

СУБТИТРЫ КАК ЭЛЕМЕНТ СОВРЕМЕННОГО КИНОЯЗЫКА

В. Е. Горшкова

Иркутский государственный университет

SUBTITLES AS AN ELEMENT OF MODERN FILM LANGUAGE

V. E. Gorshkova

Irkutsk State University

Аннотация: статья посвящена анализу субтитрирования как одной из самых востребованных техник перевода в кино, обладающей своей спецификой и подчиняющейся конкретным нормативным требованиям, предъявляемым к отдельным подвидам аудиовизуального перевода (АВП), таким как дублирование, перевод голосом за кадром (voice over, voix off), тифлокомментирование (аудиодескрипция), супратитрирование. Понимаемое как сокращенный перевод кинодиалога, отражающий основное содержание последнего и сопровождающий в виде печатного текста визуальный ряд фильма в его оригинальной версии, субтитрирование ставит переводчика перед дилеммой – отдать предпочтение непреложным ограничениям, накладываемым экраном и требованием сокращения вербальной составляющей фильма в целях экономии языковых средств в субтитре, или субъективному выбору субтитровщика, решающего, какой текст будет фигурировать на экране. Материалом для междисциплинарного анализа послужили документальный фильм «Одиссея “Челюскина”» (СССР, 1934 г.), кинематографическое эссе «Poto and Cabango» (США, 1979), комедия-фэнтези «Les Deux mondes» (Франция, 2007), криминальная драма «Man on Fire» (США, 2004) и триллер «Ночной дозор» (Россия, 2004). Делается вывод о том, что в современном кино субтитры с очевидностью выступают как элемент киноязыка, способствуя созданию дополнительного эстетического эффекта, что обусловлено применением новых технологий в зависимости от специфики фильма как носителя субтитров, и могут представлять собой субтитры-тексты, субтитры-картинки и субтитры-объекты. Субтитры-тексты выполняют свою традиционную функцию, передавая иностранную речь персонажей фильма на языке принимающей культуры. При использовании субтитра-картинки передаваемый смысл закладывается не только в слове, но и в местоположении такового, что способствует адекватному распределению внимания зрителя, направляя его на тот элемент, который в данный момент представляется наиболее важным. Субтитры-объекты выступают как средство коммуникации, в роли самостоятельных персонажей фильма, участвующих в кинематографическом действе.

Ключевые слова: киноязык, аудиовизуальный перевод, субтитрирование, субтитры-тексты, субтитры-картинки и субтитры-объекты.

Аннотация: the article is devoted to the analysis of subtitling as one of the most popular translation techniques in cinema, which has its own specifics and obeys specific regulatory requirements for individual subspecies of audiovisual translation (AVP), such as dubbing, voice over (voix off), audiodescription, supratitling. Understood as an abbreviated translation of the film dialogue, reflecting the main content of the latter and accompanying in the form of printed text the visual series of the film in its original version, subtitling poses a dilemma for the translator to give preference to the immutable restrictions imposed by the screen and the requirement to reduce the verbal component of the film in order to save language resources in the subtitle, or the subjective choice of the subtitler deciding which text will appear on the screen. The material for interdisciplinary analysis was the documentary «Chelyuskin's Odyssey» (USSR, 1934), the cinematic essay «Poto and Cabango» (USA, 1979), the fantasy comedy «Les Deux mondes» (France, 2007), the crime drama «Man on Fire» (USA, 2004) and the thriller «Night Watch» (Russia, 2004). It is concluded that in modern cinema, subtitles clearly act as an element of the



film language, contributing to the creation of an additional aesthetic effect, which is due to the use of new technologies depending on the specifics of the film as a subtitle carrier; and can be subtitles-texts, subtitles-pictures and subtitles-objects. Subtitles-texts perform their traditional function by transmitting foreign speech of the film characters in the language of the receiving culture. When using a subtitle picture, the transmitted meaning is laid not only in the word, but also in the location of it, which contributes to an adequate distribution of the viewer's attention, directing it to the element that seems most important at the moment. Subtitles-objects act as a means of communication, as independent characters of the film participating in cinematic action.

Key words: *film language, audiovisual translation, subtitling, text subtitles, picture subtitles and object subtitles.*

...au cinéma, tout est affaire de détails.

