

УДК 81-112.2
DOI 10.17223/18137083/55/20

Е. А. Колодина, И. В. Пашкова

Иркутский государственный университет

**Специфика передачи образа-смысла
при переводе названий кинофильмов
(на материале английского и корейского языков)**

Анализируется специфика образа-смысла как ключевого феномена при формировании смысла в рамках кинотекста. Отмеченное понятие рассматривается в русле синергетического подхода к исследованию лингвистических систем, где образ-смысл предстает как сущность семиозиса, единство индивидуального и общего, создающее оригинальную аутентичную картину в сознании реципиента/зрителя. Подвергается анализу название фильма, исследуемое в ассоциативной общности с заглавием текста, и выявляются особенности его перевода с учетом роли формируемого образа-смысла. Поясняется доминантная позиция образа-смысла, влияющая на выбор переводческого решения, способного коррелировать с каждой системой смыслов в отдельности и их синергией. Опора на образ-смысл как целостную структуру, функционирующую в переводческом пространстве в единстве своих составляющих, позволяет выявить оптимальные переводческие решения, ориентированные на когнитивную и лингвокультурную специфику оригинала.

Ключевые слова: киноперевод, кинотекст, образ-смысл, название фильма, синергетика.

Кинематограф, являясь неотъемлемой частью жизни современного общества, оказывает существенное влияние на формирование личностных ориентиров и лингвокогнитивных установок человека, ведь «нередко именно фильмы (независимо от художественных достоинств или недостатков) являются главным источником и одновременно средством создания образа “чужой” культуры» [Милевич, 2007, с. 65].

Популярность и востребованность того или иного фильма во многом определяется его названием, поскольку далеко не секрет, что «название начинает свою жизнь задолго до выхода фильма на экран, будоража умы, вызывая определенные

Колодина Евгения Анатольевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры восточных языков Международного института экономики и лингвистики Иркутского государственного университета (ул. Карла Маркса, 1, Иркутск, 664003, Россия; kolodinaevg@mail.ru)

Пашкова Ирина Владимировна – кандидат филологических наук, доцент кафедры европейских языков Международного института экономики и лингвистики Иркутского государственного университета (ул. Карла Маркса, 1, Иркутск, 664003, Россия; ipashkovairk@yandex.ru)

ISSN 1813-7083. Сибирский филологический журнал. 2016. № 2
© Е. А. Колодина, И. В. Пашкова, 2016

ассоциации, желание просмотра или внутреннее отторжение у потенциального зрителя» [Кинодиалог, 2014, с. 227]. Таким образом, название является залогом успеха фильма, а его эффективное восприятие напрямую отражается на положительных отзывах зрителей/реципиентов.

С лингвистической точки зрения название фильма, или «фильмоним» (в терминах Е. В. Кныш), анализируется в ассоциативной общности с заглавием текста. Здесь подразумевается функциональное сходство двух означенных понятий. Важно подчеркнуть, что название фильма, представляющее собой неотъемлемый элемент кинотекста, имеет особый знаковый статус, а его лингвистическая специфика обнаруживает уникальную знаковую природу: при восприятии названия до просмотра фильма оно представляет собой индексальный знак, имеющий значение указателя. Данный знак связан со своим референтом при помощи некоторого непосредственного физического сосуществования и основан на смежности означаемого и означающего, но после просмотра киноленты он трансформируется в мотивированный условный знак, где связь между знаком и его денотатом приобретает конвенциональный характер: «с одной стороны, название – знак формальный (данный знак указывает на форму, содержание которой вначале неизвестно), а с другой стороны, мотивированный, обладающий уникальным значением» [Подымова, 2006, с. 8–9]. Иначе говоря, перед кинотекстом название в функции условного знака «намекает» на содержание кинотекста, а в функции индексального знака – указывает на текст как на физическое тело (ведь зритель еще не знает о содержании фильма, видя на афише лишь совокупность графических знаков). После кинотекста, когда последний предстает в виде целого, заголовок сообщает о содержании данного текста. Таким образом, логично заключить, что название фильма выступает как «метатекстовый знак», поскольку зритель/реципиент, стремящийся понять текст, непрерывно осуществляет «набрасывание смысла» (в терминах Х.-Г. Гадамера), поскольку «как только в тексте начинает проявляться какой-то смысл, он делает предварительный набросок смысла всего текста в целом. Но и этот первый смысл проявляется в свою очередь лишь потому, что мы с самого начала читаем текст, ожидая найти в нем тот или иной определенный смысл» [Гадамер, 1988, с. 318].

