

# Анализ перевода фильмов "Брат 1" и "Брат 2" на английский язык

---

**Vidaković, Vlatka**

**Master's thesis / Diplomski rad**

**2023**

*Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj:* **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:744180>

*Rights / Prava:* [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

*Download date / Datum preuzimanja:* **2024-07-26**



Sveučilište u Zagrebu  
Filozofski fakultet  
University of Zagreb  
Faculty of Humanities  
and Social Sciences

*Repository / Repozitorij:*

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb  
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Sveučilište u Zagrebu  
Filozofski fakultet  
Odsjek za istočnoslavenske jezike i književnosti  
Katedra za rusku književnost

**Анализ перевода фильмов «Брат 1» и «Брат 2» на английский язык**

Diplomski rad

Student: Vlatka Vidaković

Mentor: dr. sc. Ivana Peruško, izv. prof.

Zagreb, 21. rujna 2023. godine

Sveučilište u Zagrebu  
Filozofski fakultet  
Odsjek za istočnoslavenske jezike i književnosti  
Katedra za rusku književnost

**Analysis of the translation of the films «Brother 1» and «Brother 2» into English**

Diplomski rad

Student: Vlatka Vidaković

Mentor: dr. sc. Ivana Peruško, izv. prof.

Zagreb, 21. rujna 2023. godine

## Содержание

1. Введение.....	1
2. Диалогия Алексея Балабанова .....	2
2.1. О режиссере.....	2
2.2. О фильмах «Брат» и «Брат 2».....	3
2.3. <i>Лихие девяностые</i> .....	4
2.4. Критика и отзывы .....	5
3. Теория и практика киноперевода .....	6
3.1. История появления киноперевода.....	6
3.2. Особенности субтитрования.....	8
4. Анализ кинопереводческих фрагментов из фильмов «Брат 1» и «Брат 2».....	10
5. Заключение.....	26
6. Литература .....	30

## 1. Введение

Данная дипломная работа посвящена анализу перевода фильмов «Брат 1» (1997) и «Брат 2» (2000) на английский язык. Актуальность анализа заключается в том, что перевод фильма является особым видом художественного перевода, но и важным медиумом для осуществления межъязыковой коммуникации, и в том числе переноса культурных, исторических и национальных особенностей из одного языка в другой. В данном случае это относится к переносу национально-культурных поворотов из времен распада СССР, в уже давно капиталистический англоязычный мир. Теория и история киноперевода представляют собой объект исследования, а анализ перевода является его предметом. Целью данной работы является обозначение ошибок, сделанных в переводе и объяснение в чем заключаются появившиеся ошибки. Стоит отметить, что в момент работы над данным анализом переводов политическая ситуация в Европе затруднила получение доступа к переводу, который был сделан самой выдающейся платформой фильмов – *Нетфликсом*. *Нетфликс* выкупил права на повторный показ фильма и сделал свой собственный перевод. В связи с экономическими санкциями для Российской Федерации фильмы были удалены с американской платформы. В результате примеры перевода были взяты с ресурсов кинокомпании *СТВ*, а в некоторых местах будет упоминание о том, как сцена была переведена *Нетфликсом*. Дипломная работа состоит из пяти глав: введения, введения в диалогию Алексея Балабанова, теории и практики киноперевода, анализа и заключения. Кроме того, в работе будет представлен и список использованных источников. У некоторых глав будут подразделы, с целью более конкретного уточнения определенных тем.

## 2. Диалогия Алексея Балабанова

### 2.1. О режиссере

Алексей Октябрьнович Балабанов до сих пор считается ключевой фигурой в русском современном кинематографе. Балабанов начал снимать в один из самых сложных периодов российской истории, в 1991 году, во время распада Советского Союза. Переход от СССР к России и от государственного обеспечения к свободному кинорынку способствовал потере как талантливых режиссеров, так и публики, желающей ходить в кино (Гладильщиков, эл. публ.). Балабанов в этом году снял фильм «Счастливые дни», после чего следует трехлетний перерыв. Потом, в 1994 году, делает фильм «Замок», своеобразную экранизацию романа Франца Кафки. В 1995 году снимает фильм «Трофим», который становится быстро забытым. Три года спустя он делает свой главный артистический фильм «Про уродов и людей» (1998), который многие считают его «величайшим кинодостижением» (Гладильщиков, эл. публ.). В 1997 году Балабанов на Каннском фестивале показывает культовый «Брат». Фильм был принят не сразу, по причине того, что многие его не понимали. Хорошо приняла и поняла кинокартину только молодая аудитория, которая мечтала о реванше за распад Советского Союза, за поражение в первой Чеченской войне, а также за низкие зарплаты по сравнению с Западом. После «Брата» Балабанов продолжает снимать ему свойственные картины («Война», «Жмурки», «Мне не больно», «Кочегар» и «Я тоже хочу») про российскую власть, маргиналов и военных и пр. В 2007 году Балабанов сделал свой самый скандальный фильм «Груз 200», в котором также обращает внимание на криминал и насилие советской эпохи.

Год спустя появляется фильм «Морфий», очередная экранизация в балабановском стиле, автором сценария которой является Сергей Бодров-младший. По сюжету фильма в одном персонаже объединены два булгаковских доктора. Последним фильмом этого выдающегося режиссера является «Я тоже хочу» из 2012 года, в этом же году состоялась премьера на Венецианском фестивале. В этом фильме Балабанов откровенно говорит о себе и даже появляется на экране в роли самого себя. Продюсер фильма Сергей Сельянов сказал, что этот фильм подведение жизненных итогов Балабанова и что это «самая светлая, глубокая и духовная картина Балабанова» (Гладильщиков, эл. публ.). Вопреки тому, что некоторые критики жестоко критиковали художественные фильмы Балабанова (в том числе Д. Дондурей) многие утверждают, что фильмы Балабанова «лучшее, что снято о России 21 века» (Яковлева, эл. публ.). Они

сначала начали цитироваться, а потом определенные диалоги превратились и в крылатые фразы и все это потому, что «они показывают то, какими мы себя хотим видеть и то, в чем боимся признаться» (Яковлева, эл. публ.).

## 2.2. О фильмах «Брат» и «Брат 2»

Фильм «Брат» Балабанова вышел в 1997 году. Киноведы его включают в стиль «неонуар», пока нуар начал формироваться в начале 1940-х годов прошлого столетия, вместе с выходом на экраны фильма *Мальтийский сокол* (Обзраев 2017). Криминальная драма очень часто отсылает к неонуар эстетике и поэтому не удивляет то, что «Брат» также считаем криминальной драмой (Герашенко, Коротков 2014). К фильму есть и продолжение, «Брат 2», который был снят в 2000 году. Фильм «Брат» является историей о Даниле Багрове, который приезжает к своему старшему брату Виктору в Санкт-Петербург, где узнает, что он киллер, зарабатывающий заказными убийствами. Виктор пытается вовлечь Данилу в преступные дела петербургского мира. Длительность фильма составляет 96 минут, а на производство было затрачено около 100 тысяч долларов (Болдырев 2022), что считается малобюджетным фильмом. При съемке фильма сэкономили до такой степени, что сцены снимали в квартирах друзей режиссера, а «актеры, исполнившие главные роли, снялись в фильме бесплатно» (Болдырев 2022: 106). Однако, фильм быстро стал лидером российского видеопроката. О потрясающем успехе фильма говорит и Алена Солнцева в своей статье «Вольный стрелок»: «Его не только покупают, но о нем говорят, пишут, спорят, а главное – его любят. Это первая за много лет картина, которую можно любить» (Солнцева, эл. публ.). Балабанов в 1998 году стал триумфатором «Ники», а в 2000 году продолжение фильма, «Брат 2», стал самым кассовым фильмом года (Федоров 2018). Балабановские картины «Брат» и «Брат 2» включаются в «горячую десятку» хит-парада российского кино 1990-х (Федоров 2018).

### 2.3. Лихие девяностые

Сюжет, пространство, семантический план и множество мелких деталей в дилогии Балабанова отражают период *лихих девяностых*. Это был бурный период, который переживали граждане России в девяностые годы. Как отмечает Антон Долин в своей статье *Брат-20 – о Даниле Багрове, главном герое постсоветского кино*, крушение СССР наблюдалось под музыку *Наутилус Помпилиус*, известной рок-группы, песня которой звучит и в фильме, в сцене концерта. Главный герой Данила сравнивается с горошиной из песни, которая осталась в одиночестве, а как утверждает автор, в те времена так себя чувствовали многие (Долин, эл. публ.). В течение фильма зрители знакомятся с большим городом (фильм можно трактовать и как кинематографическим продолжением знаменитого петербургского текста русской литературы), бандитами и рокерами, малиновыми пиджаками и миром, созданным на руинах распавшегося государства. Поэтому фильм считаем настоящим показателем переломного десятилетия и переворотов в жизни как молодого, так и старшего поколения.