[1, p. 41]

Введение

По справедливому замечанию французского философа и теоретика кинематографа Ж. Делёза, «теория кино направлена не на кино, а на его концепты, являющиеся не менее практичными, влиятельными в действительности, чем само кино» [2, с. 614]. XX век «ввел в культуру мощные визуальные технологии и к традиционным зрелищным и изобразительным формам прибавил новые, что позволяет его характеризовать как век визуальный» [3, с. 641]. Означенная визуальность постепенно начинает довлеть над Словом, в определенной степени подтверждая опасения философа, эстетика и семиотика Р. Барта, внесшего, несмотря на выраженное неприятие и даже в чем-то агрессивный настрой по отношению к кино, не менее значимый вклад в интерпретацию феномена последнего, чем Ж. Делёз, и сетовавшего, что потребление кино приводит в эстетическом плане к «чудовищной умственной лени, из-за которой мы начинаем любить невесть что и опускаем планку наших требований» (цит. по: [4, p. 8]¹).

Как видим, опасения Р. Барта были связаны, прежде всего, с эстетической составляющей кинематографического искусства, поверхностным и даже в чем-то «бездумным» восприятием «движущихся картин». На наш взгляд, преодолению такой «бездумности», как это ни парадоксально, в определенной степени помогает аудиовизуальный перевод. Но обо всем по порядку.

Результаты анализа

В отличие от ситуации двадцатилетней давности, в настоящее время мы не можем говорить о том, что аудиовизуальный перевод (далее – АВП) и, особенно, теоретическое осмысление этого вида перевода делают свои первые шаги. Полагаем, что только перечень опубликованных материалов составил бы увесистый том. Достаточно пролистать страницы известных российских научных журналов, редкие из которых не публикуют статьи на эту злободневную тему,

¹ L'effroyable paresse esthétique qu'entraîne la consommation de films, et par laquelle nous finissons par aimer n'importe quoi, et par baisser la garde de nos exigences.

не говоря уже о таких сугубо переводческих сетевых изданиях, имеющих мировую известность, как *Meta, Journal of Audiovisual Translation (ESIST²), Traduire* и, конечно же, *L'Ecran traduit*, содержание семи номеров которого полностью посвящено освещению проблем АВП.

Соответственно, АВП признан переводоведами как отдельный вид/техника перевода, обладающий своей спецификой и подчиняющийся конкретным нормативным требованиям, предъявляемым к отдельным его подвидам, таким как дублирование, субтитрование, перевод голосом за кадром (voice over, voix off), тифлокомментирование (аудиодескрипция), супратитрование.

Безусловно, социально-экономическая ситуация, связанная с Covid-19, и сегодняшняя политическая обстановка оказываются достаточно парадоксальными для профессии кинопереводчика. С одной стороны, значительно уменьшилось количество демонстрируемых на экранах кинотеатров иностранных фильмов, что несомненно не способствует продвижению переводческих услуг в этом секторе, с другой – наблюдается значительное увеличение количества фильмов и сериалов на онлайн-платформах, владельцы которых либо обращаются к специалистам по АВП в целях обеспечения дублирования или субтитрования, но на весьма невыгодных для них условиях в плане сроков исполнения заказов и предлагаемых тарифов, либо используют машинный перевод или набирающий силу искусственный интеллект, оставляя профессиональным переводчикам роль постредакторов (post-editors), занимающихся корректировкой выполненных машиной переводов [5].

Несмотря на складывающуюся ситуацию, одной из самых востребованных техник перевода в кино остается субтитрование, формы которого меняются в зависимости от характера носителя субтитра и использования современных технологий.

Напомним, что традиционно субтитрование понимается как сокращенный перевод кинодиалога, отражающий основное содержание последнего и

² ESIST – European Association for Studies in Screen Translation.

сопровождающий в виде печатного текста визуальный ряд фильма в его оригинальной версии, располагаясь, как правило, в нижней части экрана. Следуя нормативным требованиям, применяемым к 2D-фильмам, субтитр, как правило, включает одну/две строки длиной 28–32 знака каждая и, учитывая время нахождения на экране, должен считываться зрителем за 4,5–6 секунд [6–8].

С первых дней своего появления в 30-е гг. XX в. субтитры вызвали неоднозначное отношение к себе – от полного неприятия до признания необходимости их использования. Сравните, к примеру, знаменитое высказывание польско-французского субтитровщика Симона Лакса, относившего субтитрование к «кинематографическому трюкачеству», которого невозможно избежать: «S'il est un mal, est un mal nécessaire» (цит. по: [9, p. 253]).