По мнению Н. А. Кожиной, заглавие «вступает с текстом художественного произведения в два категориальных отношения: номинации (служит именем собственным текста) и предикации (образует высказывание о тексте)». Заголовок в сжатой форме передает основную тему произведения, причем осознание темы, заложенной в заголовке, к читателю приходит ретроспективно, при возвращении к заголовку после прочтения текста. Конец текста «заставляет читателя вновь, теперь уже имплицитно, обратиться к заглавию, чтобы расшифровать основание номинации художественного произведения» [Кожина, 1986, с. 21].

При анализе названия фильма, являющего собой одну из основных составляющих кинотекста, в рамках которого функционируют несколько семиотических систем, а потому обладающего особой степенью сложности при формировании смысла, целесообразно говорить о формировании образа-смысла, детальное рассмотрение которого не только способствует уточнению формально-содержательных характеристик отмеченного типа текста, но и позволит, на наш взгляд, применить означенный элемент для перевода названий фильмов, выступающих, по меткому замечанию В. Е. Горшковой, «своего рода квинтэссенцией образа-смысла» [Кинодиалог, 2014, с. 246].

Напомним, что термин «образ-смысл» введен в научный оборот В. Е. Горшковой в развитие идей крупнейшего философа и теоретика кинематографа Ж. Делёза, который рассматривает кино как технологию производства образов. В своем труде автор выделяет образ-движение и образ-время, отводя им роль неотъемлемых составляющих кино как системы образов и знаков: «Само кино представляет

собой новую практику образов и знаков, а философия должна создать теорию последней как концептуальную практику» [Делёз, 2004, с. 614]. Отталкиваясь от рассуждений философа, В. Е. Горшкова постулирует, что образ-смысл вбирает в себя образ-время и образ-движение, расширяя и углубляя их благодаря наложению и вербального и визуального компонентов, что является основой для создания кинематографического образа [Горшкова, 2010].

Перевод названий фильмов с опорой на доминантную роль образа-смысла фильма, определяющего как выбор собственно названия, так и его перевод, подвергнут детальному анализу в труде В. Е. Горшковой [Горшкова, 2014, с. 33–34], где автор классифицирует названия согласно сохранению / не сохранению образа-смысла:

1. Перевод названий абсолютными эквивалентами с сохранением полноценного образа-смысла.

1.1. Имя, являющееся центральным понятием названия и образа-смысла фильма.

1.2. Имя собственное – антропоним или топоним, вокруг которого формируется образ-смысл.

2. Адекватный перевод названий фильмов на русский язык.

3. Неадекватный перевод названий фильмов на русский язык.

3.1. Название не отражает жанровую принадлежность фильма и, соответственно, нарушает образ-смысл фильма.

3.2. Название фильма создает неверное представление о содержании фильма, создавая эффект обманутого ожидания и нарушая образ-смысл.

3.3. Название фильма не отражает многогранности и сложности его содержания, сужая рамки образа-смысла.

3.4. Неадекватная адаптация названия в коммерческих целях с аллюзией на интертекстуальные связи с предыдущими фильмами, успешными в кассовом отношении, что не способствует созданию образа-смысла.

3.5. Неадекватный перевод имен собственных, обедняющий глубину образа-смысла.