Период лихих девяностых является временем больших государственных и политических перемен и после распада Советского Союза. В отличие от советского прошлого, новая политика прекратила изоляцию страны, уничтожила цензуру, перешла в рыночную экономику и начала либерализовать цены (Симонян 2012). Хотя реформа принесла улучшение на многих уровнях жизни и общества, она принесла и новые проблемы. В результате так называемой «специфической приватизации», уровень коррупции внезапно повысился, а основной чертой общества являлась деморализация (Симонян 2012). Именно постсоветской коррупции и постсоветскому обществу посвящена дилогия Балабанова. Одним из новых общественных феноменов было возникновение большого количества бедных, причиной чего являются реформы, принятые властью, которые правящим загарантировали обладание государственной собственностью, пока остальному населению пришлось жить в нищете (Симонян 2012). Кроме экономических и политических новинок, появились новинки и на уровне социальных групп и общества в целом, а именно русская мафия, шоу-бизнес и «новые русские». Если речь идет о «новых русских», то данное словосочетание можно отметить, как «образ нувориша, обычно молодого и самоуверенного, пришедшего из полукриминальной среды, малообразованного и ведущего себя экстравагантно» (Карасик 2015: 18).



«Новые русские» описываются в двух разных видах: с одной стороны, они трудоголики, хорошо образованные и сосредоточенные на ценностях западного общества, а с другой стороны, они малообразованные богачи, связанные с криминальными структурами. Основными признаками данной группы считаются золотые цепочки, малиновые пиджаки, дорогие лимузины, использование тюремного сленга и внезапное обогащение (Карасик 2015). Именно их мир стал центральной проблемой в художественном мире балабановских *Братьев*.

#### 2.4. Критика и отзывы

В 2017 году была 20-летняя годовщина от первого показа фильма «Брат». Успех этого фильма был ошеломляющим. Ростоцкий утверждает, что «Балабанову как никому другому удалось показать мир криминала, точно и со вкусом сочетая в образах своих законопослушных героев почти фольклорную стилизацию и суровую правду жизни» (Ростоцкий, эл. публ.). И если некоторые исследователи и критики писали о «Брате» как о манифесте нового русского кинематографа, другие его критиковали. Известный критик Данил Дондурей упрекал Балабанова за тенденциозность:

«Балабанов заставляет своих молодых зрителей идентифицироваться с этим персонажем, именно его нагружая посконными мифологемами: «Теперь русских душат, значит, знают, что слабые мы сейчас», «Скоро вашей Америке кирдык»... Режиссер вроде бы уверяет меня, что бытовой, то есть естественный, как икота, шовинизм есть непрменная черта русского человека вообще и современного в частности. Очень может быть, что автору так кажется. Но я — вовсе не сторонник политкорректности в кино (в метро я за нее) — отказываюсь в это верить и (тем более) принимать сей «реализм», «натурализм» и все его квазиобобщения. Хотя бы из-за их настойчивой тенденциозности» (Дондурей, эл. публ.).

Вопреки тому, что многие критиковали дилогию Балабанова из-за насилия, называя ее очередным бандитским кино, Ростоцкий заметил, что никто не сумел показать мир криминала так, как показал его Балабанов:

«Среди российских фильмов последнего времени «из современной жизни» он выгодно отличается стильностью и вполне современным (то есть порой некорректным и еще менее гуманным) юмором. А самое главное — сейчас, когда едва ли не каждая наша лента хоть немного да «про бандитов», Балабанову как никому другому удалось показать мир криминала, точно и со вкусом сочетая в образах своих законопослушных героев почти фольклорную

стилизацию и суровую правду жизни. Возможно, это не лучший комплимент режиссеру «Счастливых дней» и «Замка» — фильмов вполне эстетских. Но, с другой стороны, как знать — не начни некогда постановщик с Беккета и Кафки, отечественные «пацаны» не получились бы у него столь выразительными и живыми?» (Ростоцкий, эл. публ.).

«Брат 2» является американским продолжением культового «Брата 1». М. Липовецкий уверен, что в нем происходит деконструкция предыдущего фильма. Согласно Липовецкому, «Брат 2» является своего рода пародией «Брата»:

«Какая тонкая деконструкция предыдущего фильма, какая изящная самопародия — ведь романтизация протагониста «Брата» Данилы Багрова, добродушного киллера с детским лицом (и наивным сознанием), приобрела, как я понимаю, культовый, как сейчас говорят, характер вполне неожиданно для Балабанова и Сельянова и потому не могла не заставить их задуматься о том, почему брошенный ими камешек (на мой вкус, помесь посредственного сюжета с оттепельной выделки простым парнем, подкрашенная музыкой «Нау» и парадоксальной фактурой С. Бодрова-младшего), почему эта случайная (как утверждал А. Балабанов) работа вызвала такую бурю в местном пруду? Такое начало настраивало на ироническое отношение к герою, а особенно к толпе, которая увидела в нем героя» (Липовецкий, эл. публ.).

Об огромном успехе фильма писал и автор Михаил Рыклин:

«Но вот в 2000 году на российские экраны вышел фильм, который за первые три месяца принес только в прокате более миллиона долларов. Он уверенно стал лидером проката, превзойдя даже разрекламированного «Сибирского цирюльника» Никиты Михалкова. Интересно и то, что фильм этот, «Брат 2», был снят режиссером Алексеем Балабановым, удачно дебютировавшим в авторском кинематографе» (Рыклин 2003: 158).

### 3. Теория и практика киноперевода

#### 3.1. История появления киноперевода

Историю кино и видео перевода можно разделить на несколько периодов, первым из которых был период немых фильмов. В нем выступали конференсье, выполнявшие межсемиотический перевод игровых картин:

«В то время, эти быстро набравшие мировую популярность фильмы представляли собой последовательность коротких видеозаписей из реальной жизни. Немые действия в картине сопровождались комментариями конференсье и артистов, владеющих иностранными языками. Благодаря добавлению вербальных средств коммуникации к визуальному изображению, эмоциональное воздействие на зрителей в значительной мере усиливалось» (Ведяшкина, Шишкина 2021: 2).

Надо сказать, что этот период характерен японским феноменом «кацубен», который представляет собой комментарий к немому фильму (Матасов 2008). Потом, в 1927 году появился первый звуковой фильм, а вместе с этим, из-за языкового барьера, появились и проблемы распространения голливудских фильмов на иностранные рынки. Первый способ решения данной проблемы заключался в снятии разноязычных версий одного и того же фильма. Это осуществлялось тремя способами. Первый вариант предполагал пользоваться разными актерами на роли первого и второго планов, что показано на примере фильма «Большой дом» (“The Big House”) из 1930 года. В подлиннике главного героя играл Честер Моррис, во франкоязычной Шарль Буайе, а в испаноязычной Хуан де Ланда. Во втором варианте главные роли исполняли одни и те же актеры, владеющие двумя и более языками. Третий, и самый неудачный вариант, предполагал произносить диалоги на разных языках. Актеры, исполняющие главные роли, произносили диалоги на иностранных языках по фонетическому принципу. Текст писался в английской транскрипции мелом на доске, и актеры читали текст, пытаясь имитировать иностранный акцент (Матасов 2008).

Этот процесс занимал слишком много времени и стал финансовой проблемой во время Великой депрессии. По этим, и многим другим причинам, вторым способом устранения языкового барьера стал дубляж. Первые попытки дублирования кинофильмов приписываем Голливуду и 1928 году, в процессе которых оригинальные диалоги замещались переводными, озвучение которых обрабатывали носители языка. Так как европейский рынок являлся самым прибыльным для Голливуда, дублирование осуществлялось прежде всего на европейские языки. Но это также оказалось не совсем выгодным, поскольку родные языки актеров сильно отражали влияние английского и заметно отличались от языков, на которых говорили жители Европы. Поэтому Голливуд решил поручить дублирование фильмов своим представителям в странах Европы, которые потом нанимали местных актеров. Таким путем началась эра национального

дубляжа (Матасов 2008). Третий способ переноса фильмов иностранной аудитории, субтитрование, появился в начале 1930 годов (Матасов 2008).