В отношении субтитров нам весьма импонирует подход известного французского журналиста и субтитровщика Анри Беара: «Мы не теоретизируем. Мы делаем дело. Возникла проблема – решаем. У меня очень простая философия: чем субтитры незаметнее, тем лучше. <...> Глаз должен работать в одном ритме с ухом. <...> По-моему, субтитры чрезвычайно музыкальны. Чрезвычайно. Чем они незаметнее, тем мне приятнее»³ (цит. по: [10, p. 11]).

Однако сделать субтитры абсолютно незаметными, конечно же, было невозможно. Стремление отвести им особую роль в соотношении с видеорядом, способствуя тем самым созданию дополнительного эстетического эффекта, прослеживается уже в 1934 г. на примере советского документального фильма «Одиссея “Челюскина”», в котором сочетаются лаконичный и строгий комментарий событий голосом «за кадром», интертитры, локализирующие действие («На льду, недалеко от места крушения парохода», «Драма в Чукотском море не оставила никого равнодушным в мире»), и субтитры, появляющиеся на экране в момент, когда участники экспедиции говорят «на камеру».

Сказанное выше отражает очевидную дилемму субтитровщика, поскольку при подготовке субтитров особенно остро встает вопрос, на что следует обратить внимание, чему отдать предпочтение – неизбежным ограничениям, накладываемым экраном и непреложным требованием сокращения вербальной составляющей фильма в целях экономии языковых средств в субтитре, или выбору субтитровщика⁴,

³ On ne fait pas de théories, on fait. Il y a un problème, on le résout. J'ai une philosophie très basique : moins vous voyez les sous-titres, mieux je me porte. <...> L'œil doit rebondir au même rythme que l'oreille. <...> C'est extrêmement musical, à mes yeux. Extrêmement musical. Moins ça se voit, plus je suis content.

⁴ И здесь мы солидарны с Жан-Рене Ладмиралем, отмечая, что в переводе решение всегда остается за переводчиком и его интерпретацией вне зависимости от типа переводческих трудностей: «dans tous les cas, et quelle que puisse

решающего, какой текст будет фигурировать на экране. Последнее касается, прежде всего, обрывков диалогов, слышимых на заднем плане, фоновых шумов, характерных для представления событий (аэропорт, вокзал, улица, дискотека, вечеринка), песенного фона, не являющегося важным для развития кинематографического действия, разного рода восклицаний, повторов, а также надписей, появляющихся на экране, таких как вывески, газетные заголовки и т. д. [6; 12–14].

Особое место в вопросе субтитрования занимают кинодиалоги, в которых используются вымышленные языки. Примером может служить фильм франкоязычного режиссера Жан-Пьера Горена «Poto and Cabango» (США, 1979), демонстрировавшийся в марте 2013 г. в Центре Помпиду в Париже. В этом фильме, относимом критиками к жанру кинематографического эссе (*essai filmé, essay film*), рассказывается реальная история о сестрах-близнецах, Вирджинии и Грейс Кеннеди, которые, будучи изолированными от общества других детей и предоставленными самим себе в течение шести лет, изобрели свой собственный язык общения, воспринятый сначала окружающими как секретный, на основе искаженных слов английского и немецкого языков. Это объясняется тем фактом, что мать и бабушка близнецов являются выходцами из Германии и переехали в США уже после окончания Второй мировой войны. Как следствие, именно языки становятся своего рода сюжетной и движущей силой фильма, что потребовало от субтитровщиков большой изобретательности, поскольку желанием режиссера было создать прежде всего звуковой фильм⁵, позволяющий зрителю воспринимать этот язык на слух [15, p. 136]. Так, речь бабушки близнецов, ближе всех общавшейся с близнецами, приводится в фильме на немецком языке с английскими субтитрами. Чтобы подчеркнуть непонимание произносимого героинями фильма, используются вопросительные знаки, разбросанные по экрану, а также горизонтальные субтитры (*crawlers* в терминах П. Оперо [7]), перемещающиеся в виде бегущей строки слева направо в нижней части экрана и отражающие различимые зрителем фрагменты речи. Как полагает режиссер фильма, такой подход позволяет зрителю понять, почему сестры-близнецы «потерялись» в таком лингвистическом окружении⁶.

être la difficulté, le dernier mot revient à la subjectivité du traducteur, à son interprétation et à sa décision» [11, p. 23].