Целью нашей работы является обоснование применения образа-смысла в рамках переводческой проблематики с точки зрения теории самоорганизующихся систем – синергетики. Так как современная синергетическая парадигма, выдвигающая идею поливариантности протекания динамических процессов, предполагает возможность альтернативных версий развития сложных систем, то считаем возможным применить ее постулаты к анализу исследуемого понятия. Полагаем, этот подход позволит проследить динамичный характер формирования образа-смысла и определение того или иного варианта предлагаемого переводческого решения количеством возможных направлений развития системы образов-смыслов.

Поясним нашу точку зрения, обозначив правомерность применяемой методики путем анализа переводческих стратегий в русле синергетического подхода, выявив место образа-смысла как основополагающей единицы, опора на доминантную роль которой позволит переводчику принять верное решение и избежать ошибок при работе с кинотекстом.

Сущность перевода как синергетического процесса подвергается детальному анализу в работах Л. В. Кушниной, где автор раскрывает системный характер перевода с позиции теории гармонизации. Перевод понимается как «непрерывный процесс межязыковой и межкультурной коммуникации, заключающийся в синергетическом транспонировании смысла в континууме полевых структур» [Кушнина, 2003, с. 111]. Энергетическое поле переводческого пространства выступает в роли энергетической составляющей данного процесса, а переводчик транспонирует ее в виде эмотивных смыслов. Но, как отмечает исследователь,

специфика синергетики заключается в том, что такое поле не является единственным. Более того, переводчику приходится работать с несколькими подобными полями, каждое из которых является источником разнородных смыслов, в силу чего переводчику необходимо согласовать данные смыслы, но не по принципу суммарного единства, а с использованием синергии, «коллективного эффекта» или гармонизации смыслов (в терминах Л. В. Кушниной).

Полагаем, что таким «коллективным эффектом» следует считать образ-смысл, понимаемый нами как «целостное, т. е. внутреннее, познать которое можно только в контексте целого. Образ-смысл есть сущность семиозиса, единство индивидуального и общего, создающее оригинальную аутентичную картину в сознании реципиента» [Колодина, 2013, с. 10].

Поясним сказанное на примере названия одного из популярных фильмов Республики Корея, фильма-катастрофы, набравшего 10 миллионов зрителей, «해운대» (2009). Оригинальное название картины указывает на курорт Хэундэ, расположенный в портовом городе Пусан. В российском же прокате лента вышла под названием «Цунами»; более того, на афише поместили число 2012, интертекстуально отсылающее к мировому краху. Таким образом, мы видим, что представляется правомерным рассматривать созданный образ-смысл как систему гетерогенных смыслов, которые должен расшифровать переводчик и воссоздать на языке перевода (ПЯ).

Таким образом, отмеченный подход позволит считать образ-смысл научным инструментом анализа при исследовании закономерностей формирования и манифестации последнего в переводе названий фильмов, который «отражает общие тенденции переводов и зачастую отличается различными заменами и изменениями, характеризующими как особенности разных языковых, стилистических, аксиологических систем, так и различия в когнитивных процессах, связанных со спецификой восприятия и передачи той или иной “чужой” реалии, (арте)факта, события» [Милевич, 2007, с. 65], а потому переводчику необходимо предложить такой вариант перевода названия фильма, который будет коррелировать с каждой системой смыслов в отдельности и их синергией.

Постулирование образа-смысла как «генератора и актуализатора смысла кинодиалога» [Кинодиалог, 2014, с. 247] дает нам основание полагать, что последний способен выступить в качестве инварианта, некоей «единицей ориентирования» «необходимой для освоения смысла и достаточным для принятия переводчиком решения отрезком исходного текста» [Гарбовский, 2004, с. 262–263]. Осмыслив образ-смысл как нечто целостное, переводчик воспроизводит смысл, находя ему соответствующий эквивалент на ПЯ. Таким образом, пройдя этап осмысления, переводчик принимает решение о выборе речевой формы, в которую следует облечь полученные смыслы. На этом этапе и происходит установление соответствий между смыслами текста в исходном языке и порождаемого текста на ПЯ. Таким образом, производство текста на ПЯ происходит последовательно: начиная с процесса осмысления образа-смысла и заканчивая реконструкцией смысла на ПЯ. Иначе говоря, «процесс понимания постоянно переходит от целого к части и обратно к целому. Задача состоит в том, чтобы концентрическими кругами расширять единство понятого смысла» [Гадамер, 1988, с. 345]. Соответственно, перевод названия фильма как одной из доминирующих позиций кинотекста с необходимой опорой на доминантную роль образа-смысла может способствовать выбору адекватного варианта перевода.