### 3.2. Особенности субтитрования

Перевод с субтитрами определяется как «сокращенный перевод диалогов фильма, отражающий их основное содержание и сопровождающий в виде печатного текста визуальный ряд фильма в его оригинальной версии, располагаясь, как правило, в нижней части кинокадра» (Горшкова 2001: 142). При попытке объяснения перевода с субтитрами обнаруживается расход в мнениях многих исследователей. Некоторые считают, что это является элитным слоем кинематографа поскольку перевод с субтитрами дает возможность зрителям послушать естественный голос актеров (Горшкова 2001). Другие спорят, что при таком виде перевода противопоставляются устная и письменная формы представления кинематографической информации. Полный объем этой кинематографической информации называется кинотекст. Он содержит три основных кодовых системы: вербальную, невербальную, которая потом разделяется на иконическую и звукосопровождающую. При взаимодействии всех упомянутых систем появляется понятие единого знакового пространства кинотекста. И он потом передается дальше на анализ, и в итоге, на перевод (Григорьева, Соснина 2009).

Еще одна особенность субтитров заключается в том, что они отвечают пространственно-временным критериям. Начнем с пространственного критерия. Для того, чтобы субтитры могли соответствовать этому критерию, применяются две стратегии. В первой стратегии составляются двухстрочные субтитры, причем уменьшается их количество, пока во второй субтитры пишутся в одну строку, что одновременно освобождает часть пространства кадра и увеличивает количество субтитров (Горшкова 2001). Если посмотреть на временные критерии, то там находим информацию, что еще недавно считалось, что среднее время нахождения субтитра на экране не должно составлять более 6 секунд. Теперь этот интервал стал чрезмерным и поэтому время нахождения субтитра на экране сокращается на 4,5 до 5 секунд. Эти нормы соответствуют скорости чтения зрителей и количеству знаков в строке субтитра. В среднем это составляет от 28 до 32 знаков. Когда в итоге подсчитываются все средние величины, оказывается, что субтитр, вместе с пробелами, должен соответствовать 12 знакам в секунду (Горшкова 2001).

Теперь необходимо сказать пару слов о самом процессе субтитрования. Он делится на два этапа. Сначала удаляются все избыточные элементы, отсутствие которых не портит сам текст и его понимание. Потом для оставшегося текста выбираются формы выражения, являющиеся грамматически и стилистически подходящими. Исследователи отмечают, что на этом месте возникают опасности, поскольку преувеличенная компрессия может довести до передачи большого объема информации несколькими словами, а это не соответствует той сути, которую должен нести киноперевод (Горшкова 2001). Итак, что тогда является основной задачей самого переводчика кинотекста? В первую очередь, его задачей является «транскодирование текста, сочетающего вербальный, иконический и звукосопровождающий компоненты, образующие одно структурное, смысловое и функциональное целое» (Григорьева, Соснина 2009: 34). Кроме того, надо учитывать, что переводчик ставит перед собой задачу выбрать одну из двух возможных стратегий. Первая стратегия предполагает некую «верность» оригиналу и успешность в передаче национально-культурной специфики. Вторая стратегия относится к стремлению адаптировать сюжет экрана культурологической среде целевой аудитории (Леонтович 2010).

#### 4. Анализ кинопереводческих фрагментов из фильмов «Брат 1» и «Брат 2»

«Брат», 1997.

##### **Сцена первая** («Кто в Москве не бывал – красоты не видал»)

Обсуждение перевода начнем с поговорки Круглого (полным именем Максим Ворон), главы преступной группировки, с которым работает брат Данилы Виктор: «Кто в Москве не бывал – красоты не видал». В английском переводе встречается “If you haven't seen Moscow, you haven't seen much.” Если бы это перевели обратно на русский, перевод был бы следующим: «Если не видел Москву, то не видел ничего». Во-первых, английский перевод не содержит эмоциональную окраску, находящуюся в русском оригинале. Эмоции человека проявляются в разных сферах деятельности, но эмоциональная окраска играет существенную роль для художественной литературы и киноискусства. Эмоциональная сфера проявляется в манере письма художника (повествователя или режиссера), выборе сюжетов и способе разработки этих сюжетов (Катермина 2016). В данном случае окраска утеряна потерей существительного *красота*. Вместо того, чтобы дать полный эквивалент этому слову, переводчик решил использовать слово *much* как заместителя красоте. Несмотря на то, что в английском языке *much* в таком контексте может обозначать, что человек не видел что-то красивое, в данном случае это не факт. Надо, во-первых, сказать, что это известная русская поговорка. В поговорке ударение ставится на красоту города Москвы, на то, что человек, никогда не видавший Москву, пропустил что-то важное в жизни, а также на эмоциональность и конкретные чувства, которые говорящий испытывает к Москве. Как упоминает Белецкая в своей статье *Проблемы перевода кинодиалога*, «изменение уровня эмоциональности при переводе не должно вызывать диссонанса при восприятии видеоряда» (2017: 75). В английском переводе эмоциональная отдаленность говорящего проявляется в большей степени. Во-вторых, надо было обратить внимание на то, что в оригинале речь идет о поговорке. Как правило, при переводе любых устойчивых выражений, в том числе поговорок и поговорок, нужно прежде всего делать попытку добиться фразеологического перевода (Ефимова 2008). В результате, данный перевод

можно оценить как неудачный из-за двух непоследовательностей, а вместе с тем утери первоначального смысла.

### Сцена вторая («Не брат ты мне, гнида черножопая»)



«Не брат ты мне, гнида черножопая» / «Брат»

Фраза «Не брат ты мне, гнида черножопая» переведена как “You are a black ass worm.” В данном переводе обнаруживаются два спорных момента. Первым моментом является выбор слова *worm* для перевода слова *гнида*. Сначала обратимся к слову *worm*. Если бы его перевели обратно на русский, эквивалент был бы *глист*, который не

появляется в оригинале. Гнида и глист не являются одинаковыми понятиями и их лексические значения не совпадают. Тут переводчик сделал попытку сохранения животного как средства унижения, но получилась ошибка в плане семантики. Существительное *гнида* имеет два толкования, где в первом обозначает яичко вши, а во втором обиду – бран. прост. гадкий, противный человек (<https://academic.ru/>). С другой стороны, *глист* как таковой не употребляется как языковое средство унижения человека. Вторая проблема обнаруживается в полном опущении первой части цитаты «Не брат ты мне...» Опускание как прием используется для сокращения элементов произведения, которые являются легко понятным из контекста (Трошина 2015). В данном случае опущение не выполнило эту роль, а наоборот, привело к потере связи между предыдущей и этой сценами, а также потерялся и смысл того, почему Данила унижает своего собеседника, а это связано с пренебрежением русских к кавказцам. С другой стороны, переводчик сохранил идею оскорбления по расовому признаку, употребив энтоним *black*, которое сохраняется в языке перевода. Экспрессивные энтонимы как «черный» или «белоглазый» носят устойчивый характер и показывают отчуждающий признак, то есть, противопоставление «свой-чужой» (Грищенко, Николина 2006). В отличие от опущения слова *брат*, в данном переводе переводчику удалось показать ранее упомянутую пренебрежительность.

**Сцена третья** («Бери ношу по себе, чтоб не падать при ходьбе»)





В этой сцене Круглый пользуется интересной поговоркой, чтобы объяснить плохое положение, в котором оказался вышеупомянутый Виктор Багров, брат Данилы, работающий киллером. Поговорка «Бери ношу по себе, чтоб не падать при ходьбе» обозначает, что человек должен взять на себя лишь такое задание, которое может выполнить (<https://academic.ru/>). Переводчик решил перевести данную поговорку как “Bite off more than you can chew, you wind up in the zoo“. Первой переводческой ошибкой является добавление второй части к этому идиоматическому выражению. В английском языке существует идиома “Bite off more than you can chew“ и носит приблизительно одинаковое значение, как и представленная русская поговорка (to try to do something that is difficult for you) (<https://dictionary.cambridge.org/>). Если посмотреть результаты в словарях английского языка, в данном выражении не встречаем добавление, присвоенное в этом случае. В английском предложении обычно после идиомы пишется или говорится причина того, почему говорящий выбрал именно эту идиому, как в примере “I think he's bitten off more than he can chew taking all those classes“ (<https://dictionary.cambridge.org/>).

