

ДИМИНУТИВЫ В ПЕРЕВОДЕ КИНОРЕЧИ ПЕРСОНАЖЕЙ В ДЕТСКОМ АНИМАЦИОННОМ КИНО

О. И. Уланович

Ключевые слова: киноперевод, детский мультипликационный фильм, киноречь, диминутивы, локализация кино.

Keywords: film translation, children's animated film, film language, diminutives, film localization.

DOI 10.14258/filichel(2022)3–05

Киноперевод по причине глобализации киноиндустрии сегодня фактически выходит на лидирующие позиции в переводообороте наряду с некоторыми видами специального перевода (деловой, общественно-политический, экономический), однако в отличие от последних, киноперевод до сих пор не представлен в виде самостоятельной переводческой технологии и осуществляется преимущественно «по наитию». В массиве научных разработок по теории и практике перевода исследования по кинопереводу весьма немногочисленны, что можно объяснить «юным» возрастом кино и киноперевода как объекта лингвистического исследования. Активный интерес лингвистов к кинодискурсу, ярко проявившийся в начале XXI в., воплотился к настоящему времени в формировании понятийно-категориального аппарата и относительно четком обозначении контура исследовательских проблем в новой области. Однако прикладные аспекты киноперевода, потенциально моделирующие технологию локализации кино для зарубежного кинопроката, пока только фрагментарно затрагиваются учеными, причем с определенной долей осторожности как проба пера или гипотетические построения.

Суммарный опыт научных инициатив в области лингвистики кино включает исследования семиотики и семантики кинотекста (Ю. М. Лотман, Ю. Г. Цивьян, И. А. Попова, А. Н. Зарецкая), лингвокультурологических аспектов кинотекста (Г. Г. Слышкин, М. А. Ефремова, И. К. Федорова, Ю. В. Сургай), структурно-семантических параметров кинодиалога (Е. А. Колодина, И. П. Муха, С. Козлофф), теоретических и методических основ киноперевода (В. Е. Горшкова, С. А. Кузьмичева, М. В. Савко), а также исследования основных проблем, принципов и отдельных единиц перевода кино (М. С. Снеткова, Р. А. Матасов, И. К. Федорова, Д. М. Бузаджи). Если научные разработки в области общей теории и практики ки-

но перевода просто недостаточны и пока асистемны, то исследования частных направлений киноперевода, как, например, перевод детского анимационного фильма, и вовсе отсутствуют. При этом специфика материала перевода (киноречь анимационных персонажей) и возрастные психологические особенности зрительской аудитории не позволяют прямо и непосредственно переносить более или менее обозначенные параметры перевода взрослого художественного фильма на процесс передачи детского анимационного кино. Перевод детского анимационного фильма сегодня остается атрибутом научного вакуума и, по сути, полностью игнорируется как самоценный объект в переводоведении. Наше исследование в этой области — лишь малая ступень, которая, можно полагать, все же высвечивает новый перспективный фокус в прикладных исследованиях перевода.

В процессе локализации кино непосредственным предметом киноперевода выступает *киноречь*. Польский киновед, доктор философии З. Лисса определяет киноречь как речь, введенную в кинофильм в виде диалога или монолога, как один из элементов звукового ряда фильма, который привносит в фильм «семантический слой». При этом звуковая сфера в кино в целом включает следующие четыре группы явлений: звуковые эффекты, музыку, речь и тишину. Будучи в фильме, по мнению З. Лисса, «чужеродным в некотором смысле элементом», киноречь является не столько конструктивной составляющей звукового ряда, сколько акустической формой выражения психологического содержания, поскольку словесные знаки выступают «средством выражения мыслей, суждений, выводов, настроений или чувств киногероя» [Лисса, 1970, с. 77]. Выявление специфики передачи киноречи мультперсонажей при переводе детского анимационного кино требует первоначального рассмотрения ее с позиции социально-ценностных, когнитивно-коммуникативных, структурно-семантических, прагматических, эстетических, этических и структурных параметров.

В жанровом разнообразии современного кинематографа произведения детской анимации не просто призваны служить средством развлечения целевой аудитории юных киноманов, но выполняют важную развивающую, коммуникативную, социализирующую, воспитательную и иные функции. В связи с этим современная детская анимация характеризуется довольно сложным переплетением в нарративе нескольких сюжетных линий и мотивированно конструируемой эстетичной речью мультперсонажей. Именно по причине социальной значимости детского кино и с учетом доминирования в нем невербальных аудиовизуальных кодов над его словесной составляющей — киноречью эта киноречь

не приемлет случайных, спонтанных реплик, а является продуктом тщательного ее моделирования сценаристом.