Проиллюстрируем сказанное на примере названия фильма корейского кинорежиссера Терра Щина «7 급의 공무원» «Моя девушка – спецагент» (Республика Корея, 2009). На наш взгляд, предлагаемый вариант перевода не в полной мере отражает образ-смысл оригинала. Поясним нашу позицию. Дословный перевод данного названия звучит как «служащий седьмого уровня», однако в таком случае

здесь будет логично выявляться связь с известной английской «бондианой» «Агент 007», ведь в фильме также описываются приключения агентов-шпионов. Кроме того, в данном названии не содержится указания на гендерную принадлежность героя, более того, впоследствии оказывается, что оба главных героя, девушка Ан Су Чжи и ее молодой человек Ли Чже Чжун, являются правительственными агентами. Таким образом, полагаем, что формирование образа-смысла данного высказывания на уровне всего фильма с привлечением дополнительной информации позволяет считать вариант перевода «Спецагент» более приемлемым.

Или, например, фильм Эндрю Никкола «In time» (США, 2011), действие которого происходит в будущем. Люди остановили старение, но теперь человек генетически спроектирован так, что по достижении 25 лет он может жить, только добывая время. Время стало универсальной валютой: временем получают зарплату, платят по счетам, время берут в кредит. Богатый человек («богач») зарабатывает десятилетия за один миг, выигрывая время в казино, забирая его у других, становясь, по существу, бессмертным, а обычному человеку приходится зарабатывать, одалживать, красть время, чтобы дожить до следующего дня. Главный герой, Уил Салас, из числа таких обычных людей. Он спасает от бандитов одного уставшего от жизни «богача», и тот отдает Уилу огромное количество нерастраченного времени. В одночасье став богатым, Уил видит смысл своей жизни в борьбе с системой, для чего отправляется в Нью Гринвич, город, где живут богатые временем люди.

Учитывая равновозможность обоих вариантов перевода, а именно «Вовремя» и «Время» (под таким названием фильм вышел в российский прокат), полагаем целесообразным согласиться со вторым переводческим решением в силу того, что оно вбирает в себя основные составляющие образа-смысла и отвечает когнитивным установкам российского зрителя/реципиента, стремящегося ценить время и знающего цену последнему в стремительно развивающемся мире. Соответственно, название «Время» является гиперонимом и способно формировать целостный образ-смысл.

Подобное можно проследить на примере переводов названия популярного американского сериала «The Good Wife» (США, 2009), рассказывающего историю о жене и матери, на плечи которой легла забота о семье после того, как ее муж был вовлечен в публичный секс-скандал и посажен в тюрьму за коррупцию.

В России показ сериала начался в 2010 г. на кабельном канале DIVA Universal и транслировался под названием «Хорошая жена», а в январе 2011 г. прошел под названием «Правильная жена» на канале «Домашний». На наш взгляд, наиболее приемлемым является первый вариант перевода. Поясним нашу позицию. Во-первых, у главной героини стереотипное поведение хорошей жены. Главной целью Алисии становится укрепление семьи, несмотря на то, что брак уже давно изжил себя, а во-вторых, непосредственным эквивалентом лексемы *good* является слово «хороший». Соответственно, совокупность отмеченных смыслов дает основание считать созданный образ-смысл и его воплощение на ПЯ обоснованным и наиболее верным.

Нелинейность переводческого пространства коррелирует с одним из основных положений синергетики – утверждением нелинейного характера развития системы. Основываясь на понимании того, что нелинейность подразумевает поливариантность и непредсказуемость, можно заключить, что «гармоничных переводов» (в терминах Л. В. Кушнина) одного и того же названия может быть бесконечное множество, а если анализировать его перевод на многие языки, то «многовариантность и веер возможных смыслов многократно возрастут» [Кушнина, 2011, с. 83].