⁵ Avec *Poto and Cabango*, j'ai vraiment poussé au maximum mon envie de faire un film sonore.

⁶ Par le biais de la dématérialisation visuelle, à l'écran, <...> le spectateur reçoit et analyse la langue telle que la perçoivent les jumelles, une langue qui ne reste pas en place, qui glisse constamment de l'anglais à l'allemand et inversement. Cette méthode permet de faire comprendre comment les jumelles se sont retrouvées dans cette espace linguistique.

Как гласит эпиграф к нашей статье, «в кино важна каждая деталь» [1, р. 41]. По мнению автора этих слов, Режан Хамус-Валле, специалиста по спецэффектам в кино и на телевидении, в настоящее время субтитры как участники кинематографического действия могут выполнять целый ряд ролей: субтитры-тексты, субтитры-картинки и субтитры-объекты.

Данная концепция находит подтверждение при анализе субтитрирования трех фильмов: комедии-фэнтези «Les Deux mondes» («Два мира», реж. Дэниел Козн, Франция, 2007), криминальной драмы «Man on Fire» («Гнев», реж. Тони Скотт, США, 2004) и триллера «Night Watch» («Ночной дозор», реж. Тимур Бекмамбетов, Россия, 2004).

Субтитры-тексты выполняют свою традиционную функцию, передавая иностранную речь персонажей фильма на языке принимающей культуры. Так, во французском фильме «Les Deux mondes» герой попадает в иной мир, явно отстоящий во времени от нашей цивилизации, обитатели которого принимают его за божество (*roi-papillon*), прилетевшее с неба, чтобы освободить их от рабства. Эти люди говорят на странном языке, не знакомом нашему герою, и на протяжении почти трети фильма их речь переводится французскими же субтитрами. На 30-й минуте фильма герой съедает некий фрукт, благодаря которому начинает понимать язык аборигенов. Необходимость в субтитрах отпадает. Таким образом, во-первых, субтитры-тексты становятся своего рода маркировкой изменения ситуации и развития событий. Во-вторых, они начинают выполнять и особую эстетическую функцию, будучи набранными разного рода шрифтами, за исключением привычных зрителю Times New Roman и Arial, что подчеркивает архаическую природу языка, используемого жителями этой экзотической страны. К тому же для усиления значимости того или иного объекта, упоминаемого в речи говорящего персонажа, некоторые субтитры включают буквы разного размера и наклона, а также дополняются графиками или рисунками в стиле примитивной наскальной живописи (изображение человека, саламандры в конце строки и т. д.).

К сожалению, режиссерская находка не была учтена при подготовке фильма к показу в русскоязычной аудитории: субтитры-тексты упразднены и заменены дублированием. Разумеется, это остается незамеченным широкой зрительской аудиторией. Однако, к досаде киноманов, фильм оказывается лишенным эстетически весьма значимых элементов.

Несколько иная стратегия принята при переводе на английский язык фрагментов на испанском языке в американском фильме «Man on Fire», в субтитрах которого используется традиционный шрифт, но они постоянно меняют свое местоположение на экране и набираются буквами разного размера. По словам

самого Тони Скотта, режиссера этого фильма, его целью было придать субтитрам тот же вес и значение, что и другим визуальным и звуковым элементам, в создании атмосферы, раскрытии психологии персонажей, усилении эстетической составляющей фильма⁷ [www.ugo.com]. В дополнение к их роли в фильме «Les Deux mondes», само расположение субтитров направляет внимание зрителя на тот элемент, который представляется наиболее важным в данный момент. Соответственно, передаваемый смысл закладывается не только в слове, но и в местоположении такого **субтитра-картинки**, что способствует адекватному распределению внимания зрителя. Значимость такой стратегии особенно возрастает в сценах допросов похитителей маленькой героини фильма, за гибель которой мстит ее телохранитель, а также когда в экранном действии участвует Голос невидимого главаря банды, отдающего приказы по телефону. Так, например, субтитры, воспроизводящие вопросы (Who's the boss?) или гневные восклицания (Don't lie to me!) нашего героя, ведущего допрос злоумышленников, в полной мере отражают его эмоциональное состояние: при каждом повторе, подобно учащающемуся пульсу взволнованного человека, они становятся все крупнее и практически молниеносно исчезают в глубине экрана.

