

---

# ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КИНОДИАЛОГ VS ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ: ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА ПЕРЕВОДА

В.Е. Горшкова

Иркутский государственный университет  
664003, Россия, г. Иркутск, ул. Карла Маркса, 1

В статье рассматриваются проблемы перевода кинодиалога в зависимости от жанровой специфики носителя звучащего Слова — художественного и документального фильма. Последний традиционно остается вне поля зрения лингвистов и переводчиков в силу сложившегося мнения об отсутствии выраженной художественно-эстетической составляющей, что значительно «облегчает» перевод, приближая звучащий текст к тексту информационному, доминантой которого является передаваемая информация.

Цель статьи — показать универсальный характер понятия «образ-смысл» в приложении к отдельным кинематографическим жанрам. Материалом исследования послужили французские художественные и документальные фильмы (*The Artist, Il y a longtemps que je t'aime, Espionne pendant la seconde guerre mondiale*) и их переводы на французский и русский языки. Подчеркивается, что нередко отдельные вербальные составляющие (высказывания) приобретают особую важность в контексте художественного кинодиалога, повышая его поэтическую функцию, формируя законченный образ-смысл последнего. Не последнюю роль в этом процессе играют такие лексические элементы, как личные местоимения «ты» и «вы», адекватный перевод которых способствует целостности зрительского восприятия фильма как эстетического феномена. Постулируется, что документальное кино, занимающееся «творческой разработкой действительности», имеет целый ряд точек соприкосновения с игровым в плане соответствия режиссерскому замыслу, формы представления событий и их трактовки в фильме. В этой связи особую актуальность приобретает адекватная передача образа-смысла документального кинодиалога при анализе событий, отстоящих во времени. Доказательством служит переводческий проект, выполненный на материале перевода на русский язык кинодиалога французской документальной ленты «*Espionne pendant la seconde guerre mondiale*».

**Ключевые слова:** перевод, художественный кинодиалог, документальный кинодиалог, образ-смысл, жанровая специфика

## 1. ВВЕДЕНИЕ

Если говорить об иерархии видов киноискусства, то, по свидетельству С.И. Фрейлиха, последнюю «можно было бы представить в виде пирамиды, на вершине которой гордо обозначено игровое кино, документальное же вместе с научно-популярным и мультипликационным <...> составляют ее основание» (Фрейлих, 2002:180). Полагаем, что именно этим фактом объясняется гораздо более пристальный интерес исследователей к кинодиалогу художественному в его переводческом аспекте, оставляющих в тени, в роли «бедного родственника», кинодиалог документальный. Свидетельство тому — достаточно скудные упоминания о последнем в трудах переводоведов (Kaufmann, 2008; Kaufmann, 2004; Valentini, 2011). Так, в известном библиографическом труде И. Гамбье, включающем практически исчерпывающий перечень источников по аудиовизуальному переводу, только 21 исследование из 1241 источника трактуют медийные жанры, отличные от художественных. Среди них 6 (!) посвящены документальному кино, десять — информационным передачам, четыре — телевизионным дебатам и одно — рек-

ламным роликам (цит. по [Kaufmann,2004:70]). А в двух специальных выпусках авторитетного канадского переводческого журнала МЕТА, посвященных аудио-визуальному переводу<sup>1</sup>, находим лишь одно упоминание о таких фильмах (см. выпуск 2004 г.).

Объяснением такому положению дел может быть сложившееся мнение, что перевод доминирующей в документальных фильмах фактуальной информации не представляет особой трудности в силу отсутствия выраженной художественно-эстетической составляющей, опирается на реальные события, объективное представление которых возрастает благодаря съемкам «с натуры».

Начать рассуждения на заявленную тему нам бы хотелось с упоминания имени представителя «некиношного» мира, а именно французского писателя и философа Ж.-П. Сартра, и рассказать об одном эпизоде из его жизни, скорее всего неизвестном или малоизвестном широкой публике. Дело в том, что в молодости Ж.-П. Сартр работал преподавателем философии в Нормандии, в лицее Франциска I в г. Гавре. В этом лицее существовала традиция: каждое лето по окончании занятий проводилась церемония вручения премий выдающимся выпускникам. По этому случаю один из молодых преподавателей должен был произносить своего рода традиционную речь (*discours d'usage*). 12 июля 1931 г. эта честь выпала Сартру, и он, неожиданно для всех, начал говорить о кино. Впрочем, произошедшее нельзя было назвать случайностью: именно Сартр был вдохновителем лицейского Киноклуба. Не знаем, опубликован ли где-нибудь текст этой речи. Нам ее копию в 1991 г. подарил один из последних учеников Сартра, Жан Жюстиньяни, который присутствовал на церемонии, а со временем стал преподавателем английского языка и руководителем Киноклуба в лицее Франциска I, находящегося на улице, носящей теперь имя великого французского писателя и философа: г. Гавр, ул. Сартра, д. 2.

Приведем лишь несколько фрагментов речи Ж.-П. Сартра, важных в контексте заявленной темы.

- ◆ «Кино — добрый малый, гораздо более близкий нам, связанный с нашей обыденной жизнью. <...> И в этом новом мире вы как у себя дома: вы уже научились ориентироваться в лабиринте его интриг, символов и ритмов. Вам там очень уютно: ничто не ускользает от вашего внимания, никто вас не разочаровывает.
- ◆ <...> именно это искусство вы постигнете прежде других, именно оно подведет вас к тому, чтобы любить красоту во всех ее проявлениях.
- ◆ Ваши родители могут быть спокойны: кино плохому не научит. Это легкое, на первый взгляд, искусство на самом деле отличается чрезвычайной сложностью: ведь по сути оно является отражением современной цивилизации. Кто научит вас красоте мира, в котором вы живете, поэзии скорости, машин, великолепной и бесчеловечной фатальности прогресса? Кто, если не *ваше* искусство — кино? (здесь и далее перевод наш. — В.Г.).

---

<sup>1</sup> Traduction audiovisuelle // МЕТА: journal des traducteurs. 2004. Vol. 49. № 1; La manipulation de la traduction audiovisuelle // МЕТА: Translators' Journal. 2012. Vol. 57. № 2.

Понимаем дискуссионность приведенных слов. Но не забываем: Сартру всего 26 лет, означенная выше речь произносится в 1931 г., когда звуковое кино только-только начинает делать свои первые шаги. Что касается последнего высказывания о том, что кино является *отражением цивилизации*, сам Сартр вызывает слушателей на полемику, приводя слова Анатоля Франса, который был в полном шоке от своего первого посещения кино: «Кино материализует худший народный идеал... Это, конечно, не конец света, но *конец цивилизации*» (выделено нами. — В.Г.).