Можно предположить, что переводчик добавил данную часть чтобы как можно лучше приблизить перевод к оригиналу. Данная попытка является весьма неудачной,

поскольку обратный перевод на русский звучит как «Если откусишь больше, чем сможешь проглотить, то окажешься в зоопарке», т. е. является совершенно бессмысленным. Вторая ошибка заключается в неудачной попытке повторить рифмовку (в оригинале рифмуются слова *себе* и *ходьбе*, что попытался повторить переводчик), потеряв, таким образом, смысл. Академик предлагает разные варианты перевода данной поговорки, а как самую подходящую я выбрала бы “Take no more on you than you're able to bear”, по простой причине того, что этот перевод в себе содержит слово *bear*, которое соответствует слову *ноша* в оригинале и подчеркивает трудность, сложность и напряженность (<https://academic.ru/>).

#### **Сцена четвертая («Пидоры они все»)**

Главный герой фильма, Данила Багров, повествует своему знакомому о знакомстве с одним режиссером, на что получает ответ: «Пидоры они все» - прямое и четкое оскорбление мужчин гомосексуальной ориентации. В буквальном значении *пидорас* обозначает гомосексуалиста, а в уголовном жаргоне это слово употребляется для обозначения любого плохого человека (<https://academic.ru/>). В переводе находим вариант *fags*, то есть, “They're all fags“. В американском сленге это является оскорбительным словом для человека гомосексуальной ориентации (<https://www.collinsdictionary.com/>). В момент писания этой работы словари не предоставили вариант, в котором *fag* обозначает описание плохого человека. Поэтому данный перевод можем считать буквализмом, а также сленговым несоответствием английского и русского языков. Как переводный вариант можем предложить *motherfucker*, *fucker* или *asshole*.

#### **Сцена пятая («А то я евреев как-то не очень»)**

Фраза «А то я евреев как-то не очень» переведена на английский язык как “I'm not a big fan of the Jews”. Данный перевод неплохой, поскольку суть дела перенесена и в обоих случаях выражается отрицательное отношение к евреям. Единственный нюанс, который стоило бы прокомментировать, это выбор слова *fan*. В обратном переводе получилось бы «Я не большой фанат евреев», что также выражает более-менее такое же

отношение, как и в оригинале. Проблема находится в том, что *не очень* достаточно часто встречаем в повседневной речи русского народа и данным выражением обычно описывается что-то отрицательное. У данного выражения нет эквивалента в английском, поэтому нужно было придумать что-то похожее и подходящее. *Fan* не является эквивалентом *не очень*, но подбор слов “not a fan of something” встречается так же часто в английском языке и используется в таком же контексте, как и русский *не очень*. Если подвести итог, то можно сказать, что в данном случае перевод в большей степени удовлетворяет требованию задачи перенести смысл, а также и негативный оттенок.

### **Сцена шестая** («Здесь я башкой рискую»)

В сцене, в которой Круглый и Виктор договариваются о цене убийства, Виктор говорит: «Здесь я башкой рискую». Имеется в виду, что в этот раз наемное убийство может иметь смертельные исходы, и поэтому Виктор требует больше денег. В английском переводе встречаем “I’m risking my skull”, что является опять еще одним буквализмом. Хотя оригинальный фразеологизм звучит как «рисковать головой», в сленговом языке голова заменяется башкой. В английском языке встречается выражение “to stick out one’s neck” (<https://dictionary.cambridge.org/>), которое вполне соответствует русскому оригиналу и сохраняет значение.

### **Сцена седьмая** (Круглый)

Проблема данного отрывка касается выбора перевода имени собственного. Одного из главных персонажей зовут Круглый. Это весьма характерно для русского языка, который в большей степени пользуется кличками вместо полных имен. По толкованию, слово *круглый* определяется как «имеющий форму круга, шара, по форме напоминающий круг, шар» (<https://academic.ru/>). В разговорной речи пользуется также и в описании человека, о лице или фигуре человека, а синонимами которого являются *полный* и *толстый*. В одной из сцен узнаем, что Круглого так зовут, именно из-за его круглой головы. Его тело также соответствует названию. В английском переводе встречаем слово Roundhead. Оно возникло соединением прилагательного *round* и существительного *head*, что в буквальном переводе значит «круглая голова». Данный переводческий вариант можно оценить подходящим, поскольку он переносит

смысл источника, а также и описывает главного персонажа. Кроме этого, данный перевод соответствует и выбранному языковому пласту, поскольку в бандах, мафиях и остальных маргинальных группировках общества вполне нормальным считается использовать разные клички и жаргонную лексику как средство коммуникации (Romanova 2013).

### **Сцена восьмая («Не мелькай перед окном»)**

Во второй половине фильма появляется еще одно предложение, которому можно уделить внимание. В этой сцене Данила предупреждает другого бандита «Не мелькай перед окном». Переводчик решил это перевести как “Don't walk by the window“. Главная ошибка в этом переводе представлена в выборе глагола *walk* как эквивалента глаголу *мелькать*. Значения этих глаголов совпадают в том числе, что оба обозначают движение. Если посмотреть на значение с другой точки зрения, можно обнаружить, что *мелькать*, в первую очередь, означает быстро показываться и исчезать, когда как *walk* соответствует основному глаголу движения *ходить* (<https://academic.ru/>, <https://www.merriam-webster.com/>). Тут перевод считаем неудачным, так как главной чертой является способ каким персонаж движется, а не просто то, что он движется.

### Сцена девятая («Любишь медок – люби и холодок»)



«Любишь медок – люби и холодок» / «Брат»

В следующей сцене речь опять идет о Круглом и его использовании поговорок. В качестве перевода поговорки «Любишь медок – люби и холодок» переводчик выбрал вариант “You like your honey sweet, then learn to like the bees”. В статье *Сравнительный художественный-смысловый анализ русских и английских поговорок и пословиц* авторы Охрименко и Дворак коснулись данной поговорки и объяснили суть ее перевода. Они утверждают, что поговорки *Love me, love my dog* и поговорка в подлиннике являются по лексическому значению совершенно одинаковыми поговорками, с добавлением того, что передаются с помощью различных средств, но тем не менее они полностью совпадают по смысловому звучанию (Охрименко, Дворак 2019).

### Сцена десятая («Скоро всей вашей Америке кирдык»)

Как десятый и последний пример перевода возьмем сцену, в которой Данила произносит следующие слова: «Музыка ваша американская — говно. Ну, чего споришь? Тебе говорят: говно, а ты споришь. Да и сами вы все... Скоро всей вашей Америке кирдык. Вам всем козью рожу устроим. Понял?» Тут важно

прокомментировать два момента. Переводчик *кирдык* перевел как “Soon your America is going to bite it”. *Кирдык* обозначает «жаргонное слово, означающее крайне плохое положение, конец» (<https://academic.ru/>). В словарях английского языка не обнаруживается фраза “bite it“, тем более в контексте, в котором появляется в фильме. Также, фразеологизм «устроить козью морду» в просторечии значит «отомстить кому-л.» (<https://academic.ru/>), а был переведен как “We’re going to wipe the smiles off your smug faces.” Переводчик, наверное, решился на такой перевод в желании сохранить лицо, находящееся в оригинале, а в то же время используя идиоматическое выражение. Тут перевод получился неудачным, поскольку идиома “wipe the smile off someone's face“ толкуется как “to make someone feel less happy or confident, especially someone who is annoying you because they think they are very clever“ (<https://dictionary.cambridge.org/>). Если сравним фразу в подлиннике и ее перевод, получается, что смысл был утерян и речь героя перенесена в другом контексте. Как решение перевода можно предложить “We're going to get back at you“ (<https://www.merriam-webster.com/>).

«Брат 2»

### **Сцена первая («Этот бык у школы запомнил»)**

В начале фильма Виктор описывает человека «Этот бык у школы запомнил». Переводчик принял решение на английский данное предложение перевести как “The heavy from the school memorized them.“ *Бык* в разговорном стиле обозначает крупного, здорового, сильного человека (<https://academic.ru/>). Здесь Виктор ясно имеет в виду внешность охранника, с которым он разговаривал в школе. Если посмотреть значение слова *heavy* как существительного, находятся четыре значения. Первое значение – это актер в театре, играющий роль хмурого человека. Второе значение изображает антагониста, третье имеет в виду персонажа, обвиняемого в каком-то неловком решении и четвертое и последнее значение указывает на то, что кто-то или что-то является серьезным, важным и влиятельным (<https://www.merriam-webster.com/>). Подведем итог, что перевод *heavy* не соответствует значению источника, хотя *heavy* в контексте прилагательного действительно обозначает толстого человека. Как вариант перевода предлагаем “The beefy one from the school“ по причине того, что *beefy*, подобно

русскому *быку*, обозначает крупного, здорового и сильного человека (<https://www.collinsdictionary.com/>).