Субтитры-объекты прослеживаются на примере упомянутого выше фильма режиссера Тимура Бекмамбетова «Ночной дозор» – главной отечественной киносенсации 2004 г., признанного первым российским блокбастером, имевшим беспрецедентный массовый успех, в том числе за пределами России.

Для международного показа этого фильма сразу же встал вопрос, какую технику перевода применить – дублирование или субтитрирование, поскольку, по мнению режиссера, «мы слишком мало используем магические возможности кино, а они огромны, особенно, когда экран говорит не на английском, русском или китайском, а прежде всего, на своем собственном киноязыке, который обладает мощной возможностью околдовывающего действия» (цит. по: [16]). В конечном итоге режиссер принял решение использовать гибридный формат: дублировать пролог и заключительную часть фильма, тексты которых произносятся «голосом за кадром», и снабдить субтитрами основную часть звучащего текста. Важно подчеркнуть изменение самого характера субтитров, которые начинают выступать как средство коммуникации, в роли самостоятельных персонажей фильма, участвующих

⁷ Je me disais que les sous-titres étaient ennuyeux car ils servent généralement à nous faire comprendre ce que les personnages disent dans une langue différente. Je me disais juste qu'ils devraient en fait être une sorte de personnage à part entière dans une scène. J'ai cherché une autre façon de les faire, et j'ai volé l'idée à de vieux films de kung fu.

в кинематографическом действе: появление субтитров, как и внимание зрителя, следуют за движениями руки персонажа, их контуры становятся более четкими, например, по мере того как герой протирает глаза. Производимый эффект особенно очевиден в сцене, когда Антон кричит «Stop» и субтитр отрывается от его руки и летит в направлении колдуньи, которая начинает странным образом жестикулировать, как будто субтитр физически задел ее.

Как следствие, англоязычные субтитры признаны критиками несомненным техническим достижением, ставшим своего рода ключом к успеху фильма в международном прокате.

И наконец, совершенно иным становится подход к субтитрованию, когда речь идет о таком специфическом носителе кинематографического контента, как фильм с эффектом объемного изображения (*cinéma en relief*, анаглиф-фильм, 3D-фильм), рассчитанном на бинокулярное зрение и требующем для просмотра фильма использования специальных стереочков, позволяющих соединять разделенное изображение, способствуя достраиванию в сознании зрителя изображения объемного [<https://www.soyuz.ru/articles/402?ysclid=11bp4k9c1b357306605>].

Как отмечает киновед С. А. Филиппов, «3D-формат – это еще не самый плохой могильщик искусства кино» [17]: он позволяет как минимум эффективно бороться с кинопиратством (!). Но применение этого носителя требует пересмотра как собственно технологических, так и эстетических норм субтитрования, предъявляемых ранее к 2D-фильмам, в силу того что субтитры в такого рода фильмах должны подчиняться специфическим техническим ограничениям [18]⁸. Во-первых, наличие субтитра в качестве дополнительного элемента еще больше загромождает и без того сложное стереоизображение. Во-вторых, трехмерность фильма обеспечивает подвижность местонахождения субтитра в отличие от традиционно плоской кинокомпозиции 2D-фильма, где субтитр фиксируется по центру в нижней части экрана. Соответственно, возникает вопрос размещения субтитров, с тем чтобы они не становились помехой для предметов, «выходящих» из экрана в зал. Проблема в том, что, как правило, субтитр накладывается на видеоряд на переднем плане. Оставаясь в этом месте в момент начала «движения» объекта, он оказывается в рельефном предэкранном пространстве в непо-

средственной близости от глаз зрителя, что создает визуальный дискомфорт и нарушает стереоэффект.

При этом собственно перевод текста субтитра выполняется в традиционном ключе. Изменяется лишь сам подход к его размещению во избежание столкновения с «движущимся» объектом.

Приведем пример использования «плавающих» французских субтитров (*sous-titres flottants*, *flying subtitles*) в знаменитом фильме революционера в области стереокинематографа Джеймса Кэмерона «Аватар» [18]. Будучи расположенными на расстоянии 30 см перед или в глубине экрана, они сами по себе создают рельефное изображение и участвуют в создании 3D-эффекта. Субтитр как бы проникает в это изображение и становится его визуальным элементом: зритель не только считывает субтитр, но и наблюдает за ним одновременно с видеорядом.