Анализ качественного своеобразия киноречи в детском мультипликационном фильме позволяет отметить как ключевые следующие ее характерные особенности: **лаконичность** (избыточность в речи персонажей исключается), **субдоминантное положение** по отношению к доминирующей визуальной составляющей, **стилизованность** естественно-бытовая (за счет сленга, просторечий, фамильярных обращений и коммуникативных клише) и детоцентрическая (включение прозвищ, дразнилок, считалок, рифмовок, страшилок, «черного юмора» и т.д.) **комичность** (благодаря шуткам и иронии), а также **образность, экспрессивность** и активное присутствие **речетворческих элементов** (окказионализмов). Несмотря на эргономичность киноречи (слово «отступает в кино на задний план, здесь оно составляет лишь незначительную часть выразительных средств» [Лисса, 1970, с. 276]), персонажная речь в детской анимации вовсе не проста и примитивна. Напротив, речь мультперсонажей тщательно конструируется для достаточной информативности лаконичных реплик и является образцом речи в зонах актуального и ближайшего развития ребенка. Это проявляется в том, что, с одной стороны, киноречь в детском кино моделируется в соответствии с языковой нормой (без аграмматизмов и «детского» коверканья); тем самым юному зрителю прививается понятие фоно-лексико-грамматической правильности речи — вариант нормативного языка (часто упрощенный). С другой стороны, персонажная речь стилизована под типичные для ребенка формы общения с другими детьми, родителями, иными взрослыми, чем и объясняется присутствие в речи киногероев детского сленга и просторечий, элементов детского слово- и речетворчества и эллиптичность синтаксиса. Важным наблюдением является то, что сленг, просторечия, фамильярные обращения и эмоциональные восклицания, столь частотные в речи детских мультперсонажей, выдержаны в рамках этических норм и культуры речи, не допускающих грубоватую экспрессивность. В целом можно утверждать, что киноречь мультперсонажей в детском кино — это «рефлектор многоаспектного явления детской субкультуры, формирующейся в процессах социогенеза и речевого онтогенеза ребенка» [Коржовник, 2020, с. 279]. Диалоги детских мультперсонажей в кино — это своего рода симулякры характерных для детской среды форм общения и моделей интеракции с использованием типичных элементов детской речевой субкультуры.

Отмеченные выше качественные и структурные особенности речи героев равно характерны детской анимации как на английском, так

и на русском языках, но одной важной особенностью, их отличающей, является степень присутствия **ДИМИНУТИВОВ**, которые выступают важным переводческим акцентом при локализации английских мультипликационных фильмов для русскоязычного кинопроката.

Диминутивность, или **уменьшительность** в соответствии со словарным определением — это «обобщенное значение малого объема, размера и т. п., обычно выражаемое посредством уменьшительных аффиксов и сопровождающееся различными эмоциональными окрасками» [Ахманова, 2004, с. 485]. Диминутивы определяют как класс лексико-грамматических форм, передающих ряд модальных значений размерного, оценочного и размерно-оценочного свойства, сопряженных с различными эмоционально-экспрессивными коннотациями. Вследствие доминирующих в диминутивах семантических компонентов уменьшительности и ласкательности диминутивы ассоциируются с детской речью, а точнее — с речью, обращенной к детям. Данная позиция, однако, весьма узко и однобоко отражает семантико-прагматический потенциал диминутивов. Так, А. В. Васильева предлагает шире трактовать коннотативную семантику диминутивных форм и определяет их как «класс производных единиц, основная функция которых состоит в выражении эмоционально-оценочного отношения говорящего к предмету, названному производящим словом» [Васильева, 2020, с. 8].

Диминутивность не является языковой универсалией, в разных языках наблюдается несовпадение как способов создания и удельного веса диминутивов, так и степени их функционально-семантического синкретизма. И. М. Некрасова отмечает, что в русском языке категория диминутивности передается обширным классом деривационных аффиксов и «образует продуктивный слой лексики; семантика русских диминутивов разнообразна и, как правило, коннотативна» [Некрасова, 2010, с. 31]. З. И. Резанова выделяет два смысловых ядра в русских диминутивах: **рационально-оценочный** компонент семантики (меньше нормы, меньшее количество, незначительная интенсивность, слабая степень социальной значимости) и **эмоционально-оценочный** (одобрение, ласкательность и в определенных контекстах — уничижительность). Эти два смысловых ядра русских диминутивов могут эмансипироваться друг от друга, когда в конкретном контексте эксплицируется только одно, при этом эмоционально-оценочные значения русских диминутивных форм подвержены трансформации и формированию иных прагматических оттенков [Резанова, 2017, с. 162-163]. В контексте нашего исследования особенно важно отметить, что диминутивные дериваты в русском языке являются одной из семантических доминант в разговорной речи, в частно-

сти в «детской речи или речи, обращенной к объекту симпатии, ребенку или объектам, вызывающим эмоции у субъекта» [Белова, 2021, с. 9].