### **Сцена вторая («Дед старый. Не помнит ни хера»)**

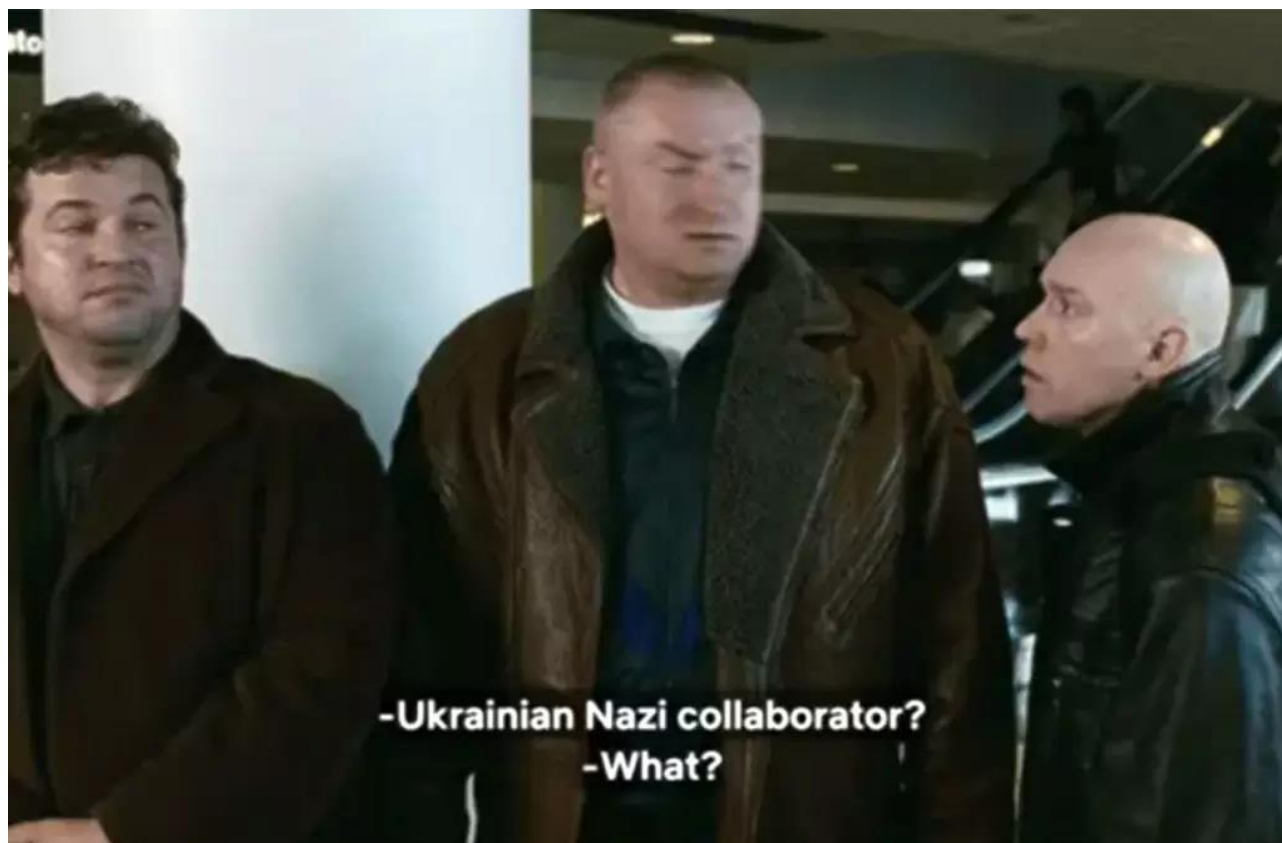
*Хер* считается вульгарным вариантом обозначения мужского полового органа (<https://academic.ru/>), пока фраза *ни хера* обозначает «совсем, абсолютно ничего» (<https://tinyurl.com/2tr32nj4>) и ее часто встречаем в разговорной речи. Перевод “He doesn't remember a thing“ является неудачным из-за неправильного выбора языкового пласта. Если *хер* принадлежит неофициальному стилю, то есть, оно бранное слово, то переведя его фразой, принадлежащей официальному стилю английского языка, теряется языковая окраска, а тем самым и стиль речи, которым разговаривают персонажи. Поскольку в данном фильме большую важность носит стиль речи героев и это напрямую связано со слоем общества с которым мы знакомимся в фильме, то тогда зрителю нужно перенести такую же окраску и дать ему понять, что он не смотрит и не слушает речь какого-то высокообразованного политика или, с другой стороны, обычного гражданина, а речь наемного убийцы, преступника и члена русской мафии этих времен. В данном случае фразу хорошо было бы перевести как “He can't remember shit“.

### **Сцена третья («Слышь, братан, не знаешь, чья тачка?»)**

“Listen, brother, who does that car belong to?“ является переводом «Слышь, братан, не знаешь, чья тачка?» Тут сосредоточимся на двух моментах. Первый – это перевод слова *братан* как *brother*. Хотя перевод нельзя считать некорректным, можно было бы выбрать слово *bro*, так как оно наиболее полно переносит атмосферу языкового пласта, в данном случае, жаргона. *Bro* принадлежит американскому сленгу и используется в обращении к человеку мужского пола или к молодому мужчине, по социальной группе похожему на говорящего. В фильме оба говорящих относятся к маргинальной группе парней, занимающихся незаконными делами. Второй момент относится к выбору перевода *car*. Данное существительное принадлежит стандартному, литературному языку, пока *тачка* характеризуется как

просторечие. В последствие, в данном переводе не чувствуется простая речь, присущая такой группе людей. Как вариант перевода можно было бы выбрать слово *whip* и: «Listen bro, whose whip is that?»

#### Сцена четвертая (бандеровцы)



Термин *бандеровцы* возник в первой половине прошлого столетия, после раскола Организации украинских националистов. Сначала это название относилось к членам организации, главарем которой был Степан Бандера, а которая боролась против советской власти. Потом, в третьем десятилетии 20 века, термин вернулся в активное употребление, поскольку на Украине начали возрождаться идеи Степана Бандеры, а признаком которых является национальная исключительность (Ибрагимович 2018). В разговорном, сниженном стиле русского языка это бранное слово, а обозначает злбно-пренебрежительное прозвище Украинца (<https://tinyurl.com/2tr32nj4>). Поэтому сцена прилета Виктора Багрова в аэропорт является не только языковым вопросом, но и культурологическим. Сам фильм



подчеркивает плохие отношения России и США, а Украина в этом плане явно не исключение. Именно поэтому Виктор в обращении пользуется «бандеровцы», означая негативное отношение к Украинцам, т. е., он обобщает всех Украинцев под название *бандеровец*, не зная принадлежат ли они данной группе или нет. Объяснить это можно фактом, что в периоде от 2014 до 2017 года термин расширяет свое предыдущее значение и начинает обозначать «представителей русской нации Украины, поддержавших политически, экономически современные действия украинских властей» (<https://tinyurl.com/2tr32nj4>).

Переводчик решил данное выражение перевести как *Ukrainian Nazi collaborator*, а тут можно отметить два нюанса. С одной стороны, перевод можно считать не совсем удачным, поскольку перевод состоит из трех лексем, пока оригинал состоит из одной. Тут можно сослаться на расширение состава предложения и тем самым расширение субтитра, который занимает больше места на экране, чем занял бы какой-то другой переводческий вариант. В данном случае можно выбрать перевод *Ukrainian Nationalist*, который по значению совпадает с оригиналом. Но, с другой стороны, выбором *Ukrainian Nationalist* может утратиться негативный оттенок речи говорящего. Поэтому *Ukrainian Nazi Collaborator* можно считать и удачным переводом (и своеобразным переводом-комментарием), так как выражение, несмотря на свою длительность, точно описывает пренебрежительное отношение к человеку, а также и дает определенный контекст самому выражению. В данном переводе нужно коротко уделить внимание возмущению, которое вызвал перевод *Нетфликса*. Переводчики *Нетфликса* также решили перевести *бандеровец* как *Ukrainian Nazi Collaborator*, а такое решение не понравилось активистам из Украины. Данный перевод обозвали предательством и после нескольких просьб народных депутатов, перевод был изменен на *banderite* (<https://www.gazeta.ru/>).