Вспомним начальную сцену фильма, в которой Джейк записывает свои размышления, глядя в камеру. Слева внизу экрана видны строки, отражающие экран компьютера с указанием даты, имени и т. д. Зритель видит одновременно два текста, как бы наложенные друг на друга, причем буквы субтитра намного крупнее, и зрителю приходится прилагать усилия, чтобы одновременно познакомиться с содержанием двух текстов. Длина субтитра, состоящего из 43 знаков, представляется чрезмерной. Разделение его на две строки (*J'ai eu le taf / parce que je suis compatible*), как и использование односложного союза *car*, синонима сложного союза *parce que*, облегчают задачу его считывания зрителем, но если бы он остался по центру, текст компьютера, набранный более мелким шрифтом, оказался бы полностью скрытым за текстом субтитра, наложенного сверху. Соответственно, решение субтитровщика переместить двустрочный субтитр на свободное место вправо, не оставляя его в месте, традиционно принятом для 2D-фильма, а именно в нижней части экрана, представляется удачным и делает экранное пространство более свободным и гармоничным. При этом следует помнить, что в таком случае субтитры приходится накладывать пошагово, план за планом, а это затратно как во временном, так и в финансовом планах. Однако в сопоставлении с эстетическим весом таких субтитров, как говорится, игра, несомненно, будет стоить свеч.

Выводы

Как подчеркивает киновед С. А. Филиппов, «какую теоретическую модель кинематографа ни выберишь, любой дополнительный элемент жизнеподобия сам по себе не имеет ни малейшего значения, а *значим лишь с точки зрения дополнительных художественных возможностей*, которые он создает. Соответственно, любой такой элемент может утвердиться в киноискусстве только в том случае, когда эти возмож-

⁸ Оставляя за скобками специфику стереокино, уточним, что еще в двадцатых годах прошлого века С. Эйзенштейн полагал стереокинематограф главным вектором развития киноиндустрии. Сравните: «Сомневаться в том, что за стереокино – завтрашний день, это также наивно, как сомневаться в том, будет ли завтрашний день вообще» (цит. по: [16]), а братья Люмьер уже в 1934 г. воссоздали знаменитое «Прибытие поезда» в виде анаглиф-фильма.

ности значительны настолько, что перевешивают производственные и художественные трудности, связанные с введением этого элемента в систему киноязыка» (*курсив автора*) [17].

Именно такими значимыми элементами современного киноязыка становятся субтитры, создающие, наряду с другими средствами передачи смысла в кино, весомый визуально-коммуникативный и эстетический эффект, что препятствует рассеиванию внимания зрителей, способствует концентрации их внимания и более глубокому погружению в атмосферу фильма на иностранном для них языке.

По свидетельству специалистов, количество таких фильмов значительно возрастает в последние годы и, думается, грядущие десятилетия будут отмечены многочисленными технологическими новшествами, в том числе в области АВП в целом и субтитрования в частности, что потребует от переводчиков нахождения новых интересных решений, расширяющих неведанные доселе горизонты как собственно киноискусства, так и перевода в кино. В этом плане мы полностью разделяем оптимизм Мари-Ноль Гийо, автора главы, посвященной субтитрам и субтитрованию в «The Routledge Handbook of Audiovisual Translation»: «Как и АВП в целом, субтитрование фильмов находится на переломном этапе и сталкивается с новыми вызовами, которые позволяют ему полностью утвердиться как дисциплине, основанной на использовании новейших информационных технологий»⁹ [8, p. 40].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Hamus-Vallée Réjane*. Le sous-titrage special : le hors-norme comme remise en question de la norme. *Les Deux mondes, Man on Fire, Night Watch* // Normes, transgressions et nouveaux défis professionnels / eds. Stéphanie Genty, Sabrina Baldo de Brébisson, Julio de los Reyes Lozano. Paris : Editions L'entretemps, 2021. P. 37–56.
2. *Делёз Ж.* Кино I. Образ–движение. Кино II. Образ–время / пер. с фр. Б. Скуратова. М. : Ад Маргинем, 2004. 622 с.
3. *Хренов Н. А.* Кино : реабилитация архетипической реальности. М. : Аграф, 2006. 704 с.
4. *Marty Eric*. Préface // Roland Barthes: «En sortant du cinema» / eds. Antoine de Baecque, Marie Gil, Eric Marty. Paris : Hermann Editeurs, 2018. P. 7–13.
5. *Editorial* // L'Ecran traduit : revue sur la traduction et l'adaptation audiovisuelles. 2021. № 7. P. 2–3.
6. *Горшкова В. Е.* Перевод в кино : монография. Иркутск : ИГЛУ, 2006/2008. 278 с.
7. *Oreiro Pilar*. Le format des sous-titres : les mille et une possibilités // La traduction audiovisuelle. Approche

interdisciplinaire du sous-titrage / eds. Jean-Marc Lavour, Adriana Şerban. Bruxelles : De Boeck, 2008. P. 55–67.