И еще одна выдержка из речи Сартра:

- ◆ Пиранделло<sup>2</sup> не без грусти сравнивал кино с павлином из басни. Тот молча распускал свой роскошный хвост и все замирали в восхищении. Но завистливый лис убедил его спеть. Павлин прочистил горло, открыл рот и издал известный вам крик...

Разумеется, все мы прекрасно понимаем, что речь здесь идет о сопоставлении немого и звукового кино. Любители кино наверняка помнят замечательно неоднозначную трактовку этой проблемы в фильме Мишеля Хазанавичуса «Артист» (Франция/Бельгия, 2012 г.), получившем пять Оскаров — за лучший фильм, лучшую мужскую роль (*впервые в истории эту награду получил французский актер Жан Дюжарден*), лучшего режиссера, лучший саундтрек (*композитор Людовик Бурсэ*), лучшие костюмы. Когда за четыре минуты до окончания картины, поставленной в духе немого кино, в зрительный зал вдруг врываются звуки со съемочной площадки (обрывки разговоров, грохот передвигаемого съемочного оборудования, стук падающих предметов, смех...), зритель оказывается близким к состоянию шока. Такого рода контрапункт представляется блестящей находкой режиссера, оправдывающей неприятие звукового кино героем фильма. Но об этом ниже.

Принципиальным для нас в контексте сегодняшнего разговора является факт упоминания Слова/Звука в кино, хотя и в таком несколько гротескном ракурсе. Вспомним в этой связи слова президента Европейской киноакадемии (1996) Вима Вендерса:

- ◆ [...] кино всегда начинается со слов, именно слова определяют, будет ли изображение иметь право на существование.
- ◆ Слова — это та точка невозврата, которую должен пройти фильм, чтобы существовало изображение. Именно здесь кроется неудача многих фильмов.

Полагаем возможным распространить мнение Вима Вендерса на собственно произносимый текст фильма, поскольку неудачный текст тоже может оказаться упомянутой Вендерсом «точкой невозврата», которая в конечном итоге приведет к провалу фильма. Проблема приобретает особую значимость в контексте аудиовизуального перевода.

С самого начала исследований в области аудиовизуального перевода (Caillé, 1960; Cary, 1960; Cateau, 2011, Danan, 1991; Delabastita, 1989; Dries, 1995; Gambier, 2005; Gottlieb, 1998; Gambier, 1996; Machado, 1996; Soh Tatcha, 1997; Горшкова,

<sup>2</sup> Луиджи Пиранделло — итальянский писатель и драматург (1867—1936).

2015; Горшкова, 2014; Горшкова, 2006) внимание ученых привлекают вопросы многомерности, многоплановости и интерсемиотичности кинотекста, а также возможности манипулятивного воздействия на зрителя посредством вмешательства в вербальный компонент фильма, особенно при использовании такого вида/техники перевода как дублирование. Последнее позволяет заменить содержание акустического канала восприятия вербальными знаками другой языковой системы, отражающими абсолютно иной смысл, не затрагивая визуальный ряд фильма (Горшкова, 2015). Полагаем, что эти рассуждения в равной степени справедливы как в отношении художественного, так и в отношении документального кино.

## 2. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КИНОДИАЛОГ В ПЕРЕВОДЧЕСКОМ АСПЕКТЕ

Начнем с анализа художественного кинодиалога и его перевода.

Как отмечает «гуру сценарного дела» Джон Труби, диалог в фильме как форма коммуникации становится понятнее, если сравнивать его с музыкой (Truby, 2010:414). Дело в том, что, подобно музыкальному произведению, диалог строится на основе ритмов и определенной тональности, распределенных, если продолжить аналогию с музыкой, по нескольким «дорожкам» на некоем носителе. И чем больше таких «дорожек», тем лучше качество текста. Соответственно, кинодиалог представляет собой не просто мелодию, но подлинную симфонию, которая проигрывается на трех основных дорожках: речь идет о нарративных диалогах, диалогах нравоучительных и ключевых словах или ключевых репликах. Именно последнюю составляющую кинодиалога мы относим к смысловым опорам (Горшкова, 2014:115—134), представляющим собой своеобразный вербальный каркас фильма как целого, без которого «симфония» последнего может превратиться в невразумительную какофонию несвязных звуков и пассажей, далеких от той зачастую неосязаемой и даже неосознаваемой зрителем гармонии, которая и делает фильм фильмом.

Так, упомянутый выше фильм «Артист» характеризуется более чем скромным объемом вербального компонента — всего около 70 вставок/интертитров, — что вполне соответствует духу немого кино<sup>3</sup>. Особенностью данного фильма является сохранение французского интертитра на экране, что позволяет сравнивать оригинальный текст интертитра и накладываемый на него субтитр. Констатируем: из 70-ти субтитров, фигурирующих в фильме «Артист», 18 нуждаются в корректировке. Мы уже не говорим о банальном сверхпереводе:

(1) *Je suis désolée pour hier soir.* ≠

*Я сожалею о том, что было прошлой ночью.* =

*Сожалею, что вчера так получилось (или Сожалею о вчерашнем)*

Не говорим и об очевидном калькировании структуры исходного высказывания, приводящем практически к бессмысленности переводного текста. Сравните:

---

<sup>3</sup> Для перевода субтитрами полнометражного фильма используются от 900 до 1000 субтитров.

по окончании телефонного разговора, касающегося крушения фондового рынка, Джордж Валантен говорит:

(2) *Il semblerait que nous soyons ruinés.*

≠ \**Выглядит так, будто мы потерпели крах.*

= *Похоже, мы разорены.*

Гораздо курьезнее, на наш взгляд, обстоит дело с переводом элементарных личных местоимений «ты/вы». Если судить по французским интертитрам, главный герой всегда был очень корректным со своим водителем и обращался к нему на «вы». По-видимому, переводчик посчитал такое обращение звезды немого кино неадекватным в отношении простого водителя и перевел его реплики во второе лицо единственного числа. Но с этим еще можно было как-то смириться, учитывая своего рода фоновую роль, которую играет водитель в развитии действия фильма. Хотя фон фону рознь: ведь именно водитель оказывается самым преданным Валантену человеком, протягивающим последнему руку помощи в самые трудные моменты его жизни. Соответственно, даже такая фоновая роль должна четко проигрываться на одной из дорожек, создающих, в терминах используемой выше метафорики, «симфонию» фильма. В случае, когда создаваемая персонажем «мелодия» звучит невнятно, если не сказать неадекватно происходящему на экране, это может вызвать, по меньшей мере, досаду искушенного зрителя. Не случайно, обращаясь к начинающим сценаристам, тот же Д. Труби говорит о том, что при написании сценария «следует отслеживать уникальную манеру говорения каждого персонажа» (Truby, 2010:457).