В подтверждение сказанному проанализируем название фильма Квак Чжэ Ёна «내 여자친구를 소개합니다» (Республика Корея, 2004), (досл.: «Представляю мою девушку»), который транслируется под двумя вариантами перевода: «Позвольте представить мою девушку» и «Порыв ветра». Оба варианта имеют право на существование, поскольку первый представляет собой лексико-грамматическую трансформацию, а второй – замену, смысловую адаптацию, основанную на отсылке к событиям фильма, где напоминание о девушке главного героя передается через дуновение ветра. Отметим, что в связи с маркировочной функцией названий фильмов, т. е. с условием, что кинозаголовки должны быть короткими, второй вариант является оправданным. В данном случае необходимо было использовать более емкое название, поскольку корейская версия носит вполне нейтральный характер и не производит соответствующего коммуникативного эффекта. Здесь прослеживается выполнение названием экспрессивно-апеллятивной функции.

Многовариантность смыслов при переводе названия фильма на разные языки можно проследить на фильме Ким Ки Дука «빈 집» (Республика Корея, 2004). Герой фильма не имеет жилья и ночует в пустых квартирах в отсутствие хозяев, в благодарность за временное пристанище он убирает, стирает, приводит пустой дом в порядок. Вариант перевода «Пустой дом» представляет собой лексическую трансформацию и передает целостный образ-смысл. Вместе с тем в американском прокате данный фильм вышел под названием «3-Iron». Напомним, что 3-Iron – название клюшки для гольфа, которую использовал главный герой для того, чтобы расправиться с мужем угнетенной девушки, которую он обнаружил в одном из таких пустых домов. Мы видим, что в анализируемом примере присутствуют трансформации, влекущие за собой полное несходство переводного высказывания с исходным. Этот пример важен в контексте нашего исследования прежде всего потому, что доказывает поливариантность при выборе оптимального переводческого решения с опорой на лингвокогнитивные и этноспецифические особенности формирования образа-смысла. Однако, с нашей точки зрения, перевод анализируемого названия на английский язык представляется менее удачным, поскольку не отражает основной идеи, заложенной в кинотексте. Такой вариант перевода, напротив, способен вызвать некоторый когнитивный диссонанс в сознании зрителя/реципиента и вряд ли будет способствовать увеличению интереса к данному фильму и адекватному восприятию его сюжетной линии.

Интересным представляется проследить действие следующего принципа синергетики – точки бифуркации, в которой происходит непрогнозируемый переход системы в одно из иных, неэквивалентных исходному, состояний. Бифуркации появляются в особых точках, где траектория, по которой движется система, разделяется на «ветви» – аттракторы, устойчивые состояния, в одно из которых перейдет система. Все «ветви» равновозможны, но только одна из них будет осуществлена.

Хотя классическая синергетика выдвинула понятие «бифуркации» для определения того момента процесса, когда пути движения раздваиваются, мы, вслед за С. П. Курдюмовым, предлагаем говорить о «полифуркации», имея в виду, что в «наиболее сложных системах выход из состояния хаоса происходит не раздвоением путей движения, а выявлением гораздо большего, в принципе неопределенного их числа» [Каган, 2002, с. 47]. Если соотнести полифуркацию с выбором одного из вариантов перевода, то можно предположить, что переводческое решение является одной из оптимальных точек флуктуации сложной системы смыслоформирования.

Приведем пример проявления полифуркации при переводе названия фильма Питера Берга «Battle Ship» «Морской бой» (США, 2012) – фантастического блокбастера, в центре событий которого противостояние ВМС США пришельцам

из космоса. Во главе ожесточенной схватки молодой Алекс Хоппер – бунтарь и упрямец. В результате сражения его боевой корабль уничтожен. Алекс вспоминает о легендарном Линкоре («Миссури»), который уже давно выведен из эксплуатации и используется как музей.