8. *Guillot Marie-Noëlle*. Subtitling on the Cusp of its Futures // The Routledge Handbook of Audiovisual Translation / ed. by Luis Pérez-Gonzalez. 2018. URL: <https://www.routledgehandbooks.com/doi/10.4324/9781315717166-3>

9. *Cornu Jean-François*. Le doublage et le sous-titrage. Histoire et esthétique. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2014. 440 p.

10. *Cornu Jean-François*. «Le sous-titrage, c'est extrêmement musical» : *Entretien avec Henri Béhar, traducteur de films anglophones* // L'Ecran traduit : revue sur la traduction et l'adaptation audiovisuelles. 2021. № 7. P. 4–28.

11. *Ladmiral Jean-René*. Le prisme interculturel de la traduction // Palimpsestes. 1998. № 11. P. 15–30.

12. *Bréan Samuel*. Le sous-titre révélateur : inaudibilité et traduction audiovisuelle (1^{re} partie) // L'Ecran traduit : revue sur la traduction et l'adaptation audiovisuelles. 2013. № 1. P. 54–74.

13. *Bréan Samuel*. Le sous-titre révélateur : inaudibilité et traduction audiovisuelle (2^{me} partie) // L'Ecran traduit : revue sur la traduction et l'adaptation audiovisuelles. 2013. № 2. P. 28–41.

14. *Garncarz Joseph*. Sous-titrage, versions multiples, doublage : En quête du mode de traduction optimal // L'Ecran traduit : revue sur la traduction et l'adaptation audiovisuelles. 2013. № 1. P. 34–45.

15. *Bréan Samuel*. «Etrangères dans leur propre langue» : Poto, Cabengo et les sous-titres // L'Ecran traduit : revue sur la traduction et l'adaptation audiovisuelles. 2014. № 3. P. 132–148.

16. *Карахан Л.* Жажда новой крови : «Ночной дозор» – технологии коммерческого успеха // Искусство кино. 2004. № 12. URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2004/12>

17. *Филиппов С. А.* Не самый плохой могильщик. Прошлое и будущее стереокино // Искусство кино. 2010. № 6. URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2010/06>

18. *Baldo de Brébisson Sabrina, Hamus-Vallée Réjane*. Le sous-titrage relief d'Avatar : la transgression comme norme // Normes, transgressions et nouveaux défis professionnels / eds. Stéphanie Genty, Sabrina Baldo de Brébisson, Julio de los Reyes Lozano. Paris : Editions L'entretemps, 2021. P. 19–36.

REFERENCES

1. *Hamus-Vallée Réjane*. Le sous-titrage spécial: le hors-norme comme remise en question de la norme. *Les Deux mondes, Man on Fire, Night Watch*. In: *Normes, transgressions et nouveaux défis professionnels*. Eds. Stéphanie Genty, Sabrina Baldo de Brébisson, Julio de los Reyes Lozano. Paris : Editions L'entretemps, 2021. Pp. 37–56.
2. *Delyoz ZH.* Kino I. Obraz–dvizhenie. Kino II. Obraz–vremya [Cinema I. Image–movement. Cinema II. Image–time]. Per. s fr. B. Skuratova. Moscow: Ad Marginem, 2004. 622 p.

⁹ Like AVT generally, film subtitling is at a turning point and is embracing the new sets of challenges that will establish it fully as a discipline, for which technology has given it new tools.

