалию гиперонимом *pelattaisiin korttia*, что означает просто игру в карты. Таким образом перевод не содержит полную информацию реплики. Присутствующая визуализация поддерживает несущую переводом информацию, но никак не дополняет ее, так как в ней не отображаются детали карточной игры. Из этого можно предположить, что визуализация не повлияла на решение переводчика при выборе способа перевода и не ограничивала его. В данном случае, как и во многих других, ограничения вместительности знаков на экране заставили прибегнуть к гиперониму, во избежание экспликации.

Прием гипонимического перевода визуализированных реалий использовался только один раз.

(26) **Тамада:** девки *голосить*
Субтитры: Tytöt sitä *suremaan* /

Голосить, означает громко и нараспев плакать, кричать с причитаниями (обычно во исполнение бытового обряда; этногр.).(Словарь Ушакова). Финское слово *surra* означает горевать по кому то/о ком то. Получается, при таком переводе, исчезает первоначальное значение – плакать в голос. Частичное опущение смысла могло бы быть объяснено желанием сократить передаваемую информацию, но переводчика

никак нельзя в этом упрекнуть в данном случае. Опущенный смысл передается с помощью визуального модуля и таким образом сохраняет полное значение реалии в ПЯ. (рис. 6)



рис. 6 Девки голосят над медведем (кадр из сериала)

Интересно, что калькирование использовалось даже чаще при переводе визуализированных реалий чем не визуализированных, если посчитать и те, которые визуализированы позже или раньше передачи о них информации лингвистическим модулем. Это, как и пример (8) про тамбурины и цимбалы, доказывает, что хотя экстралингвистический модуль не всегда дополняет или может дополнить передаваемую лингвистическую информацию, он может сильно повлиять на выбор и прием перевода этой информации. В примере (27) не обязательно было переводить голубую комнату как *vaaleansininen huone*, но, так как она визуализирована, и она голубого цвета, переводчик счел нужным не отклоняться от информации передаваемой визуализацией.

(27) **Митя:** они ведь *в голубой комнате* (.) как и мы тогда (..) Трифон: в голубой /
Субтитры: / Ovatko ne *vaaleansinisessä* / *huoneessa* kuten me silloin?

Транскрипцией переведено 24 визуализированные реалии. Из этого числа большая часть – имена героев, которые находились в кадре. Остальные визуализированные транскрибированные реалии это – тройка, рубли и шампанское [пример (28)].

(28) **Митя:** андрей (.) вот 15 *рублей* за *тройку* (.) 50 *на водку* за готовность твою
Субтитры: Andrei, tässä 15 *ruplaa troikasta* / ja 50 *juomarahaa* auliudestasi, - /

Рубли транскрибированы скорее всего потому, что эта реалия уже знакома финнам, но даже если предположить обратное, их визуализация все равно дала бы на это возможность, так как произнося данную реплику, Митя считает деньги и передает Андрею. (рис. 7)



рис. 7 Митя отсчитывает рубли Андрею (кадр из сериала)

К приему перевода визуализированной реалии экспликацией переводчик прибегает лишь однажды, что естественно, так как если реалия визуализирована, то экспликация в принципе теряет свой смысл, так как экстралингвистический контекст объясняет происходящее. Прием экспликации был применен в ситуации, когда девушки целуют медведя [пример (17) (рис. 8)].



рис. 8 Девки целуют медведя (кадр из сериала)

Из всех рассмотренных примеров можно сделать вывод, что в мультимодальном тексте визуальный модуль достаточно редко передает информацию отдельно от лингвистического модуля, так как изначально создан режиссерами и сценаристами, чтобы дополнять и поддерживать устную речь. Если бы мы анализировали немое кино, то, скорее всего, полученные нами результаты оказались бы иными. Но в нашем случае лингвистический и визуальный модуль взаимосвязаны и поддаются взаимовлиянию, и, соответственно, влияют на информацию, передаваемую тем или другим модулем. Переводчик не может изменить то, что говорится или происходит на экране, в его задачу входит лишь составление субтитров, которые являются еще одним модулем мультимодального пространства. Поскольку визуальный модуль во многих случаях диктует способ перевода, необходимо, чтобы субтитры дополняли происходящее, а не противоречили ему.

6. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Целью данного исследования было проследить основные закономерности перевода реалий в условиях мультимодального контекста. На примере одной из серий фильма мы сделали многоплановый анализ каждой из 276 реалий пятой части сериала, определяя ее вид, прием и стратегию перевода, наличие визуализации, а также произвели сопоставительный анализ реплик сериала и соответствующих отрывков оригинала романа, главным образом в целях количественного анализа реалий.

На наш взгляд, результаты исследования соответствуют поставленным задачам. Нами составлена классификация видов реалий, соответствующая материалу нашего исследования, а также классификация приемов перевода реалий, применимая в условиях аудиовизуального пространства. При этом были выявлены основные отличия приемов перевода аудиовизуальных и литературных произведений. Например, нами замечено, что экспликация, широко используемая в литературном переводе практически не применима в аудиовизуальном, а опущение, рассматриваемое переводчиками литературных произведений как крайняя мера, является одним из наиболее распространённых методов при составлении субтитров. Анализ видов реалий показал, что наибольшее количество реалий принадлежит к группам реалий, связанных с бытом и культурой национальной общности. Это соответствует нашему предположению о σκοπосе данной экранизации, основной целью которой является знакомство зрителя с событиями, описанными в романе Достоевского. Неотъемлемой частью при этом является передача атмосферы времени, колорита, подробностей и деталей быта и культуры.

При количественном анализе реалий романа, реплик и субтитров сериала нам удалось пронаблюдать исчезновение реалий, происходящее практически в геометрической прогрессии: 515-279-171. При этом было замечено, что исчезновение реалий романа чаще всего происходит в процессе их визуализации, в то время как реалии реплик при их трансформации в субтитры сокращаются вследствие их доместикации (опущения либо функциональной замены не реалией).

На основании полученных данных можно утверждать, что наша гипотеза о предпочтении переводчиком стратегии доместикации при составлении субтитров к

сериалу полностью подтвердилась. Несмотря на доверие Пирье Аалтонен к зрителю, на изменившиеся установки в отношении перевода русских имен, и на стремление самого переводчика оставить в тексте как можно больше реалий неизменными с целью знакомства зрителя с элементами другой культуры, доля фореинизированных реалий составила менее 30%.

Еще одной задачей исследования было проследить роль визуализации реалии в выборе стратегии ее перевода. Наше предположение о том, что визуализация реалии обычно сопутствует ее фореинизации, позволяя сохранить реалию ИЯ в ПЯ, не подтвердилось. Напротив, было замечено, что из всех визуализированных реалий более 70% доместицированы, что в основном объясняется многочисленными опущениями обращений и повторов, необходимыми в рамках аудиовизуального перевода. Лишь в 30% случаев визуализация позволила сохранить реалию путем калькирования либо транскрипции.

Необходимо отметить, что приведённые выше выводы получены на основании анализа небольшого материала и не претендуют на статус аксиомы. При желании исследование можно продолжить, например, анализируя другие серии фильма или субтитры к другим фильмам, составленные тем же переводчиком. Было бы интересно также провести исследование, посвященное анализу реакции зрителя на перевод той или иной реалии, подобное тому, что провели в своей работе Ханна Сеппяля и Мирка Яласмяки. Такое исследование позволило бы выяснить, какое количество новой информации о другой культуре было действительно воспринято и верно понято зрителем, и как на это повлияли переводческие решения в субтитрах и другие модули мультимодального пространства.