В той же сцене Украинцы отвечают Виктору «Москаль мэни нэ зэмяк», что значит, что Москвича они не считают земляком, уроженцем одной местности с кем-нибудь (<https://academic.ru/>). Тут также можно почувствовать пренебрежительное отношение украинцев к русским, поскольку слово *Москаль* толкуется как «Шовинистическое прозвище, прилагавшееся жителями Украины и Белоруссии к русским, представителям Московского государства, а также к солдатам» (<https://academic.ru/>). Получается, что *бандеровец* и *Москаль* являются негативными, унижающими прозвищами одного народа к другому.

Именно из-за этого появляются определенные трудности при переводе, особенно если целевая аудитория принадлежит неславянской языковой группе, как в данном случае. Перенести оттенок национальных споров русских и украинцев в англоязычную культуру является нелегкой задачей. Переводчику не совсем удалось выполнить эту задачу, выбрав при переводе слово *Muscovite*. Данное существительное описывает жителя Москвы или Московского государства (<https://www.merriam-webster.com/>). Исторически, *Москаль* происходит от слова *Москва* и воплощает в себе локализацию (Ибрагимович 2018). Выбором данного слова переводчик не показал аудитории полное значение слова *Москаль*, а также не перенес суть самой сцены и в общем самого конфликта между двумя народами. Также, в выборе перевода данных слов встречается не планомерность. В первом примере переводчик расширил лексическое выражение до самой сути, показав негативность выражения *бандеровец*, пока во втором примере он упростил перевод, выбрав этноним, описывающий жителя города, причем не показывая пренебрежительный оттенок слова *Москаль*. С другой стороны, для того чтобы понимать заложенное значение слова, нужно, во-первых, понимать историю самых культур и народов. Любой другой вариант перевода означал бы, что нужно расширять состав предложения или использовать описательный способ перевода. При переводе фильма применение такого метода является довольно затруднительным. По причине упомянутого, данный перевод можно считать хорошим вариантом перевода.

**Сцена пятая** («Около года назад завалил верхушку одной питерской группировки и пропал с концами»)

Следующая сцена касается Виктора Багрова. В ней описываются его способности как наемного убийцы: «Около года назад завалил верхушку одной питерской группировки и пропал с концами». Он, другими словами, убил лидера питерской мафии. Глагол *завалить* является синонимом глагола *убить*, пока *верхушка* в разговорной речи обозначает руководящие лица какой-нибудь общественной или политической организации (<https://academic.ru/>). В английском переводе переводчик сделал грамматическую ошибку, сказав, что Виктор “bumped off the heads...”. Хотя он корректно употребил *head* как эквивалент верхушке,

он его поставил в множественное число, нарушив грамматическое правило английского языка и число существительного из оригинала.

## Сцена шестая

В данном отрывке речь пойдет не об определенной сцене в фильме, а о более общей теме в плане перевода. В фильме много раз встречаются выражения, как *уроды*, *козлы*, *бараны* и другие оскорбительные слова. И так, один раз *уроды* были переведены как *halfwits*, второй раз как *the scum*, а в третий раз как *race of idiots*. Дальше, слово *бараны* встречается дважды, причем первый раз оно было переведено как *goats* (19:42), а второй раз как *idiot* (48:20). Кроме вышеупомянутых, встречается еще и слово *козел*, которое было переведено по-разному: *moron* (19:16), *pig* (30:42), *bastards* (1:14:56), *motherfucker* (1:38:13). В переводе фильма, который считается объемным произведением, могут существовать непоследовательности, особенно в случае, если над переводом работало двое или больше переводчиков. Каждый переводчик может иметь свое переводческое решение, которое может или не должно совпадать с решением какого-то другого переводчика. Но, несмотря на это, при получении готового продукта происходит редакция и проверка полного текста, при которой необходимо исправить возможные ошибки, опущения или непоследовательности. С другой стороны, если над переводом работает один человек, то он выбирает одно решение, которое потом применяет на всех местах в одинаковом виде. Имея все приведенное в виду, можно отметить, что перевод оскорбительных слов в данных сценах является непоследовательным, тем самым нарушая текст подлинника и атмосферу диалогов уголовных группировок.

## Сцена шестая («Че ты меня паришь?»)

Сцену, в которой Виктор обращается к полицейскому «че ты меня паришь?», переводчик решил перевести как “What are you talking about?”, а что является семантически неправильным переводом. Речь идет о том, что в жаргоне глагол *парить* значит «тревожить, беспокоить, нервировать» (<https://tinyurl.com/2tr32nj4>). Виктор подчеркивает факт, что полицейский ему

беспричинно надоедает. В английском словаре можно найти эквивалент данному глаголу, а который пользуется именно в контексте разговора с полицией, глагол *to hassle*. Как подходящий перевод данной сцены можно выбрать “Why are you hassling me?”

### **Сцена седьмая** («Русские на войне своих не бросают»)

Коротко уделим внимание переводу культовой фразы «Русские на войне своих не бросают», произнесенной Дániлой Багровым. Сама фраза добавлена в фильм для того, чтобы показать единство русского народа в любой жизненной ситуации. Перевод “Russians don't desert their own at war” является буквальным, слово в слово переводом, но в данном случае такое решение не стоит считать неправильным, поскольку полного эквивалента в английском языке нет, пока данный перевод полностью правильно переносит смысл выражения, в то же время, не нарушая особенности подлинника.

### **Сцена восьмая** («Глядишь, пристроит тебя куда, дурака...»)

Пример опущения части оригинала находим в начале фильма. Мать обращается к Виктору и говорит, критикуя положение, в котором Виктор оказался: «Глядишь, пристроит тебя куда, дурака...». Перевод следующий: “He might be able to help you”. В нем можно прокомментировать два момента. Персонаж матери в подлиннике говорит разговорным стилем, пользуясь глаголом *пристроить*, который носит значение «поместить, устроить» (<https://tinyurl.com/2tr32nj4>). Он переносится в английский путем глагольной фразы *be able to*, которая присваивается литературному языку. Тут опять же встречается нарушение речи персонажа, превращая его простую речь в более повышенную по стилю речь. Кроме того, оригинал содержит оскорбительное слово *дурак*, которое вообще не переведено. Если сравнить данных два предложения, то можно заключить что английское звучит достаточно мягко, грамотно и нейтрально, пока русское звучит ярко, эмоционально и менее грамотно.

## Сцена девятая (хохлы)

На самой половине фильма доходим до еще одного примера перевода, в котором речь идет о переводе национально пренебрежительных фраз. В данном случае это выражение *хохлы*, обозначающее «шутливое, иногда пренебрежительное, оскорбительное прозвище украинцев» (<https://academic.ru/>). Поскольку точного эквивалента в английском языке нет и единственным дословным переносом значения является транслитерация или транскрипция (*khokhly*), переводчик решил на упрощение, взяв выражение “the Ukrainians”. Учитывая факт, что обычному зрителю транслитерированное прозвище является незнакомым и неизвестным, а тем самым оно требует проникновения в глубину национальных отношений, и что до этого момента в фильме мы уже знакомы с Украинцами, данный перевод можно считать вполне корректным. Таким выбором сохраняется форма субтитра, не расширяется диалог, который может стать непонятным и четко и ясно указывается о ком идет речь. Единственное, что можно было бы отметить, это то, что таким выбором потерялся оттенок унижения и нетерпимости, который предполагает подлинник.

## Сцена десятая

Последний перевод, который будет прокомментирован, это перевод выражения *копейки платят*, в значении *получить очень маленькую зарплату*. В английском языке он звучит как *getting peanuts*, что является некорректным управлением. Само существительное *peanuts* в таком контексте требует *earn/make/be paid* (<https://dictionary.cambridge.org/>).

## 5. Заключение

При анализе перевода выбранных сцен дилогии Балабанова на английский язык было обнаружено множество проблем. Если сравнить перевод фильмов «Брат 1» и «Брат 2», то можно обнаружить следующее:

	корректно	некорректно
БРАТ	1	9
БРАТ 2	3	7

Пока в фильме «Брат 2» в трех из десяти выбранных сцен перевод получился достаточно хорошим, в фильме «Брат 1» встречается только один правильно переведен фрагмент. В «Брате 1» были некорректно переведенные поговорки, а в «Брат 2» национально-культурологические понятия. Также, в обоих фильмах встречается непоследовательность при выборе языкового пласта перевода, причем в большой степени проявлялись английские слова, которые по своим лексическим характеристикам принадлежат литературному языку. Это является противопоставлением подлиннику, в котором фразы и слова принадлежат сленгу или жаргону. Как последнее можно отметить, что в первой части переводчики допустили больше добавлений и опущений, чем это был случай во второй части.