Обратимся к названию фильма «Battle Ship» и его переводу на русский язык. Почему в русском варианте предложен вариант перевода «Морской бой», а не «Боевой корабль» или, к примеру, «Линкор»? Этому факту находится объяснение в кинодискурсе. Поскольку враг отключил все военные радары, землянам приходится воевать вслепую. Японский капитан Нагато предлагает выход из ситуации, приводя в пример многолетнюю практику японских кораблей, вычислявших противников по движению буев в море. Таким образом, герои вспоминают навыки игры в «морской бой», что позволяет им безошибочно атаковать противника. Соответственно, предлагаемый вариант перевода «Морской бой» можно считать адекватным и сохраняющим полноценный образ-смысл.

Таким образом, анализ переводов названий фильмов показал, что опора на образ-смысл как целостную структуру, функционирующую в переводческом пространстве в единстве, синергии своих составляющих, позволяет выявить оптимальные, отвечающие требованиям переводческие решения, ориентированные на когнитивную и лингвокультурную специфику оригинала.

Список литературы

Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988. 704 с.

Гарбовский Н. К. Теория перевода. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2004. 544 с.

Горшкова В. Е. Перевод кинодиалога в свете концепции Жиля Делёза // Вестн. Моск. гос. ун-та. Сер. 22. Теория перевода. 2010. № 1. С. 16–26.

Горшкова В. Е. Название фильма как единица перевода и составляющая образа-смысла // Вестн. Перм. политехн. ун-та. Проблемы языкознания и педагогики. 2014. № 10. С. 26–37.

Делёз Ж. Кино I. Образ-движение. Кино II. Образ-время / Пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Ад Маргинем, 2004. 622 с.

Каган М. С. Синергетическая парадигма – диалектика общего и особенного в методологии познания разных сфер бытия // Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. М.: Прогресс-Традиция, 2002. С. 28–49.

Кинодиалог. Образ-смысл. Перевод: Коллективная моногр. / Под общ. ред. В. Е. Горшковой. Иркутск, 2014. 367 с.

Кожина Н. А. Заглавие художественного произведения: структура, функции, типология (на материале русской прозы XIX–XX веков): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1986. 30 с.

Колодина Е. А. Взаимодействие семиотических систем при формировании смысла кинодиалога: Дис. ... канд. филол. наук. Иркутск, 2013. 168 с.

Кушнина Л. В. Динамика переводческого пространства: гештальт-синергетический подход. Пермь: Изд-во Перм. ун-та, 2003. 232 с.

Кушнина Л. В. Перевод как синергетическая система // Вестн. Перм. гос. ун-та. 2011. № 3(15). С. 81–86.

Милевич И. Г. Стратегии перевода названий фильмов // Русский язык за рубежом. 2007. № 5. С. 65–71.

Подымова Ю. Н. Названия фильмов в структурно-семантическом и функционально-прагматическом аспектах: Дис. ... канд. филол. наук. Майкоп, 2006. 205 с.

E. A. Kolodina¹, I. V. Pashkova²

Irkutsk State University, Irkutsk, Russian Federation

¹ kolodinaevg@mail.ru; ² ipashkovairk@yandex.ru

**The specificity of the image-sense in translating film titles
(based on the English and Korean languages)**

The paper analyzes the specificity of the image-sense as the key phenomenon in forming a sense in the framework of the cinema text. The image-sense is considered within the synergetic approach to the research into linguistic systems, where the image-sense appears as the semiotic process, the unity of the individual and the general, which creates an original authentic representation in the recipient's/viewer's mind. Also the film's title is analyzed in association with the title of the text and characteristics of its translation are identified in view of the image-sense's role. The dominant position of the image-sense, which influences the choice of the translation solution capable of correlating with each system of senses separately and with their synergy, is explained. Reliance on the image-sense, as an integral structure, functioning in the translation space in the unity of its components, makes it possible to reveal optimal translation solutions, focused on the cognitive and linguo-cultural specificity of the original.

Keywords: Film translation, cinotext, image-sense, film title, synergetics.

DOI 10.17223/18137083/55/20