Однако, как это ни печально, аналогичная стратегия используется при переводе реплик молоденькой актрисы, влюбленной в Валантена и преклоняющейся перед его талантом. К концу фильма, когда героиня Беренис Бежо, Пеппи Миллер, пытается спасти своего кумира, сначала скупив на аукционе его личные вещи, а затем, приютив его после пожара у себя дома, их отношения меняются качественно, что находит свое эксплицитное проявление в переходе Пеппи на «ты». (Вспомним Пушкина: «Пустое ВЫ сердечным ТЫ она, обмолвись, заменила...»!). Переводчик же упорно сохраняет при переводе отстраненно-почтительное «вы», позволив героине перейти на «ты» только в самый последний момент, за 7 мин. до окончания фильма. Тем самым нарушается образ-смысл фильма, отражающего *постепенное* сближение героев, *постепенное* сокращение разделяющей их дистанции. Мелочь? Отнюдь!

Предвидим возражения. Поскольку фильм снят в Голливуде и рассказывает об американском актере, вероятнее всего, герои фильма говорят на английском языке, где универсальное *you* стирает упомянутые выше ограничения. Но на экране-то мы видим французский текст и констатируем то, что вынуждены констатировать. В данном контексте любопытно свидетельство французской переводчицы, специалиста в области аудиовизуального перевода, Изабеллы Одино: «Необходимость двойного перевода преумножает количество переводческих ошибок, особенно, когда речь идет об английском языке, отличающемся отсутствием конкретики, в частности, в плане обращения на «ты». Так, не зная языка, невозможно

с уверенностью утверждать, в каких отношениях находятся говорящие, обращаются они друг к другу на «ты» или на «вы». Поскольку для английского языка эти различия непринципиальны, переводчику необходимо определить момент естественного перехода на «ты», свидетельствующего о начале более тесных дружеских или любовных отношений. Но у каждого свое представление о предмете. Это особенно забавно в отношении старых фильмов, когда в ходе развития любовной истории переводчик вводит обращение на «ты» сразу после первого поцелуя. В жизни люди гораздо труднее переходят на такой уровень общения. Иногда это происходит в тот момент, когда персонажи, говорящие на английском языке, начинают обращаться друг к другу по имени. Что касается перевода современных фильмов, я стараюсь, по возможности, как можно раньше переходить на „ты“, чтобы избежать комичности при дубляже название „Le Port de la drogue“ (букв. «Гавань наркотиков»))» (Voillat, 2013:19).

Столь пространственный комментарий небольшой, на первый взгляд, проблемы не случаен. Вспомним в этой связи сетования известной французской актрисы Изабель Аджани, избранной в мае 1997 г. председателем жюри Каннского фестиваля<sup>4</sup>: «Я открыла для себя проблему, на которую почти не обращают внимания, проблему переводчиков. Они же могут полностью исказить или свести на нет восприятие фильмов».

Действительно, исследования показывают, что и дублирование, и перевод субтитрами в значительной мере изменяют соотношение между изображением и звуком в кино, оказывая тем самым значительное влияние на восприятие зрителя. С точки зрения культурологической дублированный текст может отодвинуть на второй план или полностью закамуфлировать событие, весьма важное для зрителей оригинальной версии фильма. Подтверждением сказанному служит пример дублирования на французский язык оscarоносного фильма выдающегося американского сценариста и кинорежиссера австрийского происхождения Билли Уайлдера «Сансет Бульвар» (Billy Wilder “Sunset Boulevard”) (Jullier, 2012:312—313). В оригинальной версии герой фильма по имени Джо, безуспешно пытающийся завоевать Голливуд, отправляется на вечеринку, организованную одним из его друзей, Арчи Грином, который представляет его присутствующим следующими ироничными словами: «Парни! Вы все знаете Джона Гиллиса, знаменитого сценариста, торговца ураном и основного подозреваемого в деле Далии Нуар». Во французской версии эта реплика принимает следующий вид: «Братья! Вы все знаете Джона Гиллиса, модного сценариста, пользующегося газом, и любителя полосатых носков». Мало того, что упоминание носков в полоску вообще не несет никакой смысловой нагрузки. Переводчики, по-видимому, посчитали, что в когнитивном багаже французских зрителей отсутствует информация о деле молодой женщины, убитой и обезображенной в Лос-Анджелесе в 1947 г. Однако эта информация весьма важна для создателей фильма, поскольку Джо Гиллис не только

---

<sup>4</sup> J’ai découvert un problème auquel on ne prête pas assez attention, celui des interprètes. Ils peuvent fausser ou amoindrir la perception des oeuvres.

пытается завоевать место под солнцем Голливуда, этой известной «фабрики грез», но даже проживает в Лос-Анджелесе по тому же адресу и найден мертвым, как и убитая Элизабет Шорт.

К сожалению, подобный «перевод» не всегда так «безобиден». Крайней степенью проявления влияния дублирования на восприятие зрителей оказывается намеренное изменение текста оригинальной версии фильма в манипулятивных или идеологических целях. Так, во времена холодной войны на французском языке был дублирован фильм американского режиссера Сэмюэла Фуллера «Происшествие на Саут-стрит» (*Pick Up on South Street, 1952*). Сюжет оригинальной версии фильма основывался на краже в пользу русских американского микрофильма с формулой для создания атомного оружия. После дубляжа политический вопрос уступил место банальной истории о бандитах, торгующих наркотиками!

Обратимся теперь к упомянутому выше понятию образа-смысла. Понятие это выводится нами в развитие идей французского философа, теоретика кино, Жюлья Делёза, понимающего кино как технологию производства образов, как стихию движения и изменчивости. В своем знаменитом труде, посвященном кино, автор выявляет два образа — образ-движение и образ-время, являющиеся неотъемлемыми составляющими последнего (Делёз, 2004). В чисто техническом смысле образ-движение создается благодаря подвижной камере, монтажу и плану, организующим наше восприятие фильма. (Сравните в этой связи знаменитое высказывание Ж.-Л. Годара: «*Le sens de mes films vient toujours au montage, quoi qu'il arrive*» — *Смысл моих фильмов заключен в монтаже, что бы ни случилось*).