3. *KHrenov N. A.* Kino: reabilitatsiya arkhетипической real'nosti [Cinema: rehabilitation of archetypal reality]. Moscow: Agraf, 2006. 704 p.
4. *Marty Eric.* Préface. In: *Roland Barthes: «En sortant du cinéma»*. Eds. Antoine de Baecque, Marie Gil, Eric Marty. Paris: Hermann Editeurs, 2018. Pp. 7–13.
5. *Editorial.* In: *L'Ecran traduit : revue sur la traduction et l'adaptation audiovisuelles*. 2021. No. 7. Pp. 2–3.
6. *Gorshkova V. E.* Perevod v kino: monografiya [Cinema translation: monograph]. Irkutsk: IGLU, 2006, 2008. 278 p.
7. *Orero Pilar.* Le format des sous-titres: les mille et une possibilités. In: *La traduction audiovisuelle. Approche interdisciplinaire du sous-titrage*. Eds. Jean-Marc Lavaur, Adriana Şerban. Bruxelles: De Boeck, 2008. Pp. 55–67.
8. *Guillot Marie-Noëlle.* Subtitling on the Cusp of its Futures. In: *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*. Ed. by Luis Pérez-Gonzalez. 2018. Available at: <https://www.routledgehandbooks.com/doi/10.4324/9781315717166-3>
9. *Cornu Jean-François.* Le doublage et le sous-titrage. Histoire et esthétique. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2014. 440 p.
10. *Cornu Jean-François.* «Le sous-titrage, c'est extrêmement musical»: Entretien avec Henri Béhar, traducteur de films anglophones. In: *L'Ecran traduit : revue sur la traduction et l'adaptation audiovisuelles*. 2021. No. 7. Pp. 4–28.
11. *Ladmiral Jean-René.* Le prisme interculturel de la traduction. In: *Palimpsestes*. 1998. No. 11. Pp. 15–30.
12. *Bréan Samuel.* Le sous-titreur révélateur : inaudibilité et traduction audiovisuelle (1^{re} partie). In: *L'Ecran traduit : revue sur la traduction et l'adaptation audiovisuelles*. 2013. No. 1. Pp. 54–74.
13. *Bréan Samuel.* Le sous-titreur révélateur : inaudibilité et traduction audiovisuelle (2^{me} partie). In: *L'Ecran traduit : revue sur la traduction et l'adaptation audiovisuelles*. 2013. No. 2. Pp. 28–41.
14. *Garncarz Joseph.* Sous-titrage, versions multiples, doublage: En quête du mode de traduction optimal. In: *L'Ecran traduit : revue sur la traduction et l'adaptation audiovisuelles*. 2013. No. 1. Pp. 34–45.
15. *Bréan Samuel.* «Etrangères dans leur propre langue»: Poto, Cabengo et les sous-titres. In: *L'Ecran traduit : revue sur la traduction et l'adaptation audiovisuelles*. 2014. No. 3. Pp. 132–148.
16. *Karakhan L.* ZHahzha novoj krovi: «Nochnoj dozor» – tekhnologii kommercheskogo uspekha [New blood thirst: «Night Watch» – technology for commercial success]. In: *Iskusstvo kino*. 2004. No. 12. Available at: http://old.kinoart.ru/archive/2004/12_
17. *Filippov S. A.* Ne samyj plokhoy mogil'shhik. Proshloe i budushhee stereokino [Not the worst gravedigger. The past and future of stereokino]. In: *Iskusstvo kino*. 2010. No. 6. Available at: http://old.kinoart.ru/archive/2010/06_
18. *Baldo de Brébisson Sabrina, Hamus-Vallée Réjane.* Le sous-titrage relief d'Avatar: la transgression comme norme. In: *Normes, transgressions et nouveaux défis professionnels*. Eds. Stéphanie Genty, Sabrina Baldo de Brébisson, Julio de los Reyes Lozano. Paris: Editions L'entretemps. 2021. Pp. 19–36.

Иркутский государственный университет

Горшкова В. Е., доктор филологических наук, профессор кафедры перевода и переводоведения
E-mail: gorchkova_v@mail.ru

Поступила в редакцию 8 ноября 2023 г.

Принята к публикации 26 декабря 2023 г.

Для цитирования:

Горшкова В. Е. Субтитры как элемент современного киноязыка // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2024. № 1. С. 33–39. DOI: <https://doi.org/10.17308/lic/1680-5755/2024/1/33-39>

Irkutsk State University

Gorshkova V. E., Doctor of Philology, Professor of the Translation and Translatology Department
E-mail: gorchkova_v@mail.ru

Received: 08 November 2023

Accepted: 26 December 2023

For citation:

Gorshkova V. E. Subtitles as an element of modern film language. *Proceedings of Voronezh State University. Series: Linguistics and Intercultural Communication*. 2024. No. 1. Pp. 33–39. DOI: <https://doi.org/10.17308/lic/1680-5755/2024/1/33-39>