В английском же языке категория диминутивности непродуктивна, для ее оформления существует довольно ограниченный список языковых средств: синтетических (морфологических: диминутивные суффиксы, «которые, в частности, указывают на некатегоричность количественной оценки и ослабленную степень качества» [Белова, 2021, с. 10]) и аналитических (синтаксических: именные словосочетания с размерными прилагательными, как, например, *tiny bit* или *baby boy*). Удельный вес диминутивов в разговорной речи и в обращении к детям в англоязычной лингвокультуре значительно уступает таковому в русскоязычной среде.

Эти различия статуса категории диминутивности в английском и русском языках проявляются и в речи анимационных персонажей детского кино на этих языках, и при передаче диминутивности в кинопереводе. Фокусом в нашем исследовании особенностей передачи киноречи при переводе детского анимационного фильма с английского на русский язык явилась именно категория диминутивности, ее репрезентативность в оригинале и переводе, коммуникативный статус и импликационал, а также прагматический потенциал русских диминутивных форм как важного языкового инструмента переводчика в достижении эквивалентности перевода и локализации детского кино.

Материалом нашего исследования явились полнометражные детские анимационные фильмы «Гадкий я», «Гадкий я 2» и «Гадкий я 3» в оригинале на английском языке и в переводе — официальные версии для русского кинопроката. Контекстуально-семантический анализ киноречи в оригинале и переводе выявил, что диминутивы, бесспорно, присутствуют в оригинальной речи персонажей, но их доля в массиве элементов специфики киноречи в англоязычном детском анимационном фильме невысока. Например: *cookies* — «печенюшечки»; *pretzels* — «крендельки»; *choco-swirlies and coco-nutties* — «шоколадные и кокосинки»; *you cutie* — «мой миленький»; *such a sweet little chicken* — «мой маленький цыпленочек»; *honey bear* — «медвежонок»; *munchkins* — «мужички»; *little buns* — «понка»; *tiny mouthwash* — «жалкий шампунчик» и др. Как видно из примеров, морфологические и синтаксические диминутивные формы в оригинальной речи киногероев английского детского мультфильма неоднородны в их эмоционально-стилистической окраске и формируют диапазон коннотаций от «уменьшительности» до «пренебрежительности».

Замечено, что во всех эпизодах присутствия диминутивных форм в оригинале (немногочисленных, как мы выше отметили) перевод

на русский язык всегда предполагает использование эквивалентного русскоязычного диминутива:

Look at you, a little tiny toilet for a little tiny baby / «Вот ты какой стал **малюпусенький**, для **попочки**» («Гадкий я»);

Who would do this to such a sweet little chicken? / «Кто сделал это с моим **маленьким цыпленочком?**» («Гадкий я 2»).

Диминутивность зачастую является средством создания детских окказионализмов в речи детских мультперсонажей в английском фильме, что в русскоязычном переводе поддается эквивалентной передаче благодаря высокой продуктивности категории диминутивности в русском языке:

Gru touched Lisa! Lisa's got Gruties! / «Грю дотронулся до Лизы! Теперь у Лизы будут **грюшки!**» («Гадкий я 2»);

Hello, my schmoopsie poo. Whoa, hey! / «Привет, моя **красотулечка**» («Гадкий я 3»).

Важным наблюдением при изучении перевода на русский язык сериала «Гадкий я» является тот факт, что в русскоязычной версии диминутивы присутствуют в заметно преобладающем количестве, нежели в оригинале, т. е. при передаче недиминутивных форм оригинала в русскоязычном переводе частотны случаи использования лексем с уменьшительно-ласкательными суффиксами. Данную стратегию активного использования в русскоязычном переводе киноречи диминутивов русского языка предлагаем именовать **эмотивной заменой** в силу привнесения диминутивами в перевод дополнительных эмотивных значений.

Анализ всех обнаруженных случаев **эмотивной замены** в трилогии «Гадкий я» позволяет утверждать, что спектр коннотаций, привносимых посредством диминутивов в русскоязычную речь мультперсонажей, не сводится исключительно к значению «уменьшительности». Доминируют в русскоязычном переводе эпизоды использования уменьшительно-ласкательных элементов как признаков *детскости и ребячества* в общении с детьми в анимационном сюжете:

Edith! What did you put on my desk? — A mud pie / «Эдит! Что ты положила мне на **столик?** — **Куличик**» («Гадкий я»);

Can I hold your hand? / «**Ручку** мне дай» («Гадкий я»);

Girls, this is Kyle, my dog / «Дети, это Кайл, мой **песик**» («Гадкий я»);

Okay, nice pig / «Так, хорошая **свинка**» («Гадкий я 3»);

Lucky is the best goat in the whole wide world! Look at that face! I just want to squeeze it / «Лакки — лучший козел во всем мире! Посмотри на эту **мордочку!** Так и хочется потискать его» («Гадкий я 3»).

Тем самым мы можем утверждать, что в таких случаях *эмотивная замена* выступает инструментом лингвопрагматической адаптации перевода для реципиентной культуры в процессе локализации детского кино, поскольку именно в русскоязычной среде обилие диминутивов является признаком многоаспектного явления детской субкультуры и маркером социогенеза ребенка. В этой связи Н. В. Менькова именует диминутивы фатическим средством языка для придания детоцентрической коммуникации умилительно-ласкательной тональности, что определяет для ребенка его личную сферу — «тот ближний круг, который создает зону безопасного существования в социуме» [Менькова, 2018, с. 129].

Эмотивная замена при переводе детского анимационного фильма при этом не ограничивается задачей стилизации детоцентрического взаимодействия, но производит и ряд иных дополнительных эффектов в рамках локализации кино, что детерминировано эмотивно-стилистической гетерогенностью диминутивов в русском языке — их функционально-семантическим синкретизмом.

Одним из таких эффектов является **фамильяризация** общения, придаваемая русскоязычной речи диминутивными формами, которые, подобно сленгу и просторечиям, сигнализируют о неформальности общения, неформатности коммуникативной ситуации и нивелируют возрастные и / или статусно-ролевые различия коммуникантов:

Hold onto your face, brother / «Держись, **братишка**» («Гадкий я 3»);

Getting my sea legs, matey! / «Пробую свои **силенки**» («Гадкий я 3»);

Here we are! Oh, how's it going? / «А вот и мы! Как **делишки?**» («Гадкий я 3»);

Come to papa! / «Иди к **папочке!**» («Гадкий я»);

But the pinkie promised! / «Но **Грюнчик** пообещал» («Гадкий я 3»).

В данных примерах в репликах персонажей на английском языке присутствуют сленговые выражения и просторечия (*hold onto your face, matey, pinkie promised* и др.) как, с одной стороны, элементы интимизации общения в семье или близком окружении. С другой стороны, это инструменты стилизации: мотивированной имитации естественного бытового разговора в кино, которые «призваны придать диалогу персонажей эффекты непринужденности и экспрессивности, передавая посредством **лаконичного** текста **максимальный** объем информации о контексте общения и формируя социальный портрет героя через его речь» [Уланович, Кот, 2020, с. 326]. В примерах выше при передаче разговорных реплик на русский язык используется прием **уподобляющего / приближенного** перевода, который А. С. Бархударов определил как лексическую замену, подыскивание в языке перевода ближайших по значению

соответствий в случаях отсутствия «прямых эквивалентов определенным разрядам лексических единиц в словарном составе другого языка» [Бархударов, 1975, с. 101]. Благодаря уподобляющему переводу эффекты спонтанности и непринужденности, придаваемые речи мультперсонажей использованием английских просторечий и сленга, компенсаторно передаются при переводе на русский язык посредством русских диминутивов, эквивалентных сленгу и просторечиям в их коммуникативно-прагматических свойствах.

К тому же в русском языке диминутивные формы в принципе являются одной из продуктивных моделей сленгообразования. В переводе мультипликационной трилогии «Гадкий я» на русский язык мы можем фиксировать активное использование сленговых слов с диминутивными суффиксами: *TV* — «**Телик**»; *What are those?* — «**Что за чудики?**»; *Thanks for that image* — «**Спасибо за страшилку**»; *When we got adopted by a bald guy, I thought this'd be more like Annie* — «**А я раньше думала, что все лысики веселые и добродушные**». Тем самым мы можем говорить о сходстве в русскоязычной речи коммуникативно-прагматических свойств собственно диминутивов и сленга (образованного с помощью диминутивных аффиксов), которое заключается в их функционировании в роли средств фатики и стилизации. И как таковые они служат для демонстрации доброжелательности и эмпатии, позволяют устанавливать и поддерживать желаемый уровень интимности общения киноперсонажей, придают кинодиалогу естественную непринужденность, непосредственность и эмотивность.

Еще одним коннотативным эффектом, создаваемым дополнительно привносимыми в русскоязычный перевод диминутивами, является **пронизирование**. Ирония как стилистическая фигура, а шире — как способ мировосприятия, основывается на смысловой амбивалентности: на понимании за сказанным противоположного, вследствие чего говорящий либо ставит под сомнение описываемое, либо насмехается.

В нижеследующих примерах ироничный эффект присутствует уже и в репликах на английском языке. Однако декодирование иронии в оригинале иноязычным (русскоязычным) реципиентом довольно затруднительно, так как ироничность задается целым комплексом одновременно работающих средств: интонация, характерное речевое и неречевое сопутствующее поведение героев (взгляд, подсмеивание, жесты, позы, паузация и т.д.). Привнесение в русскоязычный перевод диминутивов, на наш взгляд, усиливает ироничный эффект и делает прагматическую маркированность ситуации более прозрачной и понятной для русскоязычного реципиента:

FYI your dog has been leaving little bombs all over my yard / «Между прочим, твой маленький **песик** заминировал мне весь двор, шагу не ступить» («Гадкий я»);

This is too small for me! / «Это не мой **размерчик!**» («Гадкий я»);

He looks like a girl! — Yes, he does. An ugly girl! / «На **девчонку** похож. — А то, похож. На **страшненькую**» («Гадкий я»);

Good puppy / «Хорошая **собачка**» («Гадкий я 3»).

Ранее проведенное нами исследование формирования в речевом онтогенезе чувства юмора, которое в случае **вербального комического** никак не является врожденным, выявило, что это — социальный продолжительный процесс «постижения» человеческим мозгом тонкостей языковой семантики, несовершенства действительности и несоответствия богатства мира и опций языка. Причем в процессе формирования ассоциативной матрицы языкового сознания в ряду форм комического (формирующихся вначале на репродуктивном, а далее — продуктивном уровнях) первичной закладываемой формой является **шутка**, далее — **сарказм** и **ирония** и еще позднее — **сатира** и **острота**. Не представляется возможным определить возрастные диапазоны движения по данным ступеням развития вербального комического у человека, но можно предположить, что детская аудитория, на которую рассчитан сериал «Гадкий я», далеко не всегда и не вся способна декодировать иронию в речи мультипликационных персонажей. Собственно, это и является особенностью детской мультипликации как особой формы искусства — возможность имплицитного транслирования различных посылов и смыслов, что значительно расширяет целевую аудиторию зрителей, ведь ирония в детском кино способна привлечь взрослую аудиторию. При этом для юного зрителя не создаются ситуации каких-либо коммуникативных неудач посредством присутствия ироничных диминутивов в персонажной речи, поскольку непонятая импликация (иронизм) просто остается «за кадром» (вне зоны речевосприятия ребенка), а на поверхности — лаконичная, эстетичная, запоминающаяся реплика, включающая диминутивные формы, столь органичные в речевом опыте детей.

Важной чертой иронии как формы комического является подчеркнутая в ней отрицательная оценочность, которая заключается в следующем: ирония «приписывает явлению то, чего ему недостает, как бы поднимает его, но лишь для того, чтобы подчеркнуть отсутствие приписываемых явлению свойств» [Каменская, 2001, с. 15]. В примерах перевода, приведенных ранее, четко просматриваются имплицитные эффекты негативной оценочности, свойственные иронии как форме комического по сути,

а также присутствующие в диапазоне коннотаций русских диминутивов. Таким образом, привнесение **негативной оценочности** в реплики мультперсонажей предлагаем рассматривать в качестве еще одного прагматического эффекта стратегии **эмотивной замены** при переводе:

It's not that impressive / «Так себе **достиженьице**» («Гадкий я»);

You got shrunk, tiny mouthwash! / «Усохни, жалкий **шампунишко!**» («Гадкий я»);

And his deviously charming son! / «И его дьявольски обаятельного **сыночка!**» («Гадкий я 2»);

I'm pretty sure that the son is involved, too / «Я уверен, что **сын**ок тоже вовлечен в это» («Гадкий я 2»).