В свою очередь, образ-время (идея фильма) вступает с образом-движением в отношении «часть—целое». Выводимая нами третья составляющая образов в кино — образ-смысл, заложенный в фильме — должна расшифровываться зрителем, и в этом огромную роль играет звучащее Слово (Горшкова, 2014, 2010). Именно образ-смысл способствует завершению гармоничности представления фильма как симфонии (*звучащей* музыки!), несмотря на то, что кино относят прежде всего к *визуальному* виду искусства.

Проиллюстрируем сказанное на примере пронзительного поэтического фильма «Я так давно тебя люблю» («*Il y a longtemps que je t'aime*», Франция, 2008 г.), поставленного известным французским писателем Филиппом Клоделем, впервые выступившим в роли режиссера и с первой попытки заслужившим признание мирового кинематографического сообщества: фильм получил престижные премии Сезар 2009 как лучший первый фильм и за лучшее исполнение роли второго плана актрисой Эльзой Зильберштайн.

Почему мы относим этот фильм к поэтическому кино? Разумеется, мы могли бы опереться здесь на один из последних зрительских комментариев: *Merci pour ce moment de poésie*. Но останемся в русле научного исследования. На наш взгляд, такая трактовка практически полностью отвечает критериям поэтического кино, входящим в алгоритм анализа по Ж. Женевре (Genevray, 2014). Исследователь полагает, что поэтичность фильма определяется не жанром фильма (в нашем случае это драма), а скорее особым видением режиссера и режиссерским подходом к представлению событий, а не самими событиями.

Каковы же эти критерии?

1. Простой герой, трогательный в своей простоте.

2. Герой, отличающийся детской непосредственностью, некоторым просто-душием в восприятии окружающего мира, обураваемый самыми естественными и простыми желаниями.

3. Многочисленные отсылки к прошлому, к воспоминаниям детства, что вызывает живую реакцию зрителя, поскольку в каждом взрослом живут трогательные воспоминания нередко идеализируемого детства.

4. Введение фантастических или сюрреалистических элементов.

За исключением, пожалуй, последнего критерия, перечисленным выше соответствует не главная героиня фильма, а ее сестра Леа, отвечающая указанным характеристикам и достраивающая образ-смысл фильма во всей его полноте. Объясним нашу позицию.

Ранее мы уже давали обоснование подхода к тексту кинодиалога как к единице перевода (Горшкова, 2014, 2010). Как показывает анализ, такая трактовка не чужда целому ряду исследователей. Сравните:

- ◆ «единицей перевода является Целое, и лишь представление этого Целого позволяет с достаточной мерой точности трактовать отдельные детали» (Catteau, 2011);
- ◆ «смысл не является устойчивой сущностью, это результат процесса интерпретации, осуществляемой в определенном социокультурном и историческом контексте на основе индивидуального опыта каждого читателя [читай зрителя. — В.Г.]» (Şerban, 2008:86).

Если понимать образ-смысл как нечто «целостное, внутреннее, дающее возможность познать целое, достраиваемое на основе представления о начале, середине, конце фильма, имеющегося опыта и знания» (Колодина, 2014:255), то анализируемый фильм и текст кинодиалога демонстрируют очевидную интертекстуальность. Так, название фильма представляет собой первую строку из припева народной французской песни, известной каждому франкофону:

(3) *Il y a longtemps que je t'aime,  
Jamais je ne t'oublierai.*

Эта строка служит мощной смысловой опорой всего кинодиалога. Во-первых, нашу героиню зовут Жюльет Фонтен — Fontaine, что в переводе на русский язык означает *фонтан*, а звучащая песня начинается словами «A la claire fontaine...». Соответственно, означенная песня проходит лейтмотивом через весь фильм — то звучащим музыкальным фоном, то напеваемая одной из героинь, то создавая интертекстуальную отсылку в сцене, когда наши героини играют ее в четыре руки, вдохновленные нахлынувшими на них воспоминаниями детства. Важность этой музыкальной составляющей очень хорошо подчеркнута в одном из зрительских комментариев:

*Un pur moment de bonheur cinématographique sur une petite note musicale de J.L. Aubert super agréable. — Истинное наслаждение фильмом, сопровождаемым очаровательной ненавязчивой музыкой Ж.Л. Обера.*



В этом плане мы полностью разделяем точку зрения Ж.-Ф. Корню (Cornu, 2014), отмечающего, что «голос поющий создает гораздо бóльший эффект присутствия, чем голос говорящий. Слова песни в фильме, как правило, несут двойную функцию, нарративную и эстетическую: содержащаяся в них информация может способствовать развитию действия или содержать определенные размышления по поводу последнего. Форма песенного представления (стихотворная, рифмованная, музыкальная) участвует в общем эстетическом представлении кинематографического произведения, органично вписываясь в визуальную и звуковую ткань фильма или добавляя к ней некий новый элемент. При субтитровании песенного фрагмента важно не только восстановление смысла: необходимо передать означенную двойную функцию слов для сохранения эстетической составляющей этого фрагмента или всего фильма» (Cornu, 2014:388—389).

К сожалению, вполне эквивалентный перевод названия фильма «Я так давно тебя люблю» не создает искомой интертекстуальности, учитывая отсутствие соответствующего когнитивного багажа у потенциальных зрителей, не знакомых с культурным наследием Франции в области песенного творчества. Но будем объективны: такой перевод оказывается вполне адекватным в плане характеристики героини Эльзы Зильберштайн, сестры главной героини, пронесшей любовь к своей старшей сестре через долгие пятнадцать лет, пока последняя находилась в тюремном заключении. Доказательство тому — бесчисленные записи в ее дневнике, каждая страница которого начиналась с упоминания имени сестры, которую она почти не помнила, но образ которой хотела сохранить в своем сердце, несмотря на категорический запрет родителей.

Второй смысловой опорой фильма представляется фраза Жюльет (4) *Je ne suis pas encore là* (*Я еще не здесь*), произнесенная героиней, когда она отказывает Мишелю в интимной близости. Героиня еще не рассталась со своим прошлым, она «еще не готова» начать новую жизнь. Эта фраза приобретает совершенно иное звучание в момент, когда Жюльет находит в себе силы рассказать вслух о том, что произошло пятнадцать лет назад, почему она оказалась в тюрьме. Жюльет не убила своего сына, своим поступком она избавила его от невыносимых страданий. В этой связи очень символично звучит ее фраза в конце фильма, когда Мишель заходит за сестрами домой и, не видя никого из обитателей, громко спрашивает, где они. (5) *Je suis là*, — просветленно откликается Жюльет, нашедшая полное понимание со стороны своей младшей сестры. Такие простые, на первый взгляд, высказывания: *Je ne suis pas encore là* / *Je suis là*, не просто демонстрируют антонимичность грамматической формы глагола. В них заложен образ-смысл фильма как целого и кинодиалога как его части: в героине произошел психологический перелом, она снова открыта к этой новой жизни, и, главное, она готова к этому. Отсюда и перевод этих высказываний:

(4) *Je ne suis pas encore là*. — *Я еще не готова*.

(5) *Je suis là*. — *Я здесь / Иду*.

### 3. ОБРАЗ-СМЫСЛ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНОДИАЛОГА

Рассмотрим теперь перевод документального кино, достаточно редко становящийся предметом исследования как в плане лингвистическом, так и в плане собственно переводческом.

Не будем рассуждать об отнесении/неотнесении этого вида кино к искусству. Доверимся авторитетному мнению упомянутого выше теоретика кино С.И. Фрейлиха, для которого такая постановка вопроса вообще не имеет под собой оснований: «Документальное кино работает на зрителя не только прямым путем, но и косвенным, поскольку работает на искусство в целом» (Фрейлих, 2002:182). Именно это обстоятельство и определило, по-видимому, в свое время отнесение документального кино Джоном Грирсоном к «творческой разработке действительности». Не случайно специалисты в области документального кино говорят о таких его параметрах, как непредсказуемость, импровизация и психологичность, несмотря на то, что в основе съемок лежат подлинные события и лица: «Внезапно пришедшие новые идеи, кадры, придуманные на площадке, пойманные события очень часто украшают документальное кино, а нередко становятся его основой. Важно уметь вовремя перестроиться и не упустить момент» (Основы кино, 2016 URL). И хотя этот жанр также строится на определенном сценарии, которым руководствуется режиссер, главным в документальном кино остаются его герои и звук как важная его составляющая даже при съемках-наблюдениях, поскольку «через звук лучше чувствуется атмосфера происходящего и состояние героя» (Там же). В этом мы видим пересечение, точки соприкосновения двух жанров, позволяющие отнести оба этих жанра к искусству, а именно к искусству кинематографическому.

И здесь мы оказываемся перед лицом некой трихотомии. С точки зрения кинематографической дискуссией представляется вопрос авторства документального фильма<sup>5</sup>, с точки зрения лингвистической — проблема аутентичности/реальности произносимого в кадре и за кадром (в сопоставлении с «мнимой реальностью» художественного кино), с точки зрения переводческой — степень участия переводчика на различных этапах создания такого рода фильмов. В последнем случае возникает целый ряд вопросов:

- ◆ Может ли переводчик быть уверен в точности передачи доверенного ему аутентичного документа?
- ◆ Какова степень верности перевода намерениям говорящих, представляемых видеорядом, или, по крайней мере, замыслу режиссера?
- ◆ Какой переводческой стратегии придерживается переводчик — маркетинговой стратегии производителя, направленной на продажу конечного продукта, в данном случае документального фильма, или стратегии, направленной на покупателя, то есть зрителя, или стратегии удовлетворения требований заказчика? (Kaufmann, 2008).

---

<sup>5</sup> Вспомним знаменитое чаплинское: «В художественном кино режиссер является Богом, в документальном — Бог является режиссером» (цит. по [Кубеев, 2010: 246]).

Мы не будем рассматривать все означенные выше аспекты и обратимся к трактовке документального кино на уровне, если так можно выразиться, «утилитарном» на примере учебного перевода двадцатиминутного документального фильма «*Espionne pendant la seconde guerre mondiale*» (Франция, 2012), выполненного в рамках студенческого переводческого проекта, приуроченного к празднованию семидесятилетия Великой Победы.

При работе с документальным фильмом следует помнить, что последний представляет собой жанровую разновидность кино, основанного на реальных событиях, предполагающих, по умолчанию, достоверность излагаемых фактов. Как ни парадоксально, перевод фильма «*Espionne pendant la seconde guerre mondiale*» выявил ряд несколько неожиданных проблем, лишней раз убеждающих нас в необходимости тщательной и скрупулезной работы переводчика на этапе переводческого анализа текста.

Напомним, что анализируемый фильм повествует о проведении ряда секретных операций, организованных спецподразделением британской разведки в 1943 г. на территории оккупированной Франции. Соответственно, закадровый текст содержит описание видов деятельности лиц, прошедших специальную подготовку для подпольной работы на территории, занятой врагом. Казалось бы, эти события не так далеко отстоят во времени хронологически, о них написано немало книг, снято бесчисленное количество фильмов, передач на телевидении, эти события получили самое широкое освещение в сети Интернет. Но, как показала практика перевода фильма, за истекший период сменилось не одно поколение, и те реалии военного времени, которые представлялись само собой разумеющимися нашим отцам и дедам, стали в некоторой степени «экзотическими» для поколения сегодняшних двадцатилетних, что отразилось прежде всего в переводе лексики военного времени семидесятилетней давности.

1. Начнем с названия фильма. Первая редакция перевода — «*Шпионки во время Второй мировой войны*». Как видим, при таком варианте перевода не учитывается образ-смысл фильма (см. выше), предполагающий положительную коннотацию при оценке деятельности означенной группы лиц, в составе которых были только женщины как вызывающие гораздо меньше подозрений, чем мужчины, при появлении на оккупированной территории. Соответственно, *шпионки* должны быть заменены эквивалентом *разведчицы*, что особенно показательно при переводе подзаголовка «*Espionnes intrépides — Отважные разведчицы*», но никак не \**Отважные шпионки*.

2. Как следствие, *école d'espionnage* предстает в русскоязычном тексте не как *школа шпионажа*, а как *разведшкола*.

3. При переводе документального фильма, посвященного Второй мировой войне, когнитивный багаж переводчика с необходимостью должен содержать ряд исторических реалий того времени, получивших устойчивые эквиваленты в русском языке. Соответственно, помимо собственно лингвистического тема-рематического членения приведенного ниже высказывания необходимо обратить особое внимание на перевод реалии *Résistance française*, основной целью которого было

оказание сопротивления на территориях, занятых войсками Третьего рейха и их союзниками, как *Движение Сопротивления*:

- (6) Un agent secret est parachuté en France occupée. Une femme. Une des cinquante <...> envoyées derrière les lignes ennemis pour aider la Résistance française.  
≠ \* *Тайный агент, сброшенный на парашюте в оккупированную Францию. Женщина. Одна из пятидесяти <...>, отправленных в тыл врага, чтобы помочь Сопротивлению Франции.*  
= На территорию оккупированной Франции сброшен тайный агент. Женщина. Одна из пятидесяти <...>, отправленных в тыл врага, чтобы помочь Французскому Сопротивлению.

4. И, конечно же, откровенно комично обращение к «ложным друзьям» переводчика, свидетельствующее о недостаточной сформированности профессиональной компетенции, требующей умения находить требуемый контекстуальный эквивалент:

- ◆ *saboter une locomotive* ≠ *саботировать локомотив* = совершать диверсии на железной дороге;
- ◆ *réseau du sabotage* ≠ *сеть саботажа* = диверсионная сеть;
- ◆ *On lui remet des papiers complets.* ≠ *Ей выдают полный комплект ценных бумаг.* = Ей выдают полный комплект документов.
- ◆ <...> *elle sort de son sac l'aspirateur dans lequel est logée sa radio.* ≠ <...> *она достает из своей сумки пылесос с встроенным в него радио.* = <...> в которм прячет радиопередатчик.

5. Довольно сложным для перевода оказался термин *nom de code*, используемый при представлении личных дел разведчиц в фильме. Первая редакция *кодовое имя*, на наш взгляд, объясняется его современным употреблением в виртуальных играх и художественных фильмах и относится скорее к названиям различного рода военных и политических операций (например, к/ф «Кодовое имя „Джеронимо“», США, 2012 г.). Такое же объяснение можно дать и варианту *оперативный псевдоним* (вспомним название одноименного российского сериала 2003—2005 гг.). Совершенно неприемлемы соответствия *прозвище, кличка* (или *погоняло*) используемые, как правило, с отрицательной или уничижительной коннотацией: следует помнить о контексте фильма, где речь идет о женщинах-радистках. Следовательно, рекомендуемым эквивалентом к термину *nom de code* полагаем *позывной*.

Описанные выше погрешности перевода закадрового текста документального фильма объясняется недостаточным когнитивным багажом переводчика, некоторой его самонадеянностью в плане знания исторических фактов и реалий, игнорированием этапа тщательного предпереводческого анализа.

#### 4. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное исследование свидетельствует об универсальном характере понятия «образ-смысл» в приложении как к переводу художественного кинодиалога, так и к переводу кинодиалога документального, учитывая факт отнесения обоих жанров к области кинематографического искусства. Успешное воплощение по-

следнего опирается на скрупулезную передачу малейших смысловых нюансов исходного текста, вплоть до адекватной передачи личных местоимений «ты» и «вы».

И если перевод художественного кинодиалога в целом подчиняется требованиям, предъявляемым к собственно художественному переводу, то в случае с документальным кино особую важность представляет передача маркеров времени культуры (соответствующей терминологии, номинации исторических событий), служащих смысловыми опорами документального кинодиалога. Сказанное обуславливает необходимость наличия обширного когнитивного багажа переводчика, недостаток или отсутствие которого могут привести к неоправданным искажениям исторических фактов, «картины мира», характеризующей конкретную эпоху.

И еще один чрезвычайно важный момент. Переводчику надлежит помнить о том, что именно благодаря переводу мы постигаем свой родной язык. Как отмечает японский переводовед Накайи Йошиказу, «перевод учит уважению к языку Другого, а также скромности в отношении своего родного языка. Какой бы краткой не была дистанция между двумя языками, достижение идеальной эквивалентности требует определенных усилий. Само по себе отдельно взятое слово неперево­димо» (Nakaji, 2002:66).

© Горшкова В.Е., 2016

#### БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Горшкова В.Е. Эстетика аудиовизуального перевода Жана-Франсуа Корню в парадигме системной трансдисциплинарности // Вестник Московского университета. Серия 22. Теория перевода. 2015. № 3. С. 22—37.
- Горшкова В.Е. и др. Кинодиалог. Образ-смысл. Перевод / Под общ. ред. проф. В.Е. Горшковой. Иркутск: МГЛУ ЕАЛИ, 2014. URL: <http://tucont.ru/efd/326468>.
- Горшкова В.Е. Перевод кинодиалога в свете концепции Жюль Делёза // Вестник Московского университета. Серия 22. Теория перевода. 2010. № 1. С. 16—26.
- Горшкова В.Е. Перевод в кино: монография. Иркутск: ИГЛУ, 2006. URL <http://tucont.ru/efd/199913>.
- Делёз Ж. Кино I. Образ-движение. Кино II. Образ-время. М.: Ad Marginem, 2004.
- Колодина Е.А. Образ-смысл как генератор и актуализатор смысла в пространстве кинодискурса // Кинодиалог. Образ-смысл. Перевод: коллективная монография / Под общ. ред. проф. В.Е. Горшковой. Иркутск: МГЛУ ЕАЛИ, 2014. С. 247—278.
- Кубеев М.Н. 100 великих людей, изменивших мир. М.: Вече, 2010.
- Основы документального кино. (Дата обращения: 25.04.2016). <http://media-shoot.ru/publ/64-1-0-403>.
- Фрейлих С.И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. М.: Академический проект, 2002.
- Boillat, A., Cordonier, L. (2013). La traduction audiovisuelle : contraintes (et) pratiques. Entretien avec Isabelle Audinot et Sylvestre Meininger // *Décadrages. Cinéma à travers champs*. Dossier: le doublage. № 23—24, 9—27.
- Caillé P.-F. (1960). Cinéma et Traduction. Le Traducteur devant l'Écran // Babel. Numéro spécial «Cinéma et traduction», Vol. VI. № 3, 103—109.
- Cary, E. (1960). La Traduction Totale // Babel. Numéro spécial «Cinéma et traduction», Vol. VI. № 3, 110—115.

- Catteau, J. (2011). Un art de la métaphore filmique // Traduire en images. № 41, 26—30. Режим доступа: <http://www.ataa.fr/blog/tag/svetlana-geier>.
- Cornu, J.-F. (2014). *Le doublage et le sous-titrage*. Histoire et esthétique. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Danan, M. (1991). Dubbing as an expression of nationalism // META. 36 (4), 606—614.
- Delabastita, D. (1989). Translation and Mass Communication: Film and TV Translation as Evidence of Cultural Dynamics // Babel. 35 (4), 193—218.
- Dries, J. (1995). *Dubbing and Subtitling: Guidelines for Production and Distribution*. Düsseldorf: European Institute for the Media.
- Gambier, Y. (2002). Circulez, il y a à voir... aspects multiformes de «l'adaptation» cinématographique // Identité, altérité, équivalence? La traduction comme relation: Actes du Colloque International tenu à l'ESIT les 24, 25 et 26 mai 2000. Paris: Caen: Lettres modernes Minard, 339—358.
- Genevray, J. (2014). *A la manière des grands réalisateurs*. Boulogne-Billancourt: MA EDITIONS.
- Gottlieb, H. (1998). Subtitling // Routledge encyclopedia of translation studies. In M. Baker (éd.). London: New York: Routledge, 244—248.
- Jullier, L. (2012). *Analyser un film. De l'émotion à l'interprétation*. Paris: Flammarion.
- Kaufmann, F. (2008). Le sous-titrage des documentaires: défis et enjeux de l'établissement du texte de départ // La traduction audiovisuelle. Approche interdisciplinaire du sous-titrage. Bruxelles: De Boeck, 69—83.
- Kaufmann, F. (2004). Un exemple d'effet pervers de l'uniformisation linguistique dans la traduction d'un documentaire: de l'hébreu des immigrants de «Saint-Jean» au français normatif d'ARTE // META: Journal des traducteurs. № 1. Vol. 49, 148—160.
- Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels (1996). In Y. Gambier (éd.). Paris: Septentrion.
- Machado, J. (1996). *La traduction au cinéma et le processus de sous-titrage de films: thèse de doctorat*. Paris: Université de Paris III.
- Nakaji Yoshikazu. (2002). L'œuvre poétique entre traduction et création [Ressource électronique] / Yoshikazu Nakaji // Littérature. № 125, 66—72. [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt\\_0047-4800\\_2002\\_num\\_125\\_1\\_1746](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_2002_num_125_1_1746) (дата обращения: 15.09.2015).
- Raynaud, I. (2014). *Lire et écrire un scénario: Le scénario de film comme texte*. Paris: Armand Colin.
- Șerban, A. (2008). Les aspects linguistiques du sous-titrage // La traduction audiovisuelle. Approche interdisciplinaire du sous-titrage. Bruxelles: De Boeck, 85—99.
- Soh Tatcha Ch. (1997). *Sens et doublage cinématographique: thèse de doctorat*. Paris: Université de Paris III.
- Truby, J. (2010). *Anatomie du scénario*. Paris: Nouveau Monde Editions.
- Valentini C. (2011). *La traduction des références culturelles dans le doublage pour le cinéma et la télévision: résultats d'une analyse empirique // Traduction et médias audiovisuels*. Paris: Septentrion, 93—109.

### Источники примеров

1. Espionne pendant la seconde guerre mondiale (France, 2012).
2. The Artist (Франция, 2013).
3. Il y a longtemps que je t'aime (France, 2008).

### История статьи:

Дата поступления в редакцию: 21 мая 2016

Дата принятия к печати: 29 июня 2016

**Для цитирования:**

**Горшкова В.Е. Художественный кинодиалог vs документальный: жанровая специфика перевода // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Лингвистика. 2016. Т. 20. № 3. С. 243—259.**

**Сведения об авторе:**

*Горшкова Вера Евгеньевна*, доктор филол. наук, профессор, профессор кафедры перевода и переводоведения, Иркутский государственный университет, Институт филологии, иностранных языков и медиакоммуникации. *Сфера научных интересов*: перевод и переводоведение, аудиовизуальный перевод, дискурс-анализ, межкультурная коммуникация. *Контактная информация*: e-mail: prof.gorshkova@yahoo.fr

## **FICTION FILM DIALOGUE VS DOCUMENTARY FILM DIALOGUE: GENRE PECULIARITIES OF TRANSLATION**

**V.E. Gorshkova**

Irkutsk State University  
1, Karl Marks Str., 664003, Irkutsk, Russia

The article gives an analysis of the film dialogue translation depending on the genre peculiarities of a spoken word medium, i. e. of a fiction film and of a documentary. The latter is traditionally disregarded by linguists and translators due to an established opinion that it lacks an overt literary aesthetic component. Thus it makes a documentary much easier to translate and its text gets closer to the information text the translation dominant of which is to render its information component.

The article analyses an universal character of image-sense applied to different cinematographic genres. This thesis is demonstrated with examples from fiction and documentary film dialogues such as *The Artist*, *Il y a longtemps que je t'aime*, *Espionne pendant la seconde guerre mondiale* translated into French and Russian.

It is highlighted that particular verbal components/utterances quite often get especially crucial in the context of the film dialogue increasing its poetic function and creating a complete image-sense. Such lexical units as personal pronouns «ты» and «вы» (you as the 2nd person singular in Russian and the 2nd person plural, respectively) have no small share in the above process as their adequate translation contributes to the audience's integral perception of the film as an aesthetic phenomenon.

It is postulated that a documentary that deals with «the creative elaboration of the reality» has a lot in common with a fiction film in the regard of its compliance with the director's intention, the presentation of the sequence of events and their respective interpretation in the film. In this regard the adequate rendering of the image-sense of a documentary is especially vital in the analysis of events separated in time. That supposition can be backed up by a translation project carried out on the material of the film dialogue translation of the documentary «*Espionne pendant la seconde guerre mondiale*» from French into Russian.

**Key words:** translation, fiction film dialogue, documentary film dialogue, image-sense, genre peculiarity

### **REFERENCES**

- Boillat A., Cordonier L. (2013). La traduction audiovisuelle: contraintes (et) pratiques. Entretien avec Isabelle Audinot et Sylvestre Meininger. *Décadrages. Cinéma à travers champs. Dossier: le doublage*, № 23 (24), 9—27.
- Caillé P.-F. (1960). Cinéma et Traduction. Le Traducteur devant l'Écran // *Babel. Numéro spécial «Cinéma et traduction»*, Vol. VI. № 3, 103—109.

- Cary E. (1960). La Traduction Totale // *Babel. Numéro spécial «Cinéma et traduction»*. Vol. VI. № 3, 110—115.
- Catteau J. (2011). Un art de la métaphore filmique // *Traduire en images*. № 41, 26—30
- Cornu J.-F. (2014). *Le doublage et le sous-titrage. Histoire et esthétique*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2014.
- Danan, M. (1991). Dubbing as an expression of nationalism // *META*. 36 (4), 606—614.
- Delabastita, D. (1989). *Translation and Mass Communication: Film and TV Translation as Evidence of Cultural Dynamics* // *Babel*. 35 (4), 193—218.
- Dries, J. (1995). *Dubbing and Subtitling: Guidelines for Production and Distribution*. Düsseldorf: European Institute for the Media.
- Deljoz Zh. (2004). *Kino I. Obraz-dvizhenie. Kino II. Obraz-vremya* [Cinema I. Image-movement. Cinema II. Image-time]. M.: Ad Marginem (In Russian).
- Freilikh C.I. (2002). *Teoriya kino: Ot Eyzenshtejna do Tarkovskogo* [Theory of the cinema: from Eisenstein to Tarkovskiy]. Moscow: Akademicheskij proekt (In Russian).
- Gambier Y.(éd.). (1996). *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Y. Paris: Septentrion.
- Gambier, Y. (2002). Circulez, il y a à voir... aspects multiformes de «l'adaptation» cinématographique // Identité, altérité, équivalence? La traduction comme relation: Actes du Colloque International tenu à l'ESIT les 24, 25 et 26 mai 2000. Paris: Caen: Lettres modernes Minard, 339—358.
- Genevray, J. (2014). *A la manière des grands réalisateurs*. Boulogne-Billancourt: MA EDITIONS.
- Gorshkova V.E. (2006). *Perevod v kino* [Film translation]. Irkutsk: ИГЛУ (In Russian).
- Gorshkova V.E. et al. (2014). In V.E. Gorshkova (Ed.), *Kinodialog. Obraz-smysl. Perevod* [Film dialogue. Image-sense. Translation]. Irkutsk: MGLU EALI.
- Gorshkova V.E. (2015). Estetika audiovizual'nogo perevoda Zhana-Fransua Kornyu v paradigme sistemnoi transdistsiplinarnosti [Aesthetics of audiovisual translation by Jean-François Cornu within the paradigm of systemic transdisciplinarity]. *Vestn. Mosk. un-ta. Ser. 22. Teoriya perevoda*, № 3, 22—37 (In Russian).
- Gorshkova V.E. (2016). *Perevod kinodialoga v svete kontseptsii Zhilya Delyoza* [Film dialogue translation in the light of Gilles Deleuze's conception]. *Vestn. Mosk. un-ta. Ser. 22. Teoriya perevoda*, 1, 16—26 (In Russian).
- Gottlieb, H. (1998). *Subtitling* // *Routledge encyclopedia of translation studies*. In M. Baker (éd.). London: New York: Routledge, 244—248.
- Jullier, L. (2012). *Analyser un film. De l'émotion à l'interprétation*. Paris: Flammarion.
- Kaufmann, F. (2004). Un exemple d'effet pervers de l'uniformisation linguistique dans la traduction d'un documentaire: de l'hébreu des immigrants de «Saint-Jean» au français normatif d'ARTE // *META: Journal des traducteurs*. № 1. Vol. 49, 148—160.
- Kaufmann, F. (2008). Le sous-titrage des documentaires : défis et enjeux de l'établissement du texte de départ // *La traduction audiovisuelle. Approche interdisciplinaire du sous-titrage*. Bruxelles: De Boeck, 69—83.
- Kolodina E.A. (2008). In V.E. Gorshkova (Ed.), *Obraz-smysl kak generator i aktualizator smysla v prostranstve kinodiskursa* [Film dialogue. Image-sense. Translation]. Irkutsk: MGLU EALI, 247—278 (In Russian).
- Kubeev M.N. (2010). *100 velikikh lyudei izmenivshikh mir* [100 great men having changed the world]. Moscow: Veche (In Russian).
- Osnovi dokumental'nogo kino (2016, April 04). [Fundamental principles of documentary film]. Retrieved from: <http://media-shoot.ru/publ/64-1-0-403>



- Machado, J. (1996). La traduction au cinéma et le processus de sous-titrage de films: thèse de doctorat. Paris: Université de Paris III.
- Nakaji Yoshikazu. (2015, September 15). L'œuvre poétique entre traduction et création [Ressource électronique] // *Littérature*. № 125, 66—72. Retrieved from: [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt\\_0047-4800\\_2002\\_num\\_125\\_1\\_1746](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_2002_num_125_1_1746).
- Raynauld, I. (2014). *Lire et écrire un scénario: Le scénario de film comme texte*. Paris: Armand Colin.
- Șerban, A. (2008). *Les aspects linguistiques du sous-titrage // La traduction audiovisuelle. Approche interdisciplinaire du sous-titrage*. Bruxelles: De Boeck, 85—99.
- Soh Tatcha Ch. (1997). *Sens et doublage cinématographique*: thèse de doctorat. Paris: Université de Paris III.
- Truby, J. (2010). *Anatomie du scénario*. Paris: Nouveau Monde Editions.
- Valentini C. (2011). La traduction des références culturelles dans le doublage pour le cinéma et la télévision: résultats d'une analyse empirique // *Traduction et médias audiovisuels*. Paris: Septentrion, 93—109.

### Sources

1. Espionne pendant la seconde guerre mondiale (France, 2012).
2. The Artist (France, 2013).
3. Il y a longtemps que je t'aime (France, 2008).

### Article history:

Received: 21 May 2016

Revised: 14 June 2016

Accepted: 29 June 2016

### For citation:

**Gorshkova V. (2016). Fiction Film Dialogue Vs Documentary Film Dialogue: Genre Peculiarities of Translation. *Russian Journal of Linguistics*, 20 (3), 243—259.**

### Bio Note:

*Vera E. Gorshkova*, Professor at Department of Translation and Translatology, Irkutsk State University, Institute of Philology, Foreign Languages and Mediacommunication. *Research Interests*: Theory and Practice of Translation, Audiovisual Translation, Discourse-Analysis, Intercultural Communication. *Contact information*: [prof.gorshkova@yahoo.fr](mailto:prof.gorshkova@yahoo.fr).