Работа с аудиовизуальным материалом является чрезвычайно трудоемкой, и, приступая к исследованию, нужно быть готовым к тому, что анализ каждой реплики требует длительной концентрации внимания и больших временных затрат. С другой стороны, многоуровневость аудиовизуального материала делает его очень интересным для исследования, поскольку открывает разнообразные возможности для многопланового исследования и разностороннего подхода. Надеемся, что составленные нами классификации и полученные выводы могут быть полезны при дальнейших исследованиях в области аудиовизуального перевода.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Научная литература

Бархударов Л.С. 2008: *Язык и перевод: Вопросы общей и частной теории перевода*.
Изд.2 –Москва: ЛКИ

Вайсбург М.Л. 1972: *Реалии как элемент страноведения / Русский язык за рубежом*. –
1972. № 3

Верещагин Е.М., Костомаров В.Г. 1983: *Язык и культура: Лингвострановедение в
преподавании русского языка как иностранного*. – М.: Русский язык

Виноградов В.С. 1978: *Лексические вопросы перевода художественной прозы* - Москва

Влахов С., Флорин С. 1980: *Непереводимое в переводе* – М: Международные
отношения

Комиссаров В.Н. 2000: *Общая теория перевода*. – М.: ЧеРо

Комиссаров В.Н. 2002: *Современное переводоведение*. – М.: ЭТС

Крупнов В.Н. 1976: *В творческой лаборатории переводчика*. – М.: Международные
отношения.

Ожегов С., Швецова Н. 1994: *Толковый словарь русского языка*. – М.: АЗЪ

Томахин Г.Д. 1988: *Реалии-американизмы*. - Пособие по страноведению: Учеб. пособие
для ин-тов и фак. иностр. яз. - М.: Высш. шк.

Уваров В. Д. 1972: *Материальные и психологические реалии их значение для
перевода*. — Сб. Учебно-методические разработки к курсу теории
перевода. – М.: МГПИИЯ

Ушаков Д. 2010: *Толковый словарь русского языка* – М.: АСТ

- Cope B. & Kalantzis M. 2000: Introduction: Multiliteracies: The beginnings of an idea. B. Cope & M. Kalantzis (eds.), *Multiliteracies: Literacy learning and the design of social futures* (3-8).
- Gambier, Y. 2006: Multimodality and Audiovisual Translation. *MuTra – Audiovisual Translation Scenarios: Conference Proceedings*
http://www.translationconcepts.org/pdf/2006_Gambier_Yves.pdf
- Gottlieb H. 1992: Subtitling - a New University Discipline. In: Dollerup, Cay, et al.(eds.). *Teaching Translation and Interpreting*: 161-170. Amsterdam: John Benjamins
- Gottlieb H. 1994: Subtitling Diagonal translation. Gottlieb, H. (eds.), *Perspectives: Studies in Translatology 2* (101-112)
- Gottlieb H. 2004a: *Screen Translation. Seven Studies in Subtitling, Dubbing and Voice-over*. 4th edition. (15) Copenhagen: University of Copenhagen, Center for Translation Studies.
- Gottlieb H. 2004b: *Subtitles and international anglicization*. Nordic journal of english studies vol. 3, #1(219-230)
- Jalasmäki Mirka, Seppälä Hanna 2011: *Av-käännösalan TQM-malli – kokonaisvaltainen laatu tutkimus venäläisen dokumenttielokuvan käännösympäristöstä ja suomenkielisestä tekstityksestä* Pro gradu –tutkielma, Tampereen yliopisto.
<http://tutkielmat.uta.fi/pdf/gradu05192.pdf>
- Kokkola S. 2007: Elokuvan kääntäminen kulttuurikuvien luojana. Teoksessa Oittinen, R. & Tuominen, T. (toim.), *Olennaisen äärellä: johdatus audiovisuaaliseen kääntämiseen*. Tampere: Tampere University Press, (202–221).
- Leppihalme R. 2001: Translation strategies for Realia. Kukkonen, P. & Hartama/Heinonen, R. *Mission, Vision, Strategies and Values: A Celebration of Translator Training and Translation Studies in Kouvola* . Helsinki University Press

- Malone J. 1988: *The science of linguistics in the art of translation: some tools from linguistics for the analysis and practice of translation*. State University of New York Press, Albany.
- Muntigl P. 2004: Chapter 2: Modelling multiple semiotic systems: The case of gesture and speech. E. Ventola, C. Charles, M. Kaltenbacher (eds.), *Perspectives on multimodality* (31-51)
- Nedergaard-Larsen B. 1993: *Culture-bound problems in subtitling. Perspectives: Studies in Translatology*
- Nornes, Abé Mark 2004. For an Abusive Subtitling. In Venuti, Lawrence *Translation Studies Reader*. 2nd edition. London & New York: Routledge
- Nord, Christiane 1997: *Translation as a Purposeful Activity. Functionalist approaches explained*. Manchester: St. Jerome
- Nord, Christiane 2001: *Translation as a Purposeful Activity-functionalist approaches*.
- Oittinen R. 2000: *Translating for children*. Garland Publishing, New York, (4-102)
- Oittinen R. 2001: Verbaalisen ja visuaalisen dialogia. Ajatuksia kuvakirjan kääntämisestä. Teoksessa Kukkonen, P. & Hartama-Heinonen, R. *Mission, Vision, Strategies, and Values. A Celebration of Translator Training and Translation Studies in Kouvola*. Helsinki: Helsinki University Press
- Ranta, P. & Surakka, M. 2007: Olennaisia oivalluksia: Kokemuksia audiovisuaalisen kääntämisen opetuksen järjestämisestä yliopistossa. Oittinen R. & Tuominen, T. (toim.), *Olennaisen äärellä: johdatus audiovisuaaliseen kääntämiseen* (131-146)
- Snell- Hornby M. 2006: *The Turns of Translation Studies. New Paradigms or Shifting Viewpoints?* Benjamins Translation Library 66. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- Taylor C. 2004: Chapter 8: Multimodal text analysis and subtitling. E. Ventola, C. Charles, M. Kaltenbacher (eds.), *Perspectives on multimodality* (153-172)

- Vehmas-Lehto I. 1999: *Kopiointia vai kommunikointia? Johdatus käännteoriaan. 2.*, korjattu painos. Finn Lectura, Helsinki.
- Venuti L. 1995: *The Translator's Invisibility: A history of translation*. Routledge
- Vermeer H. J. 1989: *Skopos and comission in translational action*. Chesterman 1997: Chesterman, A. *Readings in Translation Theory (173–187)*. Finn Lectura, Helsinki.
- Vertanen E. 2007: Ruututeksti tiedon ja tunteiden tulkkina Oittinen R. & Tuominen T. (toim.), *Olennessen äärellä: johdatus audiovisuaaliseen kääntämiseen (149-170)*

Интернет-источники, словари, энциклопедии

Глоссарий.ру <http://www.glossary.ru/>

Фразеология.ру <http://www.frazeologiya.ru/>

Жапарова, А. (2008) Формулы речевого этикета в аудиовизуальном переводе
Международный институт языков СНГ, конференция: *Основные направления разработки моделей межкультурных компетенций для языков СНГ*
<http://inlang.linguanet.ru/ScientificWork/Conferences/detail.php?ELEMENT_ID=2284>

Интервью с Ю. Морозом <http://www.rg.ru/2009/05/28/moroz.html>

Сазонов, А. 2010. Дубль два. *Формула кино* 2010 #8. (ст. 51-53).
<http://www.formulakino.ru/sadm_files/journal/2010/FK_10_4_apr.pdf>

Aulavuori-Rosvall, K. Näin av-käännös syntyy. http://www.av-kaantajat.fi/katsojalle/nain_av-kaannos_syntyy/ Прочитано: 15.9.2011

Gambier, Y. Multimodality and Audiovisual Translation. *MuTra 2006 – Audiovisual Translation Scenarios: Conference Proceedings*
<http://www.translationconcepts.org/pdf/2006_Gambier_Yves.pdf>

Multimodaalisuus

http://kielikompassi.jyu.fi/resurssikartta/netro/pankki/parametrit_moodi_mult_i.shtml