Любой вид перевода с русского языка на английский является нелегкой задачей. Во-первых, это по причине того, что языки принадлежат разным языковым группам и поэтому имеют очень разные характеристики и правила. Германская и славянская языковые группы во многом отличаются, в результате чего отличаются и английский русский языки. Переводчики вынуждены преодолевать разные препятствия для того, чтобы преобразовать один мир в другой, в данном случае, мир русскоговорящего в мир англоговорящего. Первостепенные трудности возникают в отличиях в лексике. Лексика разных языков может различаться четырьмя характеристиками: объемом семантики, стилистическими коннотациями, лексико-фразеологической сочетаемостью и «ложными друзьями» переводчика (Тер-Минасова 2012). Исследователи согласны с тем,

что существуют определенные причины, из-за которых процесс перевода доставляет некоторые трудности. Тут речь идет прежде всего о языковых картинах мира:

«Существует много причин, по которым элементы языка могут вызывать трудности при переводе. Первое препятствие касается различий так называемых языковых картин мир, или способов отражения в различных языках объективной реальности. Считается, что каждый язык создает собственную картину мира, при этом язык как бы навязывает следующему поколению такую картину мира, вынуждая его видеть окружающий мир сквозь концептуальную сетку данного языка» (Крашенинникова, Крашенинникова, Леонтьева 2021: 252).

Перевод культурных реалий, которые характерны для определенной страны и народа, всегда представляют особенно сложную задачу. Из-за таких реалий переводчик сталкивается с экстралингвистической непереводаемостью, поскольку понятию из подлинника нет эквивалента в языке перевода. Как пример приводится отсутствие русской реалии «щи» в британской и американских культурах (Крашенинникова, Крашенинникова, Леонтьева 2021). Именно этой проблемой занималась и А. А. Херина в своей статье, добавляя еще некоторые сложности при переводе. Тут упоминаются военные термины русского языка, которые иногда придется переводить описательным способом. Надо также обращать внимание на аббревиатуры и политическую лексику, а на уровне синтаксиса на отглагольные существительные и заимствованные глаголы (Херина 2015).

Почти все это можно обнаружить и в переводе фильмов «Брат 1» и «Брат 2». Они, во-первых, изобилуют культурными реалиями постсоветских девяностых, которые сложно переносятся в англоязычный мир, у которого нет такого опыта. Прекрасным примером является фраза *Русские своих на войне не бросают*. В примере *бандеровцы* и *москаль* встречается барьер при переносе понятия в англоязычный мир, поскольку требуется понимания политического устройства страны, а также и национальных и культурных споров между двумя народами. Важность лексико-фразеологической сочетаемости перевода особенно подчеркивается на примере неудачно переведенных поговорок Круглого, либо из-за невозможности нахождения эквивалента, либо из-за слишком буквального понимания определенных фраз. Экстралингвистический фактор в переводе распределяется на протяжении целых фильмов, вне зависимости от того идет ли речь о тюремном сленге, который в русском языке является особенно развитым, или о понимании периода 90-х в России и в общем.

Перевод кинотекста содержит в себе больше подводных камней, чем это бывает в художественных литературных произведениях, в первую очередь из-за экстралингвистических факторов и факторов технического характера. В предыдущих исследованиях был подведен итог, что есть пять основных видов киноперевода, а это: работа синхронного переводчика, озвучивание фильма одним актером, либо самим переводчиком, озвучивание фильма двумя актерами, полный дубляж фильма и использование титров (Скоромыслова 2010). Киноперевод является более свободным, чем перевод художественного текста, что иногда приводит и к «вольному» переводу, в качестве которого происходит сокращение исходного текста. Несмотря на это, буквализмы в переводе не оправдываются, потому что в фильме нельзя несколько минут разъяснять аспекты какого-то явления. Автор дальше утверждает, что перевод фильма является прежде всего игрой актеров, которую нужно передать без изменения режиссерских задумок, то есть, «перевод фильма – это не пересмотр концепции автора, не собственная интонационная игра переводчика, а строгое смысловое и интонационное сопровождение происходящего на экране» (Скоромыслова 2010: 155).

Еще одна сложность киноперевода обнаруживается в невозможности оставить культурологический комментарий или глоссарий, поскольку кинотекст предназначен для сиюминутного восприятия (Федорова 2009). Перевод кинотекста требует большого мастерства, потому что в отличие от перевода художественного литературного текста, переводчик одновременно должен иметь в виду звук, текст и картину (визуальный пласт). Снятые в конце девяностых и самом начале «нулевых», фильмы «Брат» и «Брат 2» представляют собой образ общества в постсоветское время и трансформацию сознания молодых россиян. К фильмам можно обратиться и с сегодняшней точки зрения, точки зрения 21 столетия и определить почему они являются актуальными даже и спустя 20 лет. Роль, сыгранная Сергеем Бодровым-младшим, создает наиболее востребованный образ среди молодых на протяжении последних 20 лет. Востребованным этот образ является по причине того, что он, во-первых, «раскрывает характерные особенности русской души», а также многие фразы героя стали крылатыми выражениями с особой ценностью (Дункевич, Сомов 2020). При обсуждении актуальности фильмов нельзя не упомянуть образ пацана. Пацаны представляют традиционные маркеры мужественности и патриотических идей. Пацанами называли молодых людей, связанных с криминалом, уличными группировками и силовым предпринимательством. Благодаря таким фильмам, как *Брат*, образ пацана повлиял на понимание мужского в русской культуре и на развитие фильмов



о пацанах в кинематографе (Кабышева 2018). Концепты «власть» и «народ» уже столетиями существуют в сознании людей, а некоторые исследователи коснулись темы представления данных концептов в кинематографе, в этом случае, русском кинематографе.

В фильме «Брат» соединяются три пространства – советское, постсоветское и так называемое временное вечное. Под временным вечным имеются в виду картины кладбища и панорам Санкт-Петербурга, а также и пространство народа, которое в нем живет. То самое, что объединяет народ и его представителей, это невступление в оппозицию народа к власти и власть, которая часто не замечает народ (Тирахова 2022). Данила Багров, даже и 20 лет спустя, является народным героем – билеты на концерт саундтрека «Брат 2» в Олимпийском 2016 года были раскуплены, а показы «Брата» непрерывно повторяются (Дятко 2020). Можно прийти к выводу, что сюжет, мысли, герои и художественные образы в балабановской дилогии являются до сих пор актуальными. Молодые люди могут себя легко идентифицировать с Дániлой при любых жизненных поворотах, а вопрос политики до сих пор актуален. Данная работа на примере выбранных сцен из фильма «Брата 1» из его продолжения «Брат 2» показала какими бывают ошибки в переводе, а также какие проблемы возникают в процессе перевода. Переводчик должен обратить внимание на фразеологическую часть языка, буквализмы и на принадлежность определенной языковой группе. Понятно, что при переводе художественного мира дилогии Балабанова немалую роль играют культурологические специфики, эпатажная манера балабановского повествования, которая построена вокруг идеи социальной справедливости, т. е. реванша.

## 6. Литература

### Источники:

Балабанов, А. 1997. *Брат*, СТВ.

Балабанов, А. 2000. *Брат 2*, СТВ.

### Литература:

Romanova, N. 2013. *Classification of criminal groups*, в: *CBU International Conference Proceedings*. стр. 129-124. Режим доступа: <https://ojs.journals.cz/index.php/CBUIC/article/view/25/28> (дата обращения: 25.07.2023.)

Белецкая, А. Ю. 2017. *Проблемы перевода кинодиалога*, в: *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. №4-2. Стр. 73-77.

Болдырев, А. А. 2022. *Путь героя от становления и расцвета к деградации и разложению в кинематографе Алексея Балабанова*, в: *Культурная жизнь юга России*. стр. 105–113. Режим доступа: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=49758077> (дата обращения: 08.09.2023.)

Ведяшкина, А. В., Шикина, Т. С. 2021. *Современная практика киноперевода*, в: *Огарёв-Online*. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennaya-praktika-kinoperevoda> (дата обращения: 15.09.2023.)

Геращенко, Л. Л., Коротков, Р. П. 2014. *«Мытье и стирка» или постмодернизм*, в: *отечественном кино в Аналитика культурологии №28*. стр. 151–161. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/mytie-i-stirka-ili-postmodernizm-v-otechestvennom-kino> (дата обращения: 08.09.2023.)

Гладильщиков, Ю. 2020. *Самый трагический из русских киногероев: Портрет Алексея Балабанова*, в: *Искусство кино*. Режим доступа: <https://kinoart.ru/opinions/samyi-tragicheskiy-iz-russkih-kinogeniev-portret-alekseya-balabanova> (дата обращения: 25.07.2023.)