Как видно из примеров, оценочность русских диминутивных форм конкретизируется в эффектах уничижения, пренебрежения и ехидства; субъективность оценки очевидна реципиенту и является чертой образа говорящего персонажа, а не характеристикой объекта скепсиса и язвительной насмешки. В представленных выше примерах оценочность в сочетании с иронизированием — это именно те дополнительные прагматические эффекты, привносимые диминутивами в русскоязычный перевод сериала «Гадкий я», которые неочевидны или вовсе отсутствуют в оригинале, но «звучат» в русскоязычном переводе. И это еще раз оправдывает именование стратегии «**эмотивная замена**».

Импликационал диминутивных форм в русскоязычном переводе включает и такое коннотативное значение, как **имплицитная агрессия**. Это замаскированное критичное и негативное отношение говорящего к ситуации, положению дел или иному субъекту:

There's a look, there's a devilish look / «Я вижу **дьявольщину** в его глазах, и мне это не нравится!» («Гадкий я 2»);

You know what? If you fire him, you're gonna have to fire me, sister-sister / «Знаете что? Уволите его — придется уволить и меня, **сестренка**» («Гадкий я 3»);

All right, lady, that's it! — «Так, **тетенька**, все!» («Гадкий я 3»).

В представленных выше примерах именно диминутивы в русскоязычном переводе позволяют передать навязывание говорящим некоторого статусного доминирования над собеседником и **скрытую угрозу-предупреждение** как проявление агрессии. Данный коммуникативный эффект, на наш взгляд, имплицитно присутствует уже в оригинале, но передается вовсе не посредством каких-либо определенных лексикализованных или грамматикализованных форм в английском языке. В оригинале имеет место контекстуально обусловленное наведение семы угрозы и доминирования, так как используемые вербальные фор-

мы (*a look ... a devilish look; sister-sister; that's it!*) вне экстралингвистического контекста кино подобной эмотивной окраски и коннотации не обнаруживают.

Термин «наведение сем» (предложенный И. А. Стерниным [Стернин, 1985]) определяется Э. В. Кузнецовой как «включение в смысл слова отдельных компонентов, не свойственных его значению, но присутствующих в качестве актуализированных в смыслах других слов» [Кузнецова, 1989, с. 88]. На наш взгляд, важно уточнить специфику данной семной модификации в рамках киноречи: обогащение слова / выражения теми или иными семантическими признаками может иметь место как за счет взаимосвязи слов в высказывании, так и за счет неизбежного функционирования кинореплики в экранном гипертексте. Гипертекстуальность мультипликационного кино заключается в его существовании исключительно как поликодового пространства, как сложной семиотической системы — синтеза образов, цвета, света, фона, движений и жестов, мимики, звуков, музыки и анимационных спецэффектов в каждом кадре. Исходя из этого, язык кино таков, что любой его элемент — это единица экранного кода — кадра, полисемиотичная и дискретная по структуре, но семантически целостная и нерасчлененная. Как отмечает З. Лисса: «В художественном фильме мы всегда воспринимаем речь как „внутрикадровое“ явление, то есть как принадлежащее к изображаемому миру, причем слышит ее не только зритель, но и персонажи, видимые на экране, к которым она обращена» [Лисса, 1970, с. 274–275]. Тем самым наведение семы происходит и за счет взаимосвязи в каждом элементе языка кино множества компонентов гипертекстуальности, а также за счет широкого семантического контекста — сюжета.

Таким образом, оттенок угрозы-предупреждения, «ощущаемый» в оригинальных репликах благодаря семной модификации, успешно передается в переводе посредством русских диминутивных форм. Можно заключить, что диминутивы в русском языке благодаря гетерогенности их прагматического потенциала являются довольно удобным инструментом переводчика, так как позволяют материализовать и передать даже тонко завуалированную в оригинале агрессию.

Еще одним обнаруженным нами коммуникативным эффектом переводческой стратегии **эмотивной замены**, при которой в русскоязычный перевод приносятся диминутивные формы, является эффект игры — **речевое балагурство**. В обыденном разговорном общении традиционные шаблонность и трафаретность нормативного языка разбавляются эстетическими элементами речевого балагурства и языкотворчества. Диминутивные формы в русском языке часто и выступают в роли

подобных элементов творческого украшения речи в каждодневной коммуникации:

*I've been crunching some numbers, and I really don't see how we can afford this / «Я тут посчитал, **циферки** прикинул. Мы это просто не потянем» («Гадкий я»);*

*And I see you have made a list of some of your personal achievements / «Как я вижу, тут есть **списочек** ваших личных свершений» («Гадкий я»).*

Как видно из примеров выше, в оригинальных репликах на английском языке речевое балагурство отсутствует и вкрапления языкового озорства привносятся в русскоязычный перевод диминутивами. Комплекс эффектов балагурства в диалоге персонажей включает: придание общению легкости и снижение градуса серьезности (и / или нивелирование тревожности), выражение бесхитростной насмешки и беспечности, шутливость и даже флирт. При этом речевое балагурство, равно как и во многих иных случаях использования диминутивных форм в киноречи, не нацелено на оценку говорящим ситуации, субъекта или объекта, а является самопроявлением персонажа и придает определенную «атмосферность» коммуникативной ситуации. Можно даже утверждать, что в этой своей гармонизирующей общению роли русские диминутивы выступают элементами фатики — маркерами фатической коммуникации, в которой психологический аспект общения первичен: взаимодействие и взаимовосприятие, а информирование — вторично. Роль фатизации общения, выполняемая диминутивами в русскоязычном переводе мультипликационного кино, свидетельствует опять же в пользу большей степени экспрессивности перевода сериала «Гадкий я» по сравнению с оригиналом вследствие стратегии **эмотивной замены**.

Таким образом, мы можем говорить о востребованности русских диминутивов при переводе киноречи детского анимационного фильма с английского на русский язык. Диминутивы становятся важным инструментом переводчика, поскольку позволяют решать ряд задач в рамках локализации кино. Это и стилизация разговорной речи в кинодиалоге через придание ему черт неформальности, спонтанности и фамильярности, и моделирование детоцентрического общения посредством привнесения в персонажную речь уменьшительно-ласкательной тональности. Диминутивы позволяют компенсаторно транслировать в русскоязычном переводе эффекты иронизирования, оценки, имплицитной угрозы-предупреждения в тех случаях, когда в оригинале данные прагматические свойства передаются через безэквивалентные лексикализованные и грамматикализованные формы или посредством наведения сем. Также диминутивы в русском переводе ки-

норечи мультперсонажей могут выступать элементами речевого балагурства и игры, что привносит в перевод не присутствующую в оригинале фатическую тональность.

Русские диминутивы как переводческий инструмент позволяют не только преодолевать коммуникативно-прагматические трудности киноперевода и обеспечивать лингвокультурную адаптацию перевода детского кино, но и способствуют экспрессивизации киноречи в направлении расширения ее импликационала, что становится возможным благодаря высокой продуктивности категории диминутивности в русском языке и функционально-семантическому синкретизму русских диминутивных форм.

Результаты нашего исследования, можно полагать, вносят вклад в разработку основ перевода детского кино как важной области киноперевода, научно-теоретическое изучение и методическое структурирование которой все еще не воплотились в разработке сколь-либо определенной переводческой технологии. При этом киноречь детских мультперсонажей в силу ее очевидных особых коммуникативно-прагматических и вербально-эстетических черт и социально-ценностного назначения давно требует наделения ее статусом самоценного объекта исследования в социолингвистических и психолингвистических научных направлениях и в переводоведении.

Библиографический список

- Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. М., 2004.
- Бархударов Л. С. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода). М., 1975.
- Белова А. С. Английские диминутивные суффиксы -ie, -y, -ish и русские уменьшительно-ласкательные суффиксы с точки зрения перевода // В многомерном пространстве современной лингвистики. М., 2021. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=46218793>
- Васильева А. В. Когнитивная обработка диминутивов носителями русского языка как родного и тюркско-русскими билингвами : дисс. ... канд. филол. наук. Томск, 2020.
- Каменская Ю. В. Ирония как компонент идиостиля А. П. Чехова : дисс. ... канд. филол. наук. Саратов, 2001.
- Коржовник Ю. А. Речежанровые особенности детского анимационного кинотекста // Художественное произведение в современной культуре: творчество — исполнительство — гуманитарное знание. Челябинск, 2020. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=43778507>
- Кузнецова Э. В. Лексикология русского языка. М., 1989.

Лисса З. Эстетика киномузыки. М., 1970. URL: http://www.etnolog.org.ua/pdf/e-biblioteka/mystectv/kino/lissa_zofya_estetika_kinomuzyki.pdf

Менькова Н. В. Диминутивы как речевая неудача // Верхневолжский филологический вестник. 2018. № 4 (15). URL: <https://vv.yvspu.org/wp-content/uploads/sites/4/2018/12/VFV-4-2018.pdf>

Некрасова И. М. Категория диминутивности в русском и английском языках // Проблемы романо-германской филологии, педагогики и методики преподавания иностранных языков. 2010. № 8. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kategoriya-diminutivnosti-v-russkom-i-angliyskom-yazykah>

Резанова З. И. Субъективные образы времени в современных славянских языках: диминутивные модели // Сибирский филологический журнал. 2017. № 3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/subektivnye-obrazy-vremeni-v-sovremennyh-slavyanskikh-yazykah-diminutivnye-modeli>

Стернин И. А. Лексическое значение слова в речи. Воронеж, 1985.

Уланович О. И., Кот М. В. Инструменты стилизации и маркеры прагматики кинодиалога современного кино // Художественное произведение в современной культуре: творчество — исполнительство — гуманитарное знание. Челябинск, 2020. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=43778515>

References

Akhmanova O. S. *Slovar' lingvisticheskikh terminov*. [Dictionary of Linguistic Terms]. Moscow, 2004.

Barkhudarov L. S. *Yazyk i perevod (Voprosy obshchey i chastnoy teorii perevoda)*. [Language and translation (Issues of general and subtheory of translation)]. Moscow, 1975.

Belova A. S. *Angliyskie diminutivnye suffiksy -ie, -y, -ish i russkie umen'shitel'no-laskatel'nye suffiksy s tochki zreniya perevoda*. [English diminutive suffixes -ie, -y, -ish and Russian diminutive suffixes from the point of view of translation]. In: *V mnogomernom prostranstve sovremennoy lingvistiki*. [In the multidimensional area of modern linguistics]. Moscow, 2021. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=46218793>

Vasileva A. V. *Kognitivnaya obrabotka diminutivov nositelyami russkogo yazyka kak rodnogo i tyurksko-russkimi bilingvami*. [Cognitive processing of diminutives by native russian speakers and turkic-russian bilinguals]. Thesis of Cand. of Phil. Diss. Tomsk, 2020.

Kamenskaya Yu. V. *Ironiya kak komponent idiosilya A. P. Chekhova*. [Irony as a component of A. P. Chekhov's style]. Cand. of Phil. Diss. Saratov, 2001.

Korzhochnik Yu. A. *Rechezhanrovyye osobennosti detskogo animatsionnogo kinoteksta*. [Speech genre features of children's animated film text]. In: *Khudozhestvennoe proizvedenie v sovremennoy kul'ture: tvorchestvo —*

ispolnitel'stvo — gumanitarnoe znanie. [A work of art in modern culture: creativity — performance — humanitarian knowledge]. Chelyabinsk, 2020. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=43778507>

Kuznetsova E. V. *Leksikologiya russkogo yazyka*. [Lexicology of the Russian language]. Moscow, 1989.

Lissa Z. *Estetika kinomuzyki*. [Aesthetics of film music]. Moscow, 1970. URL: http://www.etnolog.org.ua/pdf/e-biblioteka/mystectv/kino/lissa_zofya_estetika_kinomuzyki.pdf

Men'kova N. V. *Diminutivy kak rechevaya neudacha*. [Diminutives as a speech failure]. In: *Verkhnevolzhskiy filologicheskiy vestnik*. [Verkhnevolzhski Philological Bulletin]. 2018. No. 4 (15). URL: <https://vv.yvspu.org/wp-content/uploads/sites/4/2018/12/VFV-4-2018.pdf>

Nekrasova I. M. *Kategoriya diminutivnosti v russkom i angliyskom yazykakh*. [The category of diminutivity in Russian and English]. In: *Problemy romano-germanskoy filologii, pedagogiki i metodiki prepodavaniya inostrannykh yazykov*. [Problems of Romano-Germanic philology, pedagogics and teaching foreign languages methods]. 2010. No. 8. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kategoriya-diminutivnosti-v-russkom-i-angliyskom-yazykah>

Rezanova Z. I. *Sub'ektivnye obrazy vremeni v sovremennykh slavyanskikh yazykakh: diminutivnye modeli*. [Subjective images of time in modern Slavic languages: diminutive models]. In: *Sibirskiy filologicheskiy zhurnal* [Siberian Journal of Philology] 2017. No. 3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/subektivnye-obrazy-vremeni-v-sovremennykh-slavyanskikh-yazykah-diminutivnye-modeli>

Sternin I. A. *Leksicheskoe znachenie slova v rechi* [Lexical meaning of a word in speech]. Voronezh, 1985.

Ulanovich O. I., Kot M. V. *Instrumenty stilizatsii i markery pragmatiki kinodialoga sovremennogo kino*. [Stylization tools and markers of the pragmatics of the film dialogue of modern cinema]. In: *Khudozhestvennoe proizvedenie v sovremennoy kul'ture: tvorchestvo — ispolnitel'stvo — gumanitarnoe znanie*. [A work of art in modern culture: creativity — performance — humanitarian knowledge]. Chelyabinsk, 2020. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=43778515>