Ruuttunen L. Oopperakääntäminen. <http://www.av-kaantajat.fi/katsojalle/oopperakaantaminen/> Прочитано: 12.9.11

Aaltonen P. Miksi Dmitri on Mitja? <http://teema.yle.fi/ohjelmat/juttuarkisto/miksi-dmitri-on-mitja:2010>

ПРИЛОЖЕНИЕ

Транскрипт пятой серии сериала "Братья Карамазовы" с финскими субтитрами и исследовательской разметкой

Наименования столбцов таблицы:

1. транскрипт реплик сериала
2. субтитры
3. текст романа
4. наличие реалии в реплике сериала (x = реалия присутствует, 0 = реалии нет)
5. наличие реалии в субтитрах (x = реалия присутствует, 0 = реалии нет)
6. наличие реалии в тексте романа (x = реалия присутствует, 0 = реалии нет)
7. прием перевода реалии
8. визуализация (x = реалия присутствует, 0 реалии нет, y = визуализация есть, но позже)
9. вид реалии
10. реалия
11. стратегия перевода реалии

Условные обозначения приемов перевода реалий:

ФЗ = функциональная замена

Э = экспликация

К = калька

Т = транскрипция

Гипо = гипонимический перевод

Гипер = гипернимический перевод

О = опущение

Вид реалии

Антропоним

АТ = Административно-территориальные реалия

Деньги

Жилище, помещение

Игра

Команды

Метафорическая

Мифологическая

Муз, танец, песня

Обращение

Обычай

Стратегия перевода

Д = доместикация

Пища

Польск. = Заимствования с польского

Предмет обихода

Соц = Социальные группы

Средство передвиж. = Средство передвижения

ТЗД= титулы, звания, должности

Топоним

Устар. = Устаревшие,придающие исторический колорит реалии

Характер = Характер человека

Этн.= этнические группы

Ф = форенизация

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Трифон: <u>батюшка</u> дмитрий федорович (.) вас ли вновь обретаем	>10:03:23.22 <10:03:28.03 / Dmitri Fjodorovitš! / Saammeko jälleen nähdä teidät? /	— <u>Батюшка</u> , Дмитрий Федорыч! вас ли вновь видим?Этот Трифон Борисыч был плотный и здоровый мужик, среднего роста, с несколько толстоватым лицом, виду строгого и непримиримого, с Мокринскими мужиками особенно[...] Ходил порусски, в рубахе с косым воротом и в поддевке.....	x	0	x	0	0	обращение	батюшка	Д
Трифон: <u>батюшка</u> <u>дмитрий федорович</u> (.) вас ли вновь обретаем	>10:03:23.22 <10:03:28.03 / <u>Dmitri</u> Fjodorovitš! / Saammeko jälleen nähdä teidät? /	— <u>Батюшка</u> , <u>Дмитрий Федорыч</u> ! вас ли вновь видим?Этот Трифон Борисыч был плотный и здоровый мужик, среднего роста, с несколько толстоватым лицом, виду строгого и непримиримого, с Мокринскими мужиками особенно[...] Ходил порусски, в рубахе с косым воротом и в поддевке.....	x	x	x	0	x	обращение	Дмитрий Федорович	Ф
Трифон: <u>батюшка</u> дмитрий федорович (.) вас ли вновь обретаем	>10:03:23.22 <10:03:28.03 / Dmitri Fjodorovitš! / Saammeko jälleen nähdä teidät? /	— Батюшка, Дмитрий Федорыч! вас ли вновь видим?Этот Трифон Борисыч был плотный и здоровый мужик, среднего роста, с несколько толстоватым лицом, виду строгого и непримиримого, с <u>Мокринскими мужиками</u> особенно[...] Ходил порусски, в рубахе с косым воротом и в поддевке.....	0	0	x	0	y	*	Мокринские мужики	
Трифон: <u>батюшка</u> дмитрий федорович (.) вас ли вновь обретаем	>10:03:23.22 <10:03:28.03 / Dmitri Fjodorovitš! / Saammeko jälleen nähdä teidät? /	— Батюшка, Дмитрий Федорыч! вас ли вновь видим?Этот Трифон Борисыч был плотный и здоровый мужик, среднего роста, с несколько толстоватым лицом, виду строгого и непримиримого, с Мокринскими мужиками особенно[...] Ходил порусски, <u>в рубахе с косым воротом</u> и в поддевке...	0	0	x	0	x	*	рубаха с косым воротом	
Трифон: <u>батюшка</u> дмитрий федорович (.) вас ли вновь обретаем	>10:03:23.22 <10:03:28.03 / Dmitri Fjodorovitš! / Saammeko jälleen nähdä teidät? /	— Батюшка, Дмитрий Федорыч! вас ли вновь видим?Этот Трифон Борисыч был плотный и здоровый мужик, среднего роста, с несколько толстоватым лицом, виду строгого и непримиримого, с Мокринскими мужиками особенно[...] Ходил порусски, <u>в рубахе с косым воротом</u> и в <u>поддевке</u>	0	0	x	0	x	*	поддевка	

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Трифон: <u>помещик</u> максимов (..)на богомолье заехал в монастырь ваш(..) так при разных господах и ездит /	>10:03:59.08 <10:04:04.12 / Tilanomistaja Maksimov tuli / pyhiinvaellukselle luostariinne. /	— Из города эти, двое господ... Из Черней возвращались, да и остались. Один-то, молодой, надоть быть родственник господину Миусову, вот только как звать забыл... а другого надо полагать вы тоже знаете: <u>помещик</u> Максимов, на богомолье, говорит, заехал в монастырь ваш там, да вот с родственником этим молодым господина Миусова и ездит...	x	x	x	Гипо	0	Соц	помещик	Ф
Трифон: Помещик Максимов (..)На богомолье заехал в монастырь ваш(..) так при разных господах и ездит /	>10:03:59.08 <10:04:04.12 / Tilanomistaja Maksimov tuli / pyhiinvaellukselle luostariinne. /	— Из города эти, двое господ... Из Черней возвращались, да и остались. Один-то, молодой, надоть быть родственник господину Миусову, вот только как звать забыл... а другого надо полагать вы тоже знаете: помещик Максимов, на <u>богомолье</u> , говорит, заехал в монастырь ваш там, да вот с родственником этим молодым господина Миусова и ездит...	x	x	x	Гипер	0	обычай	богомолье	Д
Трифон: помещик максимов (..)на богомолье заехал в монастырь ваш(..) так при разных господах и ездит /	>10:03:59.08 <10:04:04.12 / Tilanomistaja Maksimov tuli / pyhiinvaellukselle luostariinne. /	— Из города эти, двое <u>господ</u> ... Из Черней возвращались, да и остались. Один-то, молодой, надоть быть родственник господину Миусову, вот только как звать забыл... а другого надо полагать вы тоже знаете: помещик Максимов, на богомолье, говорит, заехал в монастырь ваш там, да вот с родственником этим молодым <u>господина</u> Миусова и ездит...	x	0	x	0	0	Соц	господа	Д
Трифон: Помещик Максимов (..)На богомолье заехал в монастырь ваш(..) так при разных господах и ездит /	>10:03:59.08 <10:04:04.12 / Tilanomistaja Maksimov tuli / pyhiinvaellukselle luostariinne. /	— Из города эти, двое господ... Из Черней возвращались, да и остались. Один-то, молодой, надоть быть родственник господину Миусову, вот только как звать забыл... а другого надо полагать вы тоже знаете: помещик Максимов, на богомолье, говорит, заехал в монастырь ваш там, да вот с родственником этим молодым господина Миусова и ездит...	0	0	x	0		*	Черни	
Митя: Так(.) Теперь самое главное <u>Трифон Борисыч</u> . Как она(.) Весела(..) смеется /	>10:04:06.23 <10:04:10.20 / Nyt tärkein. / Onko rouva iloinen ja nauravainen? /	— Стой, молчи, Трифон Борисыч, говори теперь самое главное: что она, как она? — Да вот давеча прибыла и сидит с ними. — Весела? Смеется?	x	0	0	0	x	обращение	Трифон Борисыч	Д
Да кажись не очень смеется(..) Даже грустная сидит совсем /	>10:04:10.23 <10:04:14.07 / Ei kovin nauravainen. / Istuu allapäin. /	— Нет, кажись не очень смеется... Даже скучная совсем сидит, молодому человеку волосы расчесывала.	0	0	0	0				

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Митя: Так теперь самое главное(.) давай за <u>цыганами</u> посылай /	>10:04:14.09 <10:04:16.13 / <u>Läheta hakemaan mustalaisia.</u> /	— Стой, Трифон Борисыч, стой, душа, сам решу. Теперь отвечай самое главное: нет <u>цыган</u> ?	x	x	x	К	0	Этн	цыгане	Ф
Митя: Так теперь самое главное(.) давай за <u>цыганами</u> посылай /	>10:04:14.09 <10:04:16.13 / <u>Läheta hakemaan mustalaisia.</u> /	— Стой, Трифон Борисыч, стой, <u>душа</u> , сам решу. Теперь отвечай самое главное: нет цыган?	0	0	x	0		*	душа	
Трифон: <u>Цыган</u> у нас вовсе не слышно Дмитрий Федорович (..)Согнало начальство. /	>10:04:16.16 <10:04:20.19 / <u>Viskaalit ovat ajaneet / mustalaiset matkoihinsa.</u> /	— <u>Цыган</u> теперь вовсе не слышно, Дмитрий Федорович, согнало начальство	x	x	x	К	0	Этн	цыгане	Д
Трифон: Цыган у нас вовсе не слышно <u>Дмитрий Федорович</u> (..)Согнало начальство. /	>10:04:16.16 <10:04:20.19 / <u>Viskaalit ovat ajaneet / mustalaiset matkoihinsa.</u> /	— <u>Цыган</u> теперь вовсе не слышно, Дмитрий Федорович, согнало начальство	x	0	x	К	x	обращение	Дмитрий Федорович	Д
Трифон: Цыган у нас вовсе не слышно Дмитрий Федорович (..)Согнало <u>начальство</u> . /	>10:04:16.16 <10:04:20.19 / <u>Viskaalit ovat ajaneet / mustalaiset matkoihinsa.</u> /	— Цыган теперь вовсе не слышно, Дмитрий Федорович, согнало <u>начальство</u>	x	x	x	Гипо	0	ТЗД	начальство	Д
Трифон: зато вот <u>жидки</u> здесь в рождественской есть (.)и на цымбалах играют на скрипках /	>10:04:20.21 <10:04:25.23 / <u>Lähikylässä on juutalaisia. / Ne soittavat tamburiinia ja viulua.</u> /	а вот <u>жиды</u> здесь есть, на цымбалах играют и на скрипках, в Рождественской, так это можно бы за ними хоша и теперь послать. Прибудут.	x	x	x	К	у	Этн	жидки, жиды	Д
Трифон: зато вот жидки здесь в <u>рождественской</u> есть (.)и на цымбалах играют на скрипках /	>10:04:20.21 <10:04:25.23 / <u>Lähikylässä on juutalaisia. / Ne soittavat tamburiinia ja viulua.</u> /	а вот жиды здесь есть, на цымбалах играют и на скрипках, в <u>Рождественской</u> , так это можно бы за ними хоша и теперь послать. Прибудут.	x	x	x	ФЗ	0	Топоним	Рождественская	Д
Трифон: зато вот жидки здесь в рождественской есть (.)и на <u>цымбалах</u> играют на скрипках /	>10:04:20.21 <10:04:25.23 / <u>Lähikylässä on juutalaisia. / Ne soittavat tamburiinia ja viulua.</u> /	а вот жиды здесь есть, на <u>цымбалах</u> играют и на скрипках, в Рождественской,	x	x	x	ФЗ	у	э, танец, пес	цымбалы	Д

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

<p>Митя: так давай (..) <u>гостинцы</u> где (..) из ящика доставай (..) леденцов <u>тягушек</u> /</p>	<p>>10:14:36.07 <10:14:39.04 / Anna tytöille <u>namusia</u> korista.</p>	<p>Хозяин принес нераспечатанную игру карт и объявил Мите, что уж собираются девки, жидки с цимбалами придут тоже вероятно скоро, а что тройка с припасами еще не успела прибыть. Митя выскочил из-за стола и побежал в соседнюю комнату сейчас же распорядиться. Но девок всего пришло только три, да и Марьи еще не было. Да и сам он не знал, как ему распорядиться и зачем он выбежал: велел только достать из ящика <u>гостинцев</u>, леденцов и тягушек и оделить девок. — «Да Андрею водки, водки Андрею! — приказал он на-скоро, — я обидел Андрея!»</p>	<p>x</p>	<p>x</p>	<p>x</p>	<p>ФЗ</p>	<p>у</p>	<p>пища</p>	<p>гостинцы</p>	<p>Д</p>
<p>Митя: так давай (..) гостинцы где (..) из ящика доставай (..) леденцов <u>тягушек</u> /</p>	<p>>10:14:36.07 <10:14:39.04 / Anna tytöille <u>namusia</u> korista.</p>	<p>Хозяин принес нераспечатанную игру карт и объявил Мите, что уж собираются девки, жидки с цимбалами придут тоже вероятно скоро, а что тройка с припасами еще не успела прибыть. Митя выскочил из-за стола и побежал в соседнюю комнату сейчас же распорядиться. Но девок всего пришло только три, да и Марьи еще не было. Да и сам он не знал, как ему распорядиться и зачем он выбежал: велел только достать из ящика <u>гостинцев</u>, леденцов и <u>тягушек</u> и оделить девок. — «Да Андрею водки, водки Андрею! — приказал он на-скоро, — я обидел Андрея!»</p>	<p>x</p>	<p>0</p>	<p>x</p>	<p>○</p>	<p>0</p>	<p>пища</p>	<p>тягушки</p>	<p>Д</p>
<p>Митя: так давай (..) гостинцы где (..) из ящика доставай (..) <u>леденцов</u> тягушек /</p>	<p>>10:14:36.07 <10:14:39.04 / Anna tytöille <u>namusia</u> korista.</p>	<p>Хозяин принес нераспечатанную игру карт и объявил Мите, что уж собираются девки, жидки с цимбалами придут тоже вероятно скоро, а что тройка с припасами еще не успела прибыть. Митя выскочил из-за стола и побежал в соседнюю комнату сейчас же распорядиться. Но девок всего пришло только три, да и Марьи еще не было. Да и сам он не знал, как ему распорядиться и зачем он выбежал: велел только достать из ящика <u>гостинцев</u>, <u>леденцов</u> и тягушек и оделить девок. — «Да Андрею водки, водки Андрею! — приказал он на-скоро, — я обидел Андрея!»</p>	<p>x</p>	<p>0</p>	<p>x</p>	<p>○</p>	<p>0</p>	<p>пища</p>	<p>леденцы</p>	<p>Д</p>

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

<p>Митя и андрею <u>водки</u> (.) Трифон: да уехал он /</p>	<p>>10:14:39.08 <10:14:41.14 / Ja Andreille <u>votkaa!</u> / - Andrei lähti jo /</p>	<p>Хозяин принес нераспечатанную игру карт и объявил Мите, что уж собираются девки, жидки с цимбалами придут тоже вероятно скоро, а что тройка с припасами еще не успела прибыть. Митя выскочил из-за стола и побежал в соседнюю комнату сейчас же распорядиться. Но девок всего пришло только три, да и Марьи еще не было. Да и сам он не знал, как ему распорядиться и зачем он выбежал: велел только достать из ящика гостинцев, леденцов и тягушек и оделить девок. — «Да Андрею <u>водки</u>, водки Андрею! — приказал он на-скоро, — я обидел Андрея!»</p>	<p>х</p>	<p>х</p>	<p>х</p>	<p>Транскр.</p>	<p>0</p>	<p>пища</p>	<p>водка</p>	<p>Ф</p>
<p>Максимов: дмитрий федорович (...) а ежели в картишки сыграть сядете (.) пять <u>рублей</u> (.) я бы тоже в банчок рискнул /</p>	<p>>10:14:47.13 <10:14:51.24 / Jos istutte pelaamaan, / antakaa minullekin viisi <u>ruplaa</u>. Minäkin panisin panoksen /</p>	<p>[...] Тут его вдруг тронул за плечо прибежавший вслед за ним Максимов. — Дайте мне пять <u>рублей</u>, — прошептал он Мите, — я бы тоже в банчик рискнул, хихи!</p>	<p>х</p>	<p>х</p>	<p>х</p>	<p>Транскр.</p>	<p>у</p>	<p>Деньги</p>	<p>рубли</p>	<p>Ф</p>
<p>Максимов: дмитрий федорович (...) а ежели в картишки сыграть сядете (.) пять <u>рублей</u> (.) я бы тоже в банчок рискнул /</p>	<p>>10:14:47.13 <10:14:51.24 / Jos istutte pelaamaan, / antakaa minullekin viisi <u>ruplaa</u>. Minäkin panisin panoksen /</p>	<p>[...] Тут его вдруг тронул за плечо прибежавший вслед за ним Максимов. — Дайте мне пять рублей, — прошептал он Мите, — я бы тоже в <u>банчик</u> рискнул, хихи!</p>	<p>х</p>	<p>х</p>	<p>х</p>	<p>ФЗ</p>	<p>у</p>	<p>игра</p>	<p>банчик, банчок</p>	<p>Д</p>
<p>Максимов: может в <u>банчок</u> сыграть (.) как давеча (.)</p>	<p>>10:15:11.04 <10:15:15.00 / Jospa <u>pelattaisiin korttia</u> / niin kuin äsken? /</p>	<p>— В <u>банчик</u> бы-с сыграть-с, как давеча... — хихикнул вдруг Максимов.[...]</p>	<p>х</p>	<p>х</p>	<p>х</p>	<p>ФЗ</p>	<p>0</p>	<p>игра</p>	<p>банчок</p>	<p>Д</p>
<p>Митя конечно (.) именно в <u>карты</u> сыграть (.)это же хорошо (.) очень хорошо</p>	<p>>10:15:15.04 <10:15:19.10 / Totta kail / <u>Pelaaminen on erinomainen ajatus</u>. /</p>	<p>— <u>Банк?</u> Великолепно! — подхватил Митя, — если только панове...</p>	<p>х</p>	<p>0</p>	<p>х</p>	<p>0</p>	<p>у</p>	<p>игра</p>	<p>банк</p>	<p></p>
<p>Митя: ежели согласны <u>пане</u> /</p>	<p>>10:15:19.20 <10:15:22.14 / Jos <u>herroille sopii?</u> / /</p>	<p>— если только <u>панове</u>...</p>	<p>х</p>	<p>х</p>	<p>х</p>	<p>ФЗ</p>	<p>х</p>	<p>обращение</p>	<p>пане, панове</p>	<p>Д</p>

а вот милостивые <u>государыни</u> и <u>государе</u>	>10:27:42.18 <10:27:45.23 / Armon herrat ja rouvat! / /		х	х	0	ФЗ	0	Метафорич.	государыни	Д
а вот милостивые <u>государыни</u> и <u>государе</u>	>10:27:42.18 <10:27:45.23 / Armon herrat ja rouvat! / /		х	х	0	ФЗ	0	Метафорич.	государе	Д
попрошу посмотреть (.) наш медведь	>10:27:46.13 <10:27:49.12 / Saanko esitellä? / Tässä on karhumme! /	две девки переоделись в медведей, а Степанида, бойкая девка с палкой в руке, представляя жоака, стала их «показывать». «Веселей, Марья, — кричала она, — не то палкой!» Медведи наконец повалились на пол как-то совсем уж неприлично, при громком хохоте набравшейся, не в прорез, всякой публики баб и мужиков.	0	0	0	0				
пьяная голова (.) медведь <u>воевода</u>	>10:27:50.08 <10:27:53.20 / Humalainen humuveikko, / känninen sotauroho. /	две девки переоделись в медведей, а Степанида, бойкая девка с палкой в руке, представляя жоака, стала их «показывать». «Веселей, Марья, — кричала она, — не то палкой!» Медведи наконец повалились на пол как-то совсем уж неприлично, при громком хохоте набравшейся, не в прорез, всякой публики баб и мужиков.	х	х	0	Гипо	0	ТЗД	воевода	
в малину (.) в малину залезает (.) <u>девок</u> пугает	>10:27:53.24 <10:27:58.14 / Tunkee riihin ja tyttöjä säykkyttää /		х	х	0	ФЗ	х	соц	девки	
а ну повалился медведь у порога	>10:28:03.13 <10:28:06.20 / Karhu menee mukkelis makkelis. /		0	0	0	0				
девки <u>голосить</u>	>10:28:08.04 <10:28:10.10 / Tytöt sitä suremaan /		х	х	0	Гипер	х	Метафорич.	голосить	Д
а он мертвый все равно лежит	>10:28:12.19 <10:28:14.24 / Mutta se on kuollut kuin kivi /		0	0	0	0				
девки давай целовать(.) <u>миловать</u>	>10:28:18.12 <10:28:21.14 / Tytöt sitä pussaamaa ja paijaamaan. /		х	х	0	Э	х	Метафорич.	миловать	Д
о (.) а он начал <u>оживать</u>	>10:28:23.18 <10:28:25.23 / Karhu ryhtyy virkoomaan. /		0	0	0	0				

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Митя: я у <u>катыки</u> деньги украл (.) позор (.) позор	>10:36:35.21 <10:36:39.23 / Olen varastanut rahaa Katkalta. / Se on häpeällistä. /	Я у <u>Катыки</u> деньги украл... Позор, позор!	x	x	x	Транскр.	0	антропоним	Катка	Ф
Груша: у <u>катыки</u> (.) это у <u>барышни</u>	>10:36:41.24 <10:36:45.14 / Katkalta? Siltä Katerina-neidiltäkö? /	— У <u>Катыки</u> ? Это у <u>барышни</u> ? Нет, ты не украл.	x	x	x	Гипо	0	соц	барышня	Д
Митя: тебя люблю (.) тебя одну (.) в <u>сибири</u> любить буду	>10:36:58.14 <10:37:02.00 / Rakastan vain sinua, / rakastan sinua Siperiassa. /	— Тебя люблю, тебя одну, в <u>Сибири</u> буду любить...	x	x	x	Транскр.	0	Топоним	Сибирь	Ф
Груша: зачем в <u>сибири</u>	>10:37:02.19 <10:37:04.19 / Miksi Siperiassa? /	— Зачем в <u>Сибири</u> ?	x	x	x	Транскр.	0	Топоним	Сибирь	Ф
Груша: чтож (.) можно и в <u>сибири</u> если хочешь	>10:37:05.08 <10:37:08.23 / Vaikka voimme me / sinnekin lähteä, jos haluat /	А что ж, и в <u>Сибири</u> , коли хочешь, все равно...	x	x	x	Транскр.	0	Топоним	Сибирь	Д
Груша: в <u>сибири</u> снег	>10:37:09.08 <10:37:11.01 / Siperiassa on lunta... /	в <u>Сибири</u> снег... Я по снегу люблю ехать... и чтобы колокольчик был... Слышишь, звенит колокольчик... Где это звенит колокольчик? Едут какие-то... вот и перестал звенеть.	x	x	x	Транскр.	0	Топоним	Сибирь	Ф

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Поляк: <u>пани</u> агриппина (.) я <u>рыцарь</u> (.) я шляхтич (.) а не лайдак (.) /	>10:21:07.21 <10:21:13.03 / Agrippina- rouva, / minä olen aatelismies enkä lurjus. /	— <u>Пани</u> Агриппина, — закричал пан, — я <u>рыцарь</u> , я шляхтич, а не лайдак!	х	х	х	ФЗ	х	обращение	пани	Д
Поляк: пани агриппина (.) я <u>рыцарь</u> (.) я шляхтич (.) а не лайдак (.) /	>10:21:07.21 <10:21:13.03 / Agrippina- rouva, / minä olen aatelismies enkä lurjus. /	— Пани Агриппина, — закричал пан, — я <u>рыцарь</u> , я шляхтич, а не лайдак!	х	0	х	О	0	Польск.	рыцарь	Д
Поляк: пани агриппина (.) я <u>рыцарь</u> (.) я <u>шляхтич</u> (.) а не лайдак (.) /	>10:21:07.21 <10:21:13.03 / Agrippina- rouva, / minä olen aatelismies enkä lurjus. /	— Пани Агриппина, — закричал пан, — я <u>рыцарь</u> , я <u>шляхтич</u> , а не лайдак!	х	х	х	ФЗ	0	Польск.	шляхтич	Д
Поляк: пани агриппина (.) я <u>рыцарь</u> (.) я шляхтич (.) а не <u>лайдак</u> (.) /	>10:21:07.21 <10:21:13.03 / Agrippina- rouva, / minä olen aatelismies enkä lurjus. /	— Пани Агриппина, — закричал пан, — я <u>рыцарь</u> , я шляхтич, а не <u>лайдак</u> !	х	х	х	ФЗ	0	Польск.	лайдак	Д
Поляк: я <u>пшибыл</u> <u>взять</u> <u>вас</u> в <u>супругу</u> (.) /	>10:21:14.14 <10:21:17.08 / Aioin ottaa teidät puolisokseni, - /	Я пшибыл <u>взять</u> тебя в <u>супругу</u> ,	0	0	0	0				
Поляк: но вижу <u>пани</u> своенравную и бесстыдную (.) не ту что прежде (.) /	>10:21:17.14 <10:21:22.03 / mutta näen häpeännättömän <u>naisen</u> , / erilaisen kuin ennen. /	а вижу нову <u>пани</u> , не ту, что прежде, а упарту и без встыду (своенравную и бесстыдную).	х	х	х	ФЗ	0	соц	пани	Д

LYHENNELMÄ

Kulttuurisidonnaisten käsitteiden kotouttaminen ja vieraannuttaminen audiovisuaalista teosta käännettäessä.

Tässä pro gradu -tutkielmassa tarkastellaan Fjodor Dostojevskin *Karamazovin veljekset* -romaanin perustuvassa filmatisoinnissa esiintyvien kulttuurisidonnaisten käsitteiden kääntämistä. Tutkielma koostuu kuudesta luvusta: johdannosta, 3 teoreettisesta luvusta, empiirisestä tutkimusluvusta ja yhteenvedosta.

Johdanto

Käännöstiede on vuosien mittaan kehittynyt varsin monitieteiseksi tieteenalaksi. Tämän kehittymisen myötä myös käännöstieteellisen tutkimuksen aihepiirit ovat laajentuneet ja lisänneet epäselvyyksien ja kysymysten määrää. Kaikki nämä kysymykset kuitenkin pohjautuvat yhteen: miten tulisi kääntää? Tutkimuksilla yritetään päästä lähemmäksi oikeata vastausta sulkemalla pois varmasti väärät vastaukset. Tämäkin tutkimus pyrkii samaan.

Tutkielmamme tavoitteena on selvittää, minkälaisia käännösstrategioita elokuvan tekstittämisessä useimmiten käytetään reaalioiden eli kulttuurisidonnaisten käsitteiden kääntämisessä. Tutkimuksemme kohteena on ruututekstikäntäminen, sitä määräävät tekijät kuten tila ja aika ja miten ja minkälaisilla strategioilla reaalioiden kääntäminen onnistuu näitten rajoitusten puitteissa. Tutkimusaineistona on Dostojevskin romaaniin perustuvan ohjaaja Juri Morozin venäjänkielisen *Karamazovin veljekset* -sarjan viides osa ja kääntäjä Pirjo Aaltosen siihen tekemät suomenkieliset tekstitykset.

Hypotesimme on, että kääntäjä suosii reaalioiden kääntämisessä kotouttavia käännösstrategioita, mikä selittyy audiovisuaalisen kääntämisen asettamilla haasteilla ja rajoitteilla: kuva, sana, tila, aika.

Tutkielman teoreettisessa osassa käymme läpi sitä, mikä reaalia on käsitteenä, minkälaisiin luokkiin reaaliat jakautuvat, mitä on av-kääntäminen ja mikä tekee siitä vaativan, mitä on multimodaalisuus ja miten se liittyy av-kääntämiseen ja etenkin sitä, minkälaisia tapoja on kääntää reaaliota audiovisuaalisessa kontekstissa.

Teoreettinen osa

Tutkielman teoreettinen osa koostuu 3 luvusta. Ensimmäisessä teoreettisessa luvussa (luku 2) määritellään reaalian käsitettä, seuraavaksi käsitellään reaalioiden käännsstrategioita (luku 3), ja viimeiseksi tulee av-kääntämisen ja multimodaalisuuden vuoro (luku 4).

Kulttuurin vaikutus kieleen on kiistaton. Tämä vaikutus näkyy ilmeisimmin sanastossa, sillä kieltä käyttävä yhteisö muokkaa kieltä palvelemaan omia tarpeitaan. Kulttuurien väliset erot voivat olla pieniä tai suuria, mutta joka tapauksessa ne hankaloittavat kulttuurienvälistä viestintää ihmisten ennakkoluuloisuudesta ja etnosentrisyydestä aina käsitteen vastineen puuttumiseen toisesta kielestä.

Reaaliolla on monta määritelmää, mutta mielestämme tarkin käänntieteen ja tutkimuskohteemme näkökulmasta on Vlahovin ja Florinin antama määritelmä: ”Reaaliat ovat yhdelle kansalle ominaisia kulttuurin, elämäntavan, sosiaalisen ja historiallisen kehityksen erityispiirteitä omaavia esineitä ja asioita nimittäviä sanoja ja sanaliittoja, jotka ovat vieraita toiselle kansalle. Koska ne heijastavat yhden kansan kansallisia ja historiallisia luonteenpiirteitä, niillä ei yleensä ole tarkkaa vastinetta toisissa kielissä, eivätkä näin ollen ole käännettävissä tavanomaisella tavalla ja vaativat erityistä lähestymistapaa”(Vlahov, Florin 1980).¹⁵

Reaaliat voidaan jakaa luokkiin. Kuten reaalian määritelmiä, sen luokitustapojakin on monia. Tämä johtuu siitä, että niitä lähestytään monista eri näkökulmista. Me käytimme Vinogradovin ehdottamaa luokitusta, sillä se sopi parhaiten tutkimusaineistoomme. Luokittelimme reaaliat arjen reaalioiden, etnografisiin ja mytologisiin reaalioiden, hallinnollis-poliittisiin reaalioiden, ympäristöä kuvaaviin reaalioiden, nimistöön liittyviin reaalioiden ja assosiaatioihin liittyviin reaalioiden.

¹⁵ Määritelmän käänsi A. Laukkonen

Luvussa kolme käymme läpi erilaisia käännösstrategioita. Aloitamme skopoksesta, eli käännöksen päämäärästä, ja siitä kuinka se on kaikkien käännösstrategioiden perusta, sillä se ohjaa käännösstrategian valintaa. Christiane Nord on tarkentanut skoposteoriaa lisäämällä siihen lojaalius-käsitteen, jonka mukaan kääntäjän on oltava lojaali sekä lähdetekstin kirjoittajalle, että kohdetekstin lukijalle (Nord 1997: 124–128). Hän on myös ehdottanut kahta uutta termiä: dokumentaarinen ja instrumentaalinen käännös. Dokumentaarinen käännös dokumentoi lähdetekstin, se on siis teksti toisesta tekstistä ja instrumentaalinen käännös taas toimii kohdekulttuurissa itsenäisenä tekstinä, eli se on kotoutettu teksti. (Nord 2001)

Tarkastelemme mm. Leppihalmeen (Leppihalme 2001: 140–145), Vlahovin ja Florinin (Vlahov, Florin 1980) ja Komissarovin (Komissarov 2000) ehdottamia reaalioiden käännösstrategioiden jaotteluja, ja päädyimme muokkaamaan niistä meidän tutkimukseemme sopivan, oman jaottelun, sillä edellä mainitut jaottelut ovat kehitetty lähinnä kirjallista kontekstia ajatellen, eivätkä ota huomioon meidän tutkimuksessamme olennaisena osana olevaa audiovisuaalista kontekstia.

Neljännessä luvussa käsitellään tekstien multimodaalisuutta ja miten multimodaaliset ominaisuudet pitää huomioida käännöstä tehtäessä. Kaikki tekstit koostuvat moodeista, jotka ovat mm. teksti, kuva, ääni, liike, tekstin typografia. Tekstielementit voidaan jakaa lingvistisiin, auditiivisiin, spatiaalisiin, gesturaalisiin ja visuaalisiin moodeihin (Cope & Kalantzis 2000, 7). Multimodaalinen teksti koostuu näiden moodien summasta. Jokainen moodi sisältää osan välitettävästä informaatiosta ja sen takia on käännettäessä väärin keskittyä pelkästään lingvistiseen moodiin, sillä sen välittämä informaatio on vain osa multimodaalisen tekstin tuomasta kokonaisviestistä. Multimodaalinen konteksti on tekstin ominaisuus ja se on otettava huomioon käännettäessä.

Audiovisuaalisen kääntämisen osalta keskitymme nimenomaan elokuvien ja tv-ohjelmien kääntämiseen. Audiovisuaalisen mediatekstin kääntämiseen on kaksi tapaa: dubbaus ja tekstitys. Tekstitys on ääniraidan välittämän viestin käännös yhteen tai kahteen tekstirivin muotoon, jotka näytetään ruudussa samanaikaisesti verbaalisen viestin kanssa. (Gottlieb 2004, 15). Gottlieb pitää tekstitystä diasemioottisena eli diagonaalisenä käännöksenä, sillä tässä tapauksessa viesti siirtyy semioottisesta kanavasta toiseen (puhe muuttuu kirjoitetuksi tekstiksi).

Audiovisuaaliseen kääntämiseen liittyvät tilan ja ajan rajoitukset hankaloittavat kääntäjän työtä, mutta silti kääntäjän tulisi olla uskollinen alkukielistä ilmaisua kohtaan myös tekstityksessä, vaikka joutuukin tekemään usein varsin radikaaleja ratkaisuja mahduttaessaan puhujan sanomaa yksi- ja kaksiriviseksi teksteiksi. Ruututekstin välittämä tieto on sellaisenaan vaillinaista. Se on ymmärrettävää ainoastaan silloin, kun tekstit ovat juuri oikealla hetkellä ruudussa, jolloin muut moodit pystyvät laajentamaan tekstityksen tuomaa viestiä. Kääntäjän on käytettävä muita moodeja hyväkseen ja hyödynnettävä olemassa olevia vinkkejä, jotka avittavat tekstityksen tekemisessä, ja tuloksena voi syntyä hyvä tekstitys.

Käymme läpi Gottlieb'in suosittelemia tekstityksen strategioita (Gottlieb 1992, 166) ja yhdistämällä ne muiden tutkijoiden suosittelemiin reaalioiden käänösstrategioihin saamme meidän tutkimukseemme sopivat strategiat. (Kts. kuva 9)

Lokaalit strategiat	Globaalit strategiat
(1) Suora laina	<i>vieraannuttaminen</i>
(2) Käännöslaina ¹⁶	
(3) Selittävä käänös	
(4) Hyperonyyminen ja kohyponyyminen käänös	<i>kotouttaminen</i>
(5) Funktionaalinen vastine	
(6) Poisjätö	

kuva. 9

Tutkimusaineisto ja sen analyysi

Tutkimusaineistona on siis Dostojevskin romaaniin perustuvan *Karamazovin veljekset* -sarjan viides osa ja kääntäjän siihen tekemät suomenkieliset tekstitykset.

Aineistomme tutkimisen aloitimme keräämällä kaikki verbaalisen moduulin sisältämät reaaliat. Seuraavaksi teimme Excel-taulukon, johon lisäsimme kaikki vuorosanat,

¹⁶ Tutkimuksessa käyttämämme käänöslainan määritelmä on virallista määritelmää laajempi. Olemme luokitelleet käänöslainoiksi myös sellaiset sanat ja sanaliitot, joilla on vakiintunut vastine suomen kielessä, mutta, se ei välitä vastaanottajalle alkuperäissanankin kaikkia konnotaatioita.

tekstityksraidat ja kohtauksia vastaavat kohdat romaanista. Romaanin tekstit lisättiin, jotta pystyisimme seuraamaan mitkä alun perin Dostojevskin käyttämistä reaaliosta oli verbalisoitu, mitkä visualisoitu ja mitkä on jätetty pois. Jokaisesta vuorolauseesta eriteltiin reaaliat. Jotta saataisiin mahdollisimman tarkka tulos, jokainen vuorolauseesta oleva reaalia sai oman rivin, eli, jos yhdessä vuorolauseesta oli 3 reaaliaa, samasta vuorolauseesta tehtiin 3 riviä. Sitten lisäsimme jokaisen reaalian kohdalle kääntäjän käyttämän lokaalin käännösstrategian, mikä taulukon valmistuttua osoitti, mitä globaalia käännösstrategiaa kääntäjä kokonaisvaltaisesti suosi.

Lisäsimme taulukkoon myös reaalioiden luokat, käyttäen Vinogradovin (1978) ehdottamaa luokitusta, mikä ei ollut helppoa, sillä aina reaalian luokitus ei ole itsestäänselvyys. Joissakin tapauksissa reaalia voi kuulua useampaan luokkaan. Teimme lisäksi taulukkoon visualisointisarakkeen, jotta pystyisimme seuraamaan kuinka moni reaaliosta oli visualisoitu ja jotta aineiston analyysivaiheessa voisimme seurata, miten visualisointi tai sen puuttuminen on vaikuttanut kääntäjän tekemään ratkaisuun.

Kaiken kaikkiaan löysimme romaanista 515 reaaliaa, verbaalisesta moduulista 279 ja tekstitykseen jäi enää 178 reaaliaa. Se, miksi romaanissa ja sarjassa esiintyvien reaalioiden ero on näin suuri, selittyy sillä, että moni reaaliosta visualisoidaan. Dostojevski kuvailee romaanissaan ympäristöä ja arkielämään kuuluvia esineitä ja asioita sanoin, kun taas elokuvassa tämä kaikki voidaan näyttää. Reaaliota katoaa lisäksi verbaalista viestiä käännettäessä, mikä selittyy audiovisuaalisen kääntämisen asettamista rajoitteista. Kaikki ylimääräinen kuten toistot, nimet ja tittelit karsitaan, jotta olennainen saa tarpeeksi tilaa. [Esimerkit (1) ja (2)]

1. **Митя:** *Так(.) Теперь самое главное, Трифон Борисыч. Как она(.) Весела(..) смеется? / (= No niin, nyt tärkein, Trifon Borisytš. Miten hän voi? Onko iloinen, nauraako?)*
Субтитры: *Ныт tärkeин. / Onko rouva iloinen ja nauravainen? /*
2. **Митя:** *и девок девок девок (..) / (= ja likkoja, likkoja, likkoja)*
Субтитры: *Ja likkoja pitää olla!*

Toinen syy reaalian katoamiseen on kotouttaminen, jossa reaalia korvataan kohdekielen sanalla, joka ei ole reaalia. [Kts. esim.(3)]

3. **Груша:** а их эти наливки терпеть не могу (..) / (= enkä voi sietää heidän hedelmälikööreitä)
Субтитры: En voi sietää noiden litkuja.

Saamamme tulokset osoittavat, että kääntäjä on käyttänyt kotouttavaa käänösstrategiaa yli 70 % tapauksista joista suosituimmat olivat funktionaalinen vastine ja poisjätö. Esimerkit (4) ja (5) osoittavat minkälaisissa tilanteissa kääntäjä käytti funktionaalista vastinetta, poisjätöstä oli esimerkkejä aikaisemmin.

4. **Трифон:** ты чего злотку рвешь (..) Поляк: поговори скотина (..) (= Mitä revit turpaasi?/ Mitä puhut, elukka?)
Субтитры: Mitä levittelet turpaasi? / - Miten puhut, elukka? /
5. **Трифон:** зато вот жидки здесь в Рождественской есть (..)и на цимбалах играют на скрипках (= mutta täällä Rozdestvenskoessa on jutkuja. Ne soittavat dulcimeria ja viulua)
Субтитры: Lähikylässä on juutalaisia. / Ne soittavat tamburiinia ja viulua. /

Esimerkissä (5) kaikki kolme alleviivattua reaaliala on käännetty funktionaalisella vastineella. Aluksi ihmeelliseltä vaikuttanut dulcimer-soittimen muutos käännöksen myötä tamburiiniksi selvisi sillä, että visualisoinnissa käytettiin nimenomaan tamburiinia, joten tämä tapaus on myös osoituksena siitä, kuinka paljon visualisointi vaikuttaa tekstitykseen.

Visualisoituja tapauksia tutkittaessa käy ilmi, että kääntäjä luottaa muiden moodien välittävän informaation vastaanottajalle, jos se vain on mahdollista. Niissä tilanteissa, joissa reaaliat ovat näytöllä, hän saattaa jättää ne pois ja sellaisissa tapauksissa, joissa visualisointi ei tue tarpeeksi verbalisointia, kääntäjä yrittää saada kaiken informaation näkymään tekstityksessä. [Esimerkit (6) ja (7)]

1. **Митя:** стой трифон борисыч (..) прежде самое главное(.) она здесь (= Odota, Trifon Borisytš, ensin tärkein, onko hän täällä?)
Субтитры: Ensin tärkein: / onko rouva täällä? /
2. **Нелюдов:** ни у купца лягавого не у госпожи хохлаковой вам занять не удалось (= ette pystynyt lainaamaan kauppias Ljagavyiltä ettekä rouva Hohlakovalta)
Субтитры: kauppias Ljagavyiltä / ettekä rouva Hohlakovalta. /

Esimerkki (6) osoittaa, että silloin, kun henkilö, jolle puhutaan on ruudussa, kääntäjä jättää hänen nimensä pois tekstityksestä, mikä on aivan oikein, sillä turhat toistot on poistettava av-kääntämisessä. Silloin taas, kun kyse on ihmisistä, jotka eivät ole sillä hetkellä näkyvissä, kääntäjä sisällyttää tekstitykseen sekä tittelit että nimet.

Yhteenveto

Tämän tutkimuksen tavoitteena oli tutkia säännönmukaisuutta reaalioiden kääntämisessä audiovisuaalisessa ympäristössä. Analysoimme kaikki *Karamazovin veljekset* -sarjan viidennessä osassa esiintyvät reaaliat yksityiskohtaisesti. Osasta löytyi 276 reaaliala. Luokittelimme löytämämme reaaliat tyyppin ja käännösstrategian mukaan, jaoimme ne visualisoituihin ja visualisoimattomiin, sekä vertasimme romaanin kohtia puheenvuoroihin pystyäksemme arvioimaan, paljonko reaaliota oli jäänyt pois.

Alussa tehty hypoteesi, että kääntäjä kääntää reaaliota suurimmaksi osaksi kotouttamalla osoittautui paikkansapitäväksi. Oletuksemme, että reaalian visualisointi ohjaa kääntäjän valitsemaan vieraannuttavan käännösstrategian, osoittautui vääräksi. Kaikista visualisoiduista reaaliosta 70 % oli käännetty kotouttamalla.

Tutkimuksen ja aineiston meille asettamat vaatimukset tulivat suoritetuiksi. Teimme aineistoomme sopivan reaalioiden luokituksen kaikista valmiina olevista luokituksista. Lisäksi sovelsimme olemassa olevia reaalioiden käännösstrategioita ja tekstityksen strategioita ja teimme niistä yhtenäisen reaalioiden tekstitysstrategiaryhmän, joka voi olla hyödyllinen myös muille samaa asiaa tutkiville. Käännösstrategioita tutkimalla löysimme erot audiovisuaalisen ja kirjallisen teoksen käännöstapojen välillä: hyvin suosittu tapa kääntää reaaliota kirjallisissa teoksissa selittämällä ei sopinutkaan av-kontekstiin, jossa taas pystyi hyödyntämään visualisointia. Poisjätto, jota harvemmin käytetään kirjallista teosta käännettäessä, oli taas yksi suosituimpia tekstityksen strategioita.

Kaikki tekemämme johtopäätökset eivät kuitenkaan ole kiistattomia, sillä analysoimamme aineisto oli melko suppea. Tutkimusta voisi jatkaa analysoimalla sarjan muut jaksot tai vaikka muut elokuvat, joissa tekstitykset ovat saman kääntäjän tekemät. Olisi myös mielenkiintoista tutkia vastaanottajajyleisön mielipiteitä tekstityksen toimivuudesta, niin kuin tekivät

kanssaopiskelijamme Hanna Seppälä ja Mirka Jalasmäki omassa tutkimuksessaan. Tällainen tutkimus olisi mahdollistanut sen selvittämisen, kuinka paljon vieraille kulttuurille ominaista katsoja oli havainnut ja ymmärtänyt ja vaikuttivatko kääntäjän käyttämät käännösratkaisut siihen.

Lähdeluettelo

- Cope B. & Kalantzis M. 2000: Introduction: Multiliteracies: The beginnings of an idea. B. Cope & M. Kalantzis (eds.), *Multiliteracies: Literacy learning and the design of social futures* (3-8).
- Gottlieb H. 1992: Subtitling - a New University Discipline. In: Dollerup, Cay, et al.(eds.). *Teaching Translation and Interpreting: 161-170*. Amsterdam: John Benjamins
- Gottlieb H. 2004: *Screen Translation. Seven Studies in Subtitling, Dubbing and Voice-over*. 4th edition. (15) Copenhagen: University of Copenhagen, Center for Translation Studies.
- Komissarov V. 2000: *Obščšaja teorija perevoda. –M.: TšRo*
- Leppihalme R. 2001: Translation strategies for Realia. Kukkonen, P. & Hartama/Heinonen, R. *Mission, Vision, Strategies and Values: A Celebration of Translator Training and Translation Studies in Kouvola* . Helsinki University Press
- Nord, Christiane 1997: *Translation as a Purposeful Activity. Functionalist approaches explained*. Manchester: St. Jerome
- Vlahov S. & Florin S. 1980: *Neperevodimoe v perevode*. M: Meždunarodnie otnošenija
- Vinogradov V. 1978: *Leksitšeskie voprosy perevoda hudožestvennoi prozy*. Moskva