- Горшкова, В. Е. 2006. *Особенности перевода фильмов с субтитрами*, в: *Сибирский аэрокосмический журнал №3*. Стр. 141-144.
- Григорьева, Г. Е., Соснина, Е. О. 2009. *Специфика перевода кинотекста*, в: *Проблемы романо-германской филологии, педагогики и методики преподавания иностранных языков №7*. Стр. 32-38.
- Грищенко, А. И., Николина, Н. А. 2006. *Экспрессивные этнонимы как приемы языка вражды*, в: *Язык вражды и язык согласия в социокультурном контексте современности*. Стр. 175-187.
- Долин, А. 2017. *Брат-20 - о Даниле Багрове, главном герое постсоветского кино*, в: *Meduza*. Режим доступа: <https://web.archive.org/web/20210615154344/https://meduza.io/feature/2017/06/17/brat-20> (дата обращения: 25.07.2023.)
- Дондурей, Д. 1998. *«Не брат я тебе, гнида...»*, в: *Искусство кино №2*. Режим доступа: <http://old.kinoart.ru/archive/1998/02/n2-article11> (дата обращения: 25.07.2023.)
- Дункевич, С. Г., Сомов, М. В. 2020. *Киноискусства в эстетическом образовании молодежи*, в: *Общество: социология, психология, педагогика №10*. Стр. 90-94.
- Дятко, А. И. 2020. *Трансформация в российском постперестроечном кинематографе культурного архетипа «Героя-плута»*, в: *Медицина. Социология. Философия. Прикладные исследования №3*. Стр. 104-111.
- Ефимова, С. В. 2008. *Основные способы перевода трансформированных пословиц и поговорок*, в: *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. Стр. 36-38.
- Ибрагимович, Р. Х. (2018). *Вчера, сегодня и завтра украинизмов текущего момента*, в: *Вопросы филологии в современных исследованиях*. Стр. 288-295.
- Кабышева, Э. В. 2018. *Образ «пацана» как выражение традиционных маскулинных черт в российском кино: характерные черты и причины актуальности*, в: *Вестн. Том. гос. ун-та. Культурология и искусствоведение №31*. Стр. 56-64.

- Карасик, В. И. 2015. *Ценностные приоритеты в анекдотах о новых русских*, в: *Политическая лингвистика* №3. Стр. 17-25.
- Катермина, В. В. 2016. *Эмотивная лексика и перевод*, в: *Актуальные вопросы современной филологии и журналистики* №4. Стр. 82-91.
- Крашенинникова Е. И., Крашенинникова Н. А., Леонтьева А. В. 2021. *Культурно-специфические элементы как проблема перевода*, в: *Язык. Культура. Коммуникация. Материалы XIV Международной научно-практической конференции*. Стр. 251-257.
- Леонтович, О. А. 2010. *Проблемы интерсемиотического перевода (на материале зарубежных экранизаций русской классики)*, в: *Наука телевидения* №7. Стр. 144-157.
- Липовецкий, М. (2000): *Всех люблю на свете я!*, в: *Искусство кино* №11. Режим доступа: <https://old.kinoart.ru/archive/2000/11/n11-article14> (дата обращения: 25.07.2023.)
- Матасов, Р. А. 2008. *История перевода и переводческих учений в Вестник Московского университета. Серия 22. Теория перевода* №3. Стр. 3-26.
- Обозраев, К. В. 2017. *Стиль «нуар» в классическом и современном искусствоведении* в: *Вестник ВГИК* №1. Стр. 102-114.
- Охрименко, А. И., Дворяк, Е. В. 2019. *Сравнительный художественно-смысловой анализ русских и английских поговорок и пословиц* в *Интерактивная наука* №8. Стр. 24-27.
- Ростоцкий, С. Ф. 1997. *Брат*, в: *Premiere* №2. Режим доступа: <https://ctb.ru/news/brat-20-let/> (дата обращения: 08.09.2023.)
- Рыклин, М. 2003. *Преступления ради братства*, в: *Время диагноза*. стр. 158–164.
- Симонян, Р. Х. 2012. *Реформы 1990-х годов и современная социальная структура российского общества (к 20-летию экономических реформ)* в *Социологические исследования*. Стр. 37-47.

Скоромыслова, Н. В. 2010. *Теоретический аспект перевода художественных фильмов в Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Лингвистика.* Стр. 153-156.

Солнцева, А. 1997. *Вольный стрелок*, в: *Журнал Огонек №38*. Режим доступа: <https://www.kommersant.ru/doc/2285386> (дата обращения: 08.09.2023.)

Тер-минасова, С. Г. 2012. *Проблемы перевода: mission impossible?* в *Вестник Московского университета. Серия 19, Лингвистика и межкультурная коммуникация.* Стр. 9-18.

Тирахова, В. А. 2022. *Эволюция концептов «власть» и «народ» в отечественном кинематографе 1980-2010-х гг.* в: *Ярославский педагогический вестник №3*. Стр. 188-195.

Трошина, В. Д. 2015. *Использование приемов добавления и опущения при переводе художественного произведения в Теоретические и прикладные аспекты лингвистики.* Стр. 90-93.

Федоров, А. 2018. *Российское кино: очень краткая история* в *Журнал Министерства народного просвещения*. Режим доступа: [https://www.researchgate.net/profile/Alexander-Fedorov-3/publication/330441257\\_Rossijskoe\\_kino\\_ocen\\_kratkaa\\_istoria\\_1898\\_-\\_2018/links/5c40423092851c22a37af2ba/Rossijskoe-kino-ocen-kratkaa-istoria-1898-2018.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Alexander-Fedorov-3/publication/330441257_Rossijskoe_kino_ocen_kratkaa_istoria_1898_-_2018/links/5c40423092851c22a37af2ba/Rossijskoe-kino-ocen-kratkaa-istoria-1898-2018.pdf) (дата обращения: 16.09.2023.)

Федорова, И. К. 2009. *Перевод кинотекста в свете концепции культурного переноса: проблема переводческой адаптации* в *Вестник Челябинского государственного университета №43*. Стр. 142-149.

Херина, А. А. 2015. *Лексические проблемы перевода с русского на английский в Проблемы науки №12*. Стр. 156-157

Яковлева, О. 2023. *«Разобраться в Балабанове — значит разобраться в самих себе».* Юрий Сапрыкин о феномене режиссера и будущем русской литературы в *Клуб путешествий Михаила Кожухова*.

## Электронные ресурсы

Академик. <https://academic.ru/>

Cambridge Dictionary. <https://dictionary.cambridge.org/>

Collins Dictionary. <https://www.collinsdictionary.com/>

Merriam-Webster Dictionary. <https://www.merriam-webster.com/>

Викисловарь. <https://tinyurl.com/2tr32nj4>

## **Sažetak**

Ovaj je diplomski rad posvećen analizi prijevoda filmova “Brat 1” i “Brat 2” na engleski jezik (transliteriran naslov na ruskome jeziku: *Analiz perevoda fil'mov Brat 1 I Brat 2 na anglijskij jazyk*). Rad se u metodološkom smislu račva na dva dijela: prvi dio sadrži uvod i kontekstualizaciju filmova “Brat 1” i “Brat 2” ruskoga redatelja A. Balabanova te daje potrebnu teorijsku osnovu o audiovizualnom (filmskom) prijevodu (titlovanju), dok je drugi dio posvećen detaljnoj analizi prijevoda. Sama se analiza sastoji također od dva veća dijela: prvi dio predstavlja analizu prijevoda izabranih scena iz filma “Brat 1”, dok drugi dio predstavlja analizu prijevoda izabranih scena iz filma “Brat 2”. Analiza uključuje: prijevod frazema i poslovice, prijevod kulturnih realija, prijevod političkog leksika i na kraju, kulturni prijenos iz slavenske jezične skupine u germansku jezičnu skupinu.

## **Ključne riječi**

Aleksej Balabanov, *Brat*, analiza prijevoda, umjetnički prijevod, prevoditeljske pogreške, politika i kultura.

## **Ключевые слова**

Алексей Балабанов, *Брат*, анализ перевода, художественный перевод, переводческие ошибки, политика и культура.

## **Kratki životopis**

Vlatka Vidaković rođena je 29. lipnja 1998. godine u Slavonskom Brodu. Osnovnu školu završila je u Slavonskom Brodu. Opću gimnaziju Matija Mesić završava 2017. godine te iste godine započinje dvopredmetni studij anglistike i ruskog jezika i književnosti na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu.