Министерство науки и высшего образования Российской Федерации

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н. А. Добролюбова»

На правах рукописи

НИКОЛАЕВ Никита Михайлович

ТАКТИКИ ТВОРЧЕСКОЙ АДАПТАЦИИ ТЕКСТА ПРИ АУДИОВИЗУАЛЬНОМ ПЕРЕВОДЕ ПОД ДУБЛЯЖ: КОММУНИКАТИВНО-ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ ПОДХОД

Специальность 5.9.8 – теоретическая, прикладная и сравнительно-сопоставительная лингвистика (филологические науки)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
кандидат филологических наук,
доцент Малёнова Е.Д.

Нижний Новгород — 2026

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ..... 5

Глава I. АУДИОВИЗУАЛЬНЫЙ ТЕКСТ КАК ОБЪЕКТ ПЕРЕВОДА. ОСНОВЫ АУДИОВИЗУАЛЬНОГО ПЕРЕВОДА 17

1.1 Аудиовизуальный текст в системе коммуникации..... 17

1.2 Аудиовизуальный текст как поликодовое и полимодальное явление..... 19

1.3 Аудиовизуальный перевод: специфика, особенности, виды 24

1.4 Особенности перевода под дубляж 27

1.5 Сущность интертекстуальности в аудиовизуальном переводе 35

1.6 Методологические подходы к изучению перевода. Коммуникативно-функциональный подход как методологическая основа 44

1.7 Функциональные параметры эффективности переводческих решений в аудиовизуальном переводе..... 49

Выводы по I главе 57

Глава II. КОММУНИКАТИВНО-ПРАГМАТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ АУДИОВИЗУАЛЬНОГО ПЕРЕВОДА 60

2.1 Прагматический аспект аудиовизуального перевода. Воспроизведение коммуникативного эффекта. Виды прагматических отношений..... 60

2.2 Понятие комического. Передача средств создания комического эффекта и воссоздание комического воздействия в аудиовизуальном переводе 63

2.3 Типологии комического и способы его передачи в аудиовизуальном переводе 67

2.4 Структура и типология коммуникативных ситуаций с использованием перевода 73

2.4.1 Определение и типологии стратегии перевода 76

2.4.2 Типология стратегий перевода в рамках коммуникативно-функционального подхода 80

2.4.3 Понятие переводческой тактики в рамках коммуникативно-функционального подхода 84

2.5 Коммуникативная ситуация аудиовизуального перевода 85

2.6 Параметрическая структура коммуникативной ситуации аудиовизуального перевода фильма в жанре комедии 90
2.7 Предпосылки творческой составляющей перевода. Творческая свобода переводчика в условиях аудиовизуального перевода 96
2.8 Перевод и адаптация: творческая адаптация в рамках аудиовизуального перевода 99
2.9 Сущность прагматической адаптации 105
Выводы по II главе 107
Глава III. ТАКТИКИ И ПРИЕМЫ ТВОРЧЕСКОЙ АДАПТАЦИИ В КОММУНИКАТИВНОЙ СИТУАЦИИ АУДИОВИЗУАЛЬНОГО ПЕРЕВОДА В ЖАНРЕ КОМЕДИИ 110
3.1 Классификация и анализ переводческих решений в контексте КСАВП-комедия 110
3.2 Классификация переводческих тактик в рамках КСАВП-комедия 113
3.3 Характеристика исследуемого материала: кинофильм «Астерикс и Обеликс: Миссия Клеопатра» 117
3.4 Качественный анализ реализации тактик в рамках стратегии коммуникативно-равноценного перевода 120
3.4.1 Статистические данные о частотности применения тактик 120
3.4.2 Качественный анализ реализации тактики функциональной эквивалентности 126
3.4.3 Качественный анализ реализации тактики лингвокультурной адаптации 133
3.4.4 Качественный анализ реализации тактики прагматической адаптации .. 144
3.5 Количественный анализ реализации переводческих тактик 158
3.5.1 Корпус примеров применения переводческих тактик 159
3.5.2 Количественный анализ переводческих решений в примерах с сохранением комического эффекта 161
3.5.3 Количественный анализ переводческих решений в примерах с усилением комического эффекта 165

3.5.4 Количественный анализ переводческих решений в примерах с утратой комического эффекта 170
3.5.5 Сравнительный анализ категорий переводческих решений на предмет их успешности 175
3.5.6 Анализ переводческих решений в примерах с интертекстуальными включениями 179
3.6 Эмпирическое исследование восприятия тактик творческой адаптации и переводческих решений 187
3.6.1 Сравнительный анализ рецепции вариантов перевода 190
3.6.2 Результаты идентификации интертекстуальных отсылок респондентами 223
Выводы по III главе 230
ЗАКЛЮЧЕНИЕ 234
ПЕРЕЧЕНЬ УСЛОВНЫХ ОБОЗНАЧЕНИЙ И СОКРАЩЕНИЙ 238
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК 239
ПРИЛОЖЕНИЕ 1 257
ПРИЛОЖЕНИЕ 2 264
ПРИЛОЖЕНИЕ 3 282
ПРИЛОЖЕНИЕ 4 285
ПРИЛОЖЕНИЕ 5 287
ПРИЛОЖЕНИЕ 6 289
ПРИЛОЖЕНИЕ 7 292

ВВЕДЕНИЕ

В последние десятилетия одним из наиболее актуальных направлений в переводоведении является изучение аудиовизуального перевода. Особое внимание исследователей привлекают стратегии и тактики перевода текстов, где вербальный ряд неразрывно связан с визуальным и аудиальным рядами. Наиболее репрезентативным примером аудиовизуального текста выступают кинематографические произведения, а их перевод, выполненный в формате дубляжа, представляет собой один из наиболее комплексных и технологически сложных видов аудиовизуального перевода. В связи с ключевой ролью дубляжа в обеспечении коммуникативного воздействия на зрителя особую теоретическую и практическую значимость приобретает изучение феномена лингвокультурной адаптации в сфере аудиовизуального перевода. Таким образом, данная работа посвящена исследованию тактик творческой адаптации в аудиовизуальном переводе под дубляж, а также выявлению и описанию переводческих тактик и приемов, которые способны обеспечить сохранение комического эффекта в условиях потребления аудиовизуального продукта.

Существующие исследования в основном посвящены частным случаям аудиовизуального перевода, в том числе его технической стороне. Комплексные стратегии творческой переработки текста, направленные на преодоление лингвокультурных барьеров и сохранение прагматического эффекта в условиях дубляжа, остаются недостаточно изученными. При этом взаимосвязь между типом переводческой проблемы и тем, какие стратегии, тактики и приемы выбирает переводчик, до сих пор оставалась; особенно это касается работ, выполненных на материале конкретных языковых пар и жанров.

Данная проблема приобретает особенную значимость с учетом коммерческой роли аудиовизуальных произведений: развитие онлайн-кинотеатров и расширение их библиотек увеличивает количество фильмов и сериалов, требующих перевода, при этом одновременно повышаются требования аудитории к качеству этого перевода. В этих условиях формально эквивалентный перевод уже

не удовлетворяет зрителя, что вызывает необходимость творческой переработки текста для обеспечения его адекватности и соответствия ожиданиям целевой аудитории. Именно недостаточная изученность данного аспекта побудила нас обратиться к исследуемой проблематике.

Актуальность исследования определяется необходимостью современных теорий языка в рассмотрении аудиовизуального перевода как дисциплины, включающей в себя аспекты лингвистики, переводоведения, семиотики, а также исследований, посвященным восприятию перевода. Изучение этих аспектов способствует совершенствованию переводческой практики и расширяет теоретическую базу аудиовизуального перевода, что делает исследование значимым как для научного сообщества, так и для переводчиков-практиков, занятых в индустрии дубляжа.

В основу исследования положена **гипотеза** о том, что аудиовизуальный перевод фильма в жанре комедии, выполненный в формате дубляжа, предполагает применение градуальной системы тактик творческой адаптации, выбор которых определяется типом комического элемента и степенью его культурно-прагматической обусловленности, при этом приоритет прагматической эффективности доминирует над формальной эквивалентностью оригиналу. Данная гипотеза конкретизируется в следующих частных предположениях:

(1) в процессе перевода фильма в жанре комедии под дубляж можно выделить три тактики творческой адаптации – функциональной эквивалентности, лингвокультурной и прагматической адаптации;

(2) выбор переводческого решения в рамках каждой из тактик определяется необходимостью соблюдения баланса между авторской интенцией, техническими ограничениями дубляжа и комическим эффектом;

(3) успешность передачи интертекста, функционирующего в аудиовизуальном произведении в жанре комедии, зависит от его прецедентности для целевой аудитории;

(4) технические ограничения дубляжа не являются непреодолимым препятствием для аудиовизуального переводчика;

(5) творческая адаптация в дубляжной версии фильма в жанре комедии получает более высокую оценку зрителей по сравнению с закадровым переводом.

Объект исследования – аудиовизуальный перевод фильма в жанре комедии под дубляж с французского языка на русский язык с позиций коммуникативно-функционального подхода.

Предметом выступают тактики и приемы творческой адаптации при аудиовизуальном переводе фильма в жанре комедии под дубляж, включая сохранение интертекстуальных связей и комического эффекта, учет лингвокультурных особенностей реципиентов и обеспечение коммуникативной эффективности перевода.

Цель данной работы - выявить тактики и приемы творческой адаптации текста при аудиовизуальном переводе фильма в жанре комедии под дубляж с учетом специфики параметров коммуникативной ситуации перевода семиотически гетерогенного текста, ориентированного на достижение планируемого коммуникативного эффекта в культуре языка перевода.

Для достижения указанной цели в данной работе были сформулированы следующие **задачи**:

(1) систематизировать существующие в языкознании и переводоведении теоретические подходы к анализу аудиовизуального текста с учетом его поликодовой и полимодальной природы;

(2) описать роли интертекстуальности и комического как смыслообразующих механизмов аудиовизуального текста фильма в жанре комедии;

(3) доказать применимость коммуникативно-функционального подхода к изучению аудиовизуального перевода под дубляж;

(4) выявить параметрические характеристики коммуникативной ситуации аудиовизуального перевода фильма в жанре комедии как разновидности коммуникативной ситуации перевода;

(5) разработать классификацию тактик и приемов творческой адаптации, применяемых при переводе под дубляж;

(6) сформировать репрезентативный корпус примеров из французского фильма и его русского перевода для выявления и анализа тактик перевода и переводческих решений, применяемых в целях творческой адаптации;

(7) выявить на материале корпуса примеров корреляции между типами лингвокультурных и/или интертекстуальных проблем и применяемыми переводческими решениями;

(8) провести экспериментальное исследование для оценки восприятия перевода и анализа узнаваемости интертекстуальных отсылок в дублированном фильме в жанре комедии.

В качестве **материала** исследования выступает французский комедийный фильм «Астерикс и Обеликс: Миссия Клеопатра», его дублированный перевод, выполненный студией «Невафильм», а также закадровый перевод, выполненный студией НТВ+. Источником материала послужили онлайн-кинотеатры «Кинопоиск» и “Netflix”. Выбор фильма обусловлен высокой концентрацией языковых и культурно-специфических элементов, требующих творческой адаптации при переводе, включая игру слов, характонимы, интертекстуальные включения и узконациональные реалии. Кроме того, русский дубляж фильма высоко оценивается зрителями, что делает фильм особенно репрезентативным для анализа способов передачи комического эффекта и оценки восприятия аудиовизуального перевода.

Общий **объем исследованного материала** составил 542 фрагмента, отобранных методом сплошной выборки. Кроме того, в исследование были включены 330 анкет участников эксперимента, направленного на выявление особенности рецепции переводческих решений.

Степень изученности проблемы. В настоящее время учеными накоплен обширный материал, связанный с изучением аудиовизуального перевода [Богданов 2011; Горшкова 2006; Козуляев 2015; Малёнова 2023; Матасов 2009; Черныш 2016; Chaume 2004; Delabastita 2005; Díaz Cintas 2009; Gambier 2021; Newmark 1981; Zabalbeascoa 1993]. Большую значимость в рамках аудиовизуального перевода имеет проблематика, связанная с его поликодовой и полимодальной природой,

которая активно изучается в рамках лингвистики и переводоведения [Ариас, Иванченко 2016; Козуляев 2013; Некрасова 2014; Gambier, Gottlieb 2001; Kress, van Leeuwen 2001]. Особым объектом изучения является роль адекватности аудиовизуального перевода в рамках коммуникативно-функционального подхода к переводу [Бузаджи 2009; Сдобников 2015; Чужакин, Палажченко 2004; Jensen 2009; Nida 1982; Nord 2001].

В свою очередь, интертекстуальность имеет длительную историю изучения, в особенности применительно к монокодовым вербальным текстам [Борисенко 2004; Кристева 2000; Кузьмина 1999; Чернявская 2003; Barthes 1984; Mai 1991]. В последние десятилетия, в связи с повышенным вниманием исследователей к поликодовой реализации интертекста, появились работы, в которых рассматривается механизм реализации интертекстуальных связей в поликодовых текстах, в том числе при переводе [Вербицкая, Гусева 2009; Крылова 2012; Муха 2011; Chaume 2012; Leppihalme 1997; Zabalbeascoa 2010]. Адаптация интертекстуальных связей при переводе под дубляж остается сравнительно малоизученным объектом исследований. До сих пор внимание исследователей привлекали лишь ее отдельные аспекты. За исключением [Plaza-Lara, Ogea-Pozo, Botella-Tejera 2024], перевод под дубляж практически не получил специального рассмотрения в ракурсе проблемы передачи интертекстуальности.

Проблема перевода комического широко обсуждается в переводоведении, но преимущественно в контексте письменных текстов, где комический эффект создается исключительно вербальными средствами [Ерошин 2014; Козинцев 2004; Chiaro 1992]. В отличие от вербально выраженного юмора проблема передачи комического в поликодовых интертекстуальных образованиях остается недостаточно изученной [López González 2018; Martínez Sierra 2006; Moreno Peinado 2005].

Прагматический аспект перевода, разработанный в трудах отечественных и зарубежных авторов [Алексеева 2004; Виноградов 2004; Сдобников, Петрова 2001; Chesterman, Wagner 2002; Grice 1989; Chiaro 2011], представляет особый интерес для настоящего исследования в связи с необходимостью учета коммуникативного

эффекта при передаче комического в аудиовизуальном переводе. Возросший интерес исследователей к прагматическому аспекту перевода нашел отражение в большом количестве публикаций, посвященных стратегиям прагматической адаптации [Лепухова 2015; Сдобников 2015; Петрова 2010; Kosonen 2011; Sanders 2006; Vinay, Darbelnet 1995].

Таким образом, **научная новизна** исследования состоит в выделении и теоретическом обосновании параметрической структуры коммуникативной ситуации аудиовизуального перевода фильма в жанре комедии (КСАВП-комедия) как разновидности коммуникативной ситуации перевода. Новизна исследования заключается также в том, что впервые для количественного и качественного анализа аудиовизуального перевода фильма в жанре комедии под дубляж была использована типология переводческих решений Э. Пима. Кроме того, впервые выделены и систематизированы специфические тактики творческой адаптации в рамках стратегии коммуникативно-равноценного перевода, а также установлены их частотность и эффективность в исследуемом материале. На основе проведенного анализа описаны закономерности передачи комических и интертекстуальных включений в аудиовизуальном переводе фильма в жанре комедии с французского языка на русский. Новизна исследования заключается также в использовании экспериментальных данных для выявления особенностей восприятия переводческих решений реципиентами аудиовизуального текста.

Теоретическая значимость исследования заключается в следующем:

– в области переводоведения работа дополняет коммуникативно-функциональный подход к переводу, распространяя его положения на материал аудиовизуального перевода фильма в жанре комедии – область, которая до настоящего времени рассматривалась преимущественно в рамках текстоцентрических моделей. Уточнено содержание понятий «адекватность» и «функциональная эквивалентность» применительно к условиям дубляжа, где приоритет отдается воспроизведению прагматического эффекта, а не формальному соответствию оригиналу;

– в рамках теории аудиовизуального перевода обоснована необходимость выделения коммуникативной ситуации аудиовизуального перевода (КСАВП) как самостоятельного типа коммуникативной ситуации и предложена ее параметрическая структура, учитывающая поликодовость и полимодальность исходного текста, технические ограничения дубляжа и культурную специфику восприятия юмора. Обосновано понятие творческой адаптации как особого типа переводческого вмешательства, а также предложена уровневая модель переводческих решений, позволяющая разграничить обязательные преобразования и собственно творческую адаптацию;

– в области лингвистики в работе уточняются представления о механизмах передачи комического эффекта в условиях поликодового текста: показано, что комический эффект в аудиовизуальном произведении формируется не только вербальными, но и невербальными средствами, что требует учета синергии семиотических кодов при выборе переводческих решений. Предложена классификация средств создания комического эффекта, дифференцирующая их по способу выражения и степени культурной маркированности;

– в рамках теории интертекстуальности дополняются существующие представления о переводе интертекстуальных включений, распространяя их на материал аудиовизуального текста и уточняя роль прецедентности как фактора, определяющего выбор переводческой тактики.

Практическая значимость исследования состоит в том, что его результаты могут использоваться при разработке практических рекомендаций по аудиовизуальному переводу. Они также могут применяться в индустрии кино на базе профессиональных студий дубляжа при разработке руководств по стилю и методических рекомендаций для переводчиков и режиссеров дубляжа, в частности при работе с произведеняими в жанре комедии, интертекстуальными включениями и культурно-специфическими элементами. Кроме того, выводы исследования могут быть включены в программу преподавания переводческих дисциплин, таких как теория и практика аудиовизуального перевода, кинoперевод, локализация и др.

Методологическую основу диссертационного исследования составляет теория аудиовизуального перевода, положения которой описаны в трудах А. В. Козуляева, А. Г. Козинцева, Ю. М. Лотмана, Е. Д. Малёновой, F. Chaume, D. Chiaro, D. Delabastita, J.J. Martínez Sierra, P. Orero, P. Zabalbeascoa и др.; принципы коммуникативно-функционального подхода к изучению перевода, изложенные в работах Д. М. Бузаджи, В. Н. Комиссарова, О. В. Петровой, В. В. Сдобникова, А. В. Федорова, O. Kade, C. Nord, E. Nida, P. Newmark и др.; теоретические положения, касающиеся реализации интертекстуальности в переводе, заложенные в работах М. М. Бахтина, А. В. Борисенко, Ю. Кристевой, Н. А. Кузьминой, R. Barthes, U. Eco и др. В основу исследования также легли теоретические работы зарубежных ученых, посвященные вопросам адаптации в переводе, таких как J. Darbelnet, Y. Gambier, H. Gottlieb, J. Sanders, J.-P. Vinay и др. Особую значимость для методологии настоящего исследования имеет прагматический аспект перевода, описанный в работах Н. И. Лепуховой, В. В. Сдобникова, A. Noibert, H. P. Grice и др.

В ходе работы над диссертацией на каждом из этапов исследования была использована совокупность следующих **методов**:

– описательный – в ходе системного анализа теоретических подходов к аудиовизуальному переводу, интертекстуальности, комическому и творческой адаптации, а также для характеристики выявленных тактик и приемов творческой алаптации при аудиовизуальном переводе;

– сопоставительный – при сравнении оригинальных французских реплик и их русских переводов с целью выявления особенностей передачи интертекстуальных включений, культурно-специфических элементов и комического эффекта;

– метод структурно-семантического анализа использовался для исследования структуры и смысловой организации интертекстуальных включений, игры слов, характонимов и других элементов, участвующих в создании комического эффекта;

– функционально-прагматический анализ был направлен на анализ коммуникативной эффективности переводческих решений, определение степени

сохранения комического эффекта, а также выявление соответствия переводческих трансформаций задачам аудиовизуального перевода под дубляж.

Эмпирическое исследование текстов проводилось с использованием методов сплошной выборки, эксперимента, статистического анализа, измерения и сравнения, а также типологического метода переводческих решений Э. Пима.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Аудиовизуальный текст является одновременно поликодовым и полимодальным образованием, в котором синергия поликодовости и полимодальности заключается в способности аудиовизуального текста одновременно воздействовать на различные каналы восприятия, что обусловливает необходимость учета всех семиотических компонентов при переводе.

2. Степень прецедентности интертекстуального включения для целевой аудитории является одним из ключевых критериев при выборе стратегии, тактики и приемов актуализации интертекстуального включения в переводе. Успешность перевода интертекстуальных включений в аудиовизуальном тексте зависит от способности перевода сохранить или компенсировать комический эффект, а также функцию интертекстуальной отсылки средствами вербальных и других семиотических кодов.

3. Успешность аудиовизуального перевода под дубляж фильма в жанре комедии определяется в рамках коммуникативно-функционального подхода, в понимании которого перевод является деятельностью, направленной на достижение определенной цели в той или иной коммуникативной ситуации. При анализе успешности перевода под дубляж целесообразно также учитывать, помимо первичных и вторичных параметров коммуникативной ситуации, параметры естественности и эргономичности, поскольку именно они позволяют рассматривать перевод с точки зрения восприятия в условиях технических ограничений аудиовизуального текста.

4. Коммуникативная ситуация аудиовизуального перевода фильма в жанре комедии характеризуется особым сочетанием параметров коммуникативной ситуации: прагматической доминантой сохранения комического эффекта,

спецификой целевой аудитории и условиями использования переводного текста в принимающей культуре. Применительно к фильму в жанре комедии учитываются культурные нормы восприятия юмора, ожидания целевой аудитории и технические ограничения дубляжа. Данная установка определяет специфику переводческих решений, что предполагает отступление от формальной эквивалентности в целях сохранения коммуникативной эффективности перевода.

5. Под творческой адаптацией аудиовизуального текста понимается разновидность переводческой адаптации, которая предполагает создание новых лингвокультурных или прагматических соответствий в случаях, когда сохранение коммуникативного эффекта исходного текста не может быть обеспечено иными переводческими решениями, с учетом поликодовой и полимодальной природы аудиовизуального текста. В коммуникативной ситуации аудиовизуального перевода фильма в жанре комедии наиболее релевантной является стратегия коммуникативно-равноценного перевода, которая реализуется посредством трех тактик творческой адаптации – функциональной эквивалентности, лингвокультурной и прагматической адаптации.

6. Выбор тактики творческой адаптации определяется характером комического элемента, его лингвокультурной обусловленностью и возможностью воспроизведения исходного механизма комического в условиях дубляжа, а также типом переводческой проблемы, порождаемой параметрами КСАВП-комедия: функциональная эквивалентность применяется при совпадении когнитивных баз, лингвокультурная адаптация – при наличии культурно-специфических элементов, прагматическая адаптация – в случае невозможности воспроизведения исходного механизма создания комического эффекта. Общеизвестные прецедентные тексты обладают более высоким потенциалом идентификации зрителем, в то время как узконациональные интертекстуальные включения предполагают более глубокую адаптацию.

7. Технические ограничения аудиовизуального перевода не исключают сохранения комического эффекта, однако влияют на доступный диапазон переводческих решений: при жестких технических ограничениях сохранение

комического эффекта требует большей свободы преобразования исходного материала.

Диссертация **соответствует Паспорту научной специальности** 5.9.8. «Теоретическая, прикладная и сравнительно-сопоставительная лингвистика»: Область науки: 5. Социальные и гуманитарные науки. Группа научных специальностей: 5.9. Филология, в части п. 20. Лингвистическое переводоведение и его основные направления. Языковые и экстралингвистические аспекты перевода. Формы, виды и методы перевода. История перевода и переводческой мысли.

Апробация результатов исследования. Основные положения исследования нашли отражение в 12 публикациях, в том числе в 3 научных статьях, включенных в Перечень рецензируемых научных изданий ВАК РФ и Единый государственный перечень научных изданий. Они также были представлены на научных конференциях: X Международная научная конференция «Проблемы теории, практики и дидактики перевода» (Нижний Новгород, НГЛУ, 2024), IX Международный научно-образовательный форум молодых переводчиков им. Д. О. Половцева (Минск, БГУ, 2025), Международная научная-практическая конференция «Русский язык на пространстве СНГ и в мире». (Самарканд, СГУ, 2025), XI Международная научная конференция «Проблемы теории, практики и дидактики перевода» (Нижний Новгород, НГЛУ, 2025), I Всероссийская научно-практическая конференция «Теория медиа и медиалингвистика: научно-исследовательские подходы, достижения, перспективы» (Омск, ОмГУ, 2025), XV Международная научная конференция «Теоретические и практические аспекты развития науки в современном мире» (Санкт-Петербург, 2026).

С точки зрения **структуры** диссертация состоит из Введения, трех глав, Заключения, библиографического списка и семи приложений. Библиографический список включает 205 наименований, в том числе 10 онлайн-ресурсов, послуживших источниками исследуемого материала, и 72 наименования на иностранных языках.

Во **введении** обосновывается актуальность исследования, раскрываются его цели и задачи, описывается его материал, теоретическая и методологическая база.

В **первой главе** «Аудиовизуальный текст как объект перевода. Основы аудиовизуального перевода» исследуются теоретические основы поликодовой и полимодальной природы аудиовизуального текста, аудиовизуального перевода, а также феномен интертекстуальности в аудиовизуальном тексте.

Во **второй главе** «Основы творческой адаптации в аудиовизуального переводе: прагматический аспект» рассматриваются лингвистические основы комического эффекта, сущность коммуникативно-функционального подхода к аудиовизуальному переводу, переводческие стратегии и тактики, а также понятия творческой адаптации и прагматические аспекты перевода.

В **третьей главе** «Стратегии, тактики и приемы творческой адаптации» проводится количественный и качественный анализ реализации переводческих тактик, выявляются факторы успешной и неуспешной передачи комического эффекта и интертекстуальных включений, определяются наиболее эффективные переводческие решения, а также анализируются результаты эксперимента.

В **заключении** обобщаются результаты исследования и определяются перспективы дальнейшей работы.

Приложение состоит из 7 разделов и включает корпус примеров, сводные таблицы количественного анализа, подборку зрительских отзывов и материалы анкет, использованных в эксперименте.

Глава I. АУДИОВИЗУАЛЬНЫЙ ТЕКСТ КАК ОБЪЕКТ ПЕРЕВОДА. ОСНОВЫ АУДИОВИЗУАЛЬНОГО ПЕРЕВОДА

1.1 Аудиовизуальный текст в системе коммуникации

Человек способен воспринимать окружающий мир, интерпретировать его и осуществлять процесс коммуникации, то есть передачу осмысленной информации другому человеку, выступая в роли отправителя сообщения. Перед отправкой сообщения ему необходимо заключить идею в код, который А. П. Панфилова интерпретирует как «символ, переводящий сообщение на язык, понятный получателю» [Панфилова 2007: с. 60]. В. Е. Чернявская, рассматривая *поликодовость* как взаимодействие различных кодов, под кодом понимает «систему условных обозначений, символов, знаков и правил их комбинации между собой для передачи, обработки и запоминания информации в наиболее приспособленном для этого виде» [Чернявская 2014: с. 95]. Информация передается по искусственным и естественным каналам коммуникации, которые соответствуют каналам восприятия – зрительному, слуховому, кинесическому, осязательному, вкусовому, тактильному. Зрительный и слуховой каналы являются основными для большинства людей.

В контексте *аудиовизуальных текстов* (далее – АВТ), процесс кодирования особо многогранен. Автор не ограничивается вербальной информацией (текстом, речью, субтитрами), а активно использует визуальные (изображения, графику, видеоряд), аудиальные (звуковые эффекты, музыку, интонацию речи) и иные (запахи, движение, прикосновение) элементы. Подобный подход к кодированию информации позволяет создать сложное сообщение, где каждый код синергично дополняет другие и создает основу коммуникации.

Под *коммуникацией* понимается процесс передачи и интерпретации информации между людьми, включающий не только обмен сообщениями, но и формирование общего смысла [Якупов 2016: с. 2]. Ключевая цель процесса коммуникации – достижение взаимопонимания, где сообщение декодируется

получателем в соответствии с его опытом и контекстом. А. В. Белозерцев [Белозерцев 2013] отмечает, что ключевой стороной коммуникации следует считать ориентацию не на сам текст, а на коммуникантов, т.е. носителей разных языков и культур. Так, коммуникация предполагает наличие следующих элементов:

– отправителя (источник информации);

– сообщение (закодированные идеи);

– канал передачи (вербальный, невербальный);

– получателя (адресат/реципиент (в настоящем исследовании термины «адресат» и «реципиент» используются как синонимы для обозначения получателя аудиовизуального текста/перевода), и обратную связь (реакция получателя).

Для анализа функций АВТ релевантной представляется модель коммуникации Р. О. Якобсона. Адаптируя его схему к аудиовизуальным текстам, можно проследить, как поликодовость работает в пределах тех или иных функций [Якобсон 1985: с. 23-24]:

– эмотивная: реализуется не только через текст, но и через мимику, цветовую гамму, построение кадра, музыкальное сопровождение;

– поэтическая: выходит на первый план, когда форма (композиция кадра, монтажный ритм) сама становится носителем смысла [Якобсон 1975: с. 198];

– референтивная, конативная, фатическая и метаязыковая: находят свое специфическое воплощение через взаимодействие кодов. Якобсон отмечал, что «для зрительных знаков важнее пространственное измерение, а для слуховых – временно́е» [Якобсон 1972: p. 84], что является фундаментальным для пространственно-временно́й природы кино.

Согласно теории двойного кодирования А. Пайвио, одновременное задействование нескольких каналов восприятия усиливает кодирование информации в памяти, повышая вероятность ее усвоения [Paivio 1969: p. 41-263]. Информация, поступающая одновременно через вербальный и визуальный каналы, кодируется в памяти посредством двух взаимодополняющих систем, что способствует лучшему запоминанию и восприятию. Автор теории

мультимедийного обучения Р. Майер утверждает на основе эмпирических исследований, что комбинированное представление информации снижает когнитивную нагрузку и улучшает интеграцию нового материала в систему уже имеющихся знаний [Mayer 2010: p. 31-48].

Язык является одним из основных семиотических кодов культуры, но далеко не единственным, поскольку «все знаки объединены в культурном отношении, вследствие чего все культурные процессы следует обозначать как коммуникативные и знаковые процессы» [Fix 2001: s. 36-53].

Таким образом, АВТ представляет собой сложное поликодовое образование, в котором вербальные, визуальные и аудиальные компоненты находятся в отношениях синергии. Эффективность его восприятия обусловлена одновременным задействованием нескольких каналов коммуникации, что снижает когнитивную нагрузку на реципиента и способствует более глубокой интеграции информации. Понимание коммуникативной структуры АВТ, его кодов и каналов восприятия является необходимым условием для дальнейшего анализа особенностей его перевода.

1.2 Аудиовизуальный текст как поликодовое и полимодальное явление

В научной традиции для описания аудиовизуальных текстов используются два близких, но не тождественных термина: *поликодовый текс*т и *креолизованный текст*. Если *креолизованность*, согласно Ю. А. Сорокину и Е. Ф. Тарасову [Сорокин и др. 1990: с. 180], часто понимается как свойство текста как структуры с доминирующей вербальной частью и вспомогательной невербальной, то термин поликодовость, согласно А. Г. Сонину, представляется более адекватным для анализа АВТ, так как он, во-первых, лишен побочных коннотаций, связанных с креольскими языками [Сонин 2005: с. 97], и во-вторых, акцентирует равноправное взаимодействие множества кодов, а не бинарную оппозицию «сильных и слабых» в понимании А. А. Бернацкой [Бернацкая 2000: с. 104-110]. Таким образом, в

данной работе «креолизованный текст» рассматривается как частный случай поликодовости, а в качестве рабочего принят термин «поликодовый текст».

Поликодовый текст как феномен коммуникации не является принципиально новым; исторические примеры включают иллюминированные рукописи или античные граффити с визуальными элементами. В условиях цифровой среды этот текст приобретает принципиально иные масштабы и функциональность, интегрируя разные виды информации в единое семиотическое пространство. Ключевым условием существования и эволюции поликодовых текстов на различных медиа-платформах являются технологические возможности среды: так, в аналоговую эпоху это могло быть сочетание текста и иллюстраций в книгах, а в цифровую – интеграция аудиовизуальных элементов, гибридных интерфейсов и даже псевдокинестетических технологий (системы виртуальной реальности), которые значительно расширяют семиотическое пространство коммуникации. Так, согласно Т. ван Леувену и Г. Кressу, сочетание различных семиотических кодов характерно для коммуникации на протяжении всей истории, но в цифровую эпоху это явление становится доминирующим [Kress, van Leeuwen 2001: p. 17]. В настоящее время наиболее распространенным видом поликодового текста является визуализированный вербальный, получивший широкое распространение благодаря технологическому прогрессу – эта разновидность текстов появляется как на экранах кинозалов, так и дисплеях смартфонов, и объединяет статическое изображение с сопровождающей его надписью, либо видео, сопровождаемое текстовым или аудиальным комментарием, что снижает когнитивную нагрузку на адресата за счет воздействия на несколько каналов восприятия.

Различные классификации поликодовых текстов разрабатываются для более глубокого понимания и изучения этого явления, которое, несмотря на свои глубокие исторические корни – от древнеегипетских письменных памятников до распространения кино и телевидения [Сонин 2012: с.165], – ввиду традиционного доминирования вербального компонента в исследованиях текста долгое время оставалось на периферии лингвистических и смежных дисциплин, включая текстологию, переводоведение и медиалингвистику. Современный интерес к

поликодовости связан с расширением ее функциональности в цифровую эпоху, где интеграция текста, изображения, звука и интерактивных элементов становится ключевым фактором эффективной коммуникации.

Рассмотрим ключевые функции поликодовых текстов, которые, согласно А.-М. Ариас и Т. А. Иванченко, включают:

1) воздействие – способствует когнитивной доступности передаваемой информации;

2) диалогичность – согласно идее М. М. Бахтина, поликодовый текст является продуктом когнитивно-коммуникативной деятельности автора и одновременно выступает в роли механизма, приводящего в действие когнитивные процессы его восприятия [Бахтин 1979: 7-10];

3) презентационность – поликодовый текст может использоваться для расширения творческих возможностей участников коммуникативного процесса для самовыражения [Ариас и др. 2016: с. 42-43].

Аудиовизуальные тексты не только состоят из множества кодов, но и содержат множество смыслов, которые могут быть интерпретированы по-разному. Так, А. В. Козуляев считает, что «…аудиовизуальные тексты изначально *полисемантичны*. Реципиенты <…> обрабатывают информацию сразу на нескольких уровнях декодирования. Деятельность по восприятию аудиовизуального произведения чаще всего осуществляется в полуавтоматическом холистическом режиме непрерывного семантического синтеза. При этом соотношение этих видов перцептивной и когнитивной деятельности внутри единого канала восприятия постоянно изменяется в соответствии с логикой построения единиц видеоряда, а не текста» [Козуляев 2013: 374-375].

Представляется методологически важным провести четкую линию между поликодовостью и полисемантичностью. Так, поликодовость описывает присущее тексту свойство, его структуру, т.е. наличие и взаимодействие в его составе *семиотически неоднородных элементов*. Это, по сути, и приводит к порождению множества смыслов. Полисемантичность, напротив, есть результат рецепции, т.е. реализуемая реципиентом способность текста порождать множественные

интерпретации. Однако поликодовость является необходимым, но не достаточным условием для полисемантичности. Сложная структура АВТ создает обширное семиотическое поле, однако конкретная смысловая конфигурация в форме полисемантичности актуализируется в акте восприятия, определяемом индивидуальным опытом, *культурным фоном*, т.е. совокупностью знаний, традиций, ценностей, норм поведения и эстетических предпочтений, которые человек приобретает в процессе жизни, воспитания и образования, и когнитивными механизмами реципиента. Данное разграничение считаем фундаментальным, поскольку адаптация в переводе призвана направлять множественность смыслов оригинала в русло, релевантное с точки зрения коммуникации для целевой аудитории. Поликодовость выступает в данной дихотомии скорее технической составляющей текста, в то время как полисемантичность – это результат взаимодействия этих кодов, приводящий к множественности смыслов.

Следующим ключевым понятием в анализе АВТ является *модальность*. В лингвистике этот термин традиционно определяется как «языковая категория, выражающая различные виды отношения высказывания к действительности, а также отношение говорящего к сообщению» [Азимов и др. 2009: с. 145], однако в контексте аудиовизуального перевода модальность, или *модус*, приобретает более широкое значение, охватывая не только вербальные, но и аудиовизуальные способы выражения отношения к сообщению. Это позволяет рассматривать полимодальность как интеграцию семиотически неоднородных элементов для передачи смысла [Cazden et al. 1996: p. 80].

В отечественной научной традиции для обозначения данного феномена закрепился термин «полимодальность», который является смысловым аналогом англоязычного термина “multimodality”. В данной работе используется термин «полимодальность» в соответствии с отечественной терминологической традицией.

Ключевое различие между *поликодовостью* и *полимодальностью*, согласно Е.Д. Некрасовой, заключается в плоскости их описания [Некрасова 2014: с. 45]. Так:

– поликодовость – это свойство текста, означающее использование множества семиотических кодов (вербальный, иконический, аудиальный);

– полимодальность – это свойство процесса восприятия, активирующее несколько сенсорных каналов реципиента (т.к. визуальный, аудиальный, кинестетический).

Эти понятия образуют две независимые оси классификации, поскольку текст может быть поликодовым, но мономодальным – например, комикс, воспринимаемый только через визуальный модус, – и монокодовым, но полимодальным – например, азбука Морзе, задействующая визуальный и аудиальный модусы. Аудиовизуальный текст, такой как кино, по своей сути является одновременно поликодовым и полимодальным.

Е. Д. Некрасова отмечает, что в структуре полимодального восприятия, при доминировании визуальной составляющей, монокодовый текст усваивается менее эффективно, чем поликодовый. При передаче художественного посыла поликодовое взаимодействие элементов оказывается значительно результативнее [Некрасова 2014: с. 32]. Аудиовизуальный текст как поликодовое явление может объединять для своей репрезентации несколько модальностей, в то время как креолизованные тексты, например, комиксы, существуют в условиях семиотической неоднородности в рамках одной модальности. Таким образом, поликодовые тексты в кино всегда полимодальны, тогда как креолизованные могут функционировать в основном в условиях мономодальности.

Если термин поликодовость чаще используется в отношении «статичных» текстов (книги, статьи, плакаты, где возможно вместе с текстом использование изображений, символов, формул и др.), то о полимодальности чаще говорят в контексте динамичных форматов, таких как видео и аудиозаписи, интерактивные приложения, симуляторы виртуальной реальности и др. Поликодовость закладывается автором аудиовизуального текста, а полимодальность – это отражение восприятия этих кодов реципиентом при взаимодействии с текстом. Сочетание возможностей аудиовизуального текста обладать чертами поликодового и полимодального текста формирует его как многомерное явление, способное

одновременно вовлекать зрителя через различные каналы восприятия, что определяет его значимость в современной медиасреде.

Таким образом, синергия поликодовости и полимодальности формирует многомерную семиотическую среду, обладающую исключительным потенциалом для комплексного интеллектуального и эмоционального воздействия на реципиента. Именно это обусловливает центральное место АВТ в современной коммуникации и, как следствие, предъявляет особые требования к переводу.

1.3 Аудиовизуальный перевод: специфика, особенности, виды

Перевод традиционно рассматривается в контексте устных или письменных форм коммуникации, однако развитие цифровых технологий и медиапространства расширило его границы, что позволяет выделить *аудиовизуальный перевод* (далее – АВП) в отдельную область исследований, объединяющую переводоведение, лингвистику, семиотику и теорию коммуникации.

АВП долгое время оставался на периферии переводоведения, однако с развитием медиа и цифровых технологий он превратился в самостоятельную, сложную и эклектичную дисциплину. Ключевая особенность АВП – это работа не просто с вербальным текстом, а с поликодовым и полимодальным аудиовизуальным текстом, включающим вербальные и невербальные аудиальные и визуальные семиотические коды. Традиционное понимание АВП как простого переноса диалогов с одного языка на другой признается несостоятельным, поскольку современный АВП выходит за рамки перевода в узком смысле, становясь творческой практикой по реконструкции. аудиовизуального продукта в условиях новой культуры.

В российской научной практике, согласно А. В. Козуляеву, АВП представляет собой специализированную область переводческой деятельности, направленную на преодоление культурных барьеров в поликодовых и полимодальных текстах. В отличие от традиционного перевода, где вербальный компонент доминирует, АВП существует в условиях жестких пространственно-

временных ограничений, накладываемых медийной формой [Козуляев 2013]. Аудиовизуальный текст формирует уникальную поликодовую и полимодальную систему, требующую от переводчика не только языковой компетенции, но и умения работать в условиях синтеза семиотически неоднородных элементов.

Специфика АВП проистекает из его подчиненного положения по отношению к аудиовизуальному ряду. Переводчик работает не с автономным текстом, а с динамичным вербальным компонентом, интегрированным в сложную семиотическую систему. Это порождает ряд фундаментальных ограничений:

– временные ограничения: длительность реплики в дубляже и скорость чтения в субтитрах диктуют необходимость компрессии исходного текста;

– пространственные ограничения: количество символов в субтитрах и необходимость синхронизации с артикуляцией в дубляже вынуждают переводчика прибегать к выборочному, крайне сжатому представлению информации;

– семиотические ограничения: перевод должен соотноситься с визуальным и звуковым рядом, что зачастую предопределяет выбор лексики и синтаксических структур [Козуляев 2013].

АВТ представляет собой более широкую категорию поликодовых сообщений, объединяющих визуальный и аудиальный каналы коммуникации. Одной из его разновидностей является *кинотекст*, под которым в настоящем исследовании понимается художественный фильм как разновидность АВТ и объект АВП. Ю. Н. Усов определяет, что кинотекст – это «динамическая система звукозрительных образов, которая существует в экранных условиях пространственно-временных измерений и аудиовизуальными средствами передает последовательность развития мысли художника о мире и о себе» [Усов 1993: с. 17]. Такой текст требует от переводчика предельной лаконичности и точности, что существенно сокращает спектр языковых средств, доступных для передачи смысловых и эмоциональных нюансов оригинала.

Немаловажную роль в АВП играет передача и культурно-специфической информации: от переводчика требуется эрудиция, позволяющая передавать те элементы текста, которые будут понятны целевой аудитории в условиях

динамичного восприятия информации. А. П. Чужакин и П. Р. Палажченко четко обозначили ключевые принципы, которые следует соблюдать переводчику при работе: «не снизить общее художественное восприятие, не исказить авторскую интенцию, качество диалогов, речевые характеристики (по возможности), сохранить стиль, передать аромат эпохи и индивидуальность – почетная, но нелегкая миссия» [Чужакин и др.: с. 38].

Место АВП в современной лингвистической парадигме обусловлено его ролью в глобализации медиаконтента: кинофильмы, сериалы, реклама, видеоигры и образовательные материалы становятся ключевыми инструментами межкультурной коммуникации. Однако некоторые концепты, выражаемые в системе одного языка, могут отсутствовать в языковой картине мира другого, либо не иметь лаконичной номинации. Переводчику следует определить стратегию перевода, которая позволит сохранить функциональную значимость культурно-специфических элементов и оказать на целевую аудиторию сопоставимый с оригиналом прагматический эффект. Согласимся с А. Г. Козинцевым в том, что не существует одного правильного перевода: есть правильный выбор стратегии и результат этого выбора [Козинцев 2004: с. 101-122].

В современной практике выделяются три основных вида АВП, каждый из которых по-разному решает проблему ограничений [Берди и др. 2005: p. 52-62]:

– субтитрирование – перевод вербального компонента в виде текста на экране, характеризующийся максимальной пространственной компрессией;

– закадровое озвучивание – наложение переводной речи на приглушенную оригинальную фонограмму, что снимает часть временных ограничений;

– дубляж – полная замена оригинальной звуковой дорожки синхронизированной переводной речью посредством техник артикуляционной, временной и кинесической синхронизации.

Выбор вида перевода определяется комплексом факторов: культурными традициями страны, бюджетом, целевой аудиторией и жанром произведения. В рамках данного исследования фокус внимания сосредоточен на дубляже как на

наиболее комплексном и технологически насыщенном виде АВП, требующем творческой адаптации.

Таким образом, представляется целесообразным обозначить рабочее определение аудиовизуального перевода, которое может быть сформулировано следующим образом [Малёнова 2019: с. 67-71]:

Аудиовизуальный перевод – это процесс декодирования и передачи вербальных и невербальных компонентов единства семиотически неоднородных элементов аудиовизуального произведения (фильма, сериала, видеоигры) с одного языка на другой, осуществляемый с обязательным учетом визуальных и аудиальных кодов оригинала, технических и функциональных ограничений конкретного вида перевода (дубляж, субтитрирование, закадровое озвучивание, аудиодескрипция и др.), а также культурных и перцептивных особенностей целевой аудитории. Результатом этого процесса является создание нового вербального компонента, который интегрируется в исходный аудиовизуальный ряд, обеспечивая доступность, адекватное восприятие и коммуникативный эффект контента в принимающей среде.

1.4 Особенности перевода под дубляж

Среди различных видов АВП особое место занимает дубляж, поскольку он предъявляет к переводчику особые требования, связанные с необходимостью согласования вербального текста с визуальным рядом и сохранения естественности восприятия произведения зрителем. Именно поэтому дубляж традиционно рассматривается как один из наиболее сложных видов аудиовизуального перевода.

Представляется необходимым уточнить понимание дубляжа, используемое в настоящем исследовании: *дубляж* – это процесс полной замены оригинальной звуковой дорожки аудиовизуального произведения на дорожку на переводном языке, при котором каждая реплика должна быть синхронизирована с артикуляцией актеров, находящихся в кадре. Ключевая цель дубляжа – создать для зрителя эффект полной естественности, минимизируя восприятие перевода как

медиатора между зрителем и аудиовизуальным произведением. Процесс дубляжа включает следующие этапы:

– перевод и адаптация текста с учетом требований синхронизации;

– кастинг актеров дубляжа, чьи голоса должны соответствовать возрасту, характеру и другим характеристикам персонажа;

– запись речи в студии с режиссером дубляжа;

– монтаж и постобработка новой звуковой дорожки, сведение с музыкальными и шумовыми компонентами оригинала.

Несмотря на свою трудоемкость и высокую стоимость, дубляж как вид перевода обладает рядом преимуществ в плане своей коммуникативной эффективности:

– дубляж позволяет зрителю полностью сосредоточить свое внимание на аудиовизуальном ряде произведения, не отвлекаясь на чтение субтитров или приглушенную звуковую дорожку с голосами на иностранном языке, которая может создавать помехи, рассеивая внимание и усложняя восприятие перевода;

– дубляж способствует интегральному восприятию аудиовизуального произведения, так как способен передавать не только смысл, но и все паралингвистические компоненты речи (интонацию, тембр, эмоциональную окраску);

– дубляж особенно востребован в жанрах с высокой визуальной и динамической нагрузкой (комедия, боевик, фантастика).

Вместе с тем переводчик под дубляж сталкивается со следующими вызовами:

– дубляж нередко сопряжен со сложностями передачи культурно-специфических и общественно-политических реалий. Для их адаптации переводчику приходится осуществлять глубокую переработку текста, учитывая не только технические требования, но и особенности восприятия целевой аудитории;

– процесс дубляжа подразумевает наличие значительных технических ресурсов, включая студии звукозаписи, а также присутствие вместе с актерами озвучивания режиссера дубляжа. Этот вид АВП также требует значительного времени на перевод, запись синхронного текста и синхронизацию с видео, что

может приводить к увеличению сроков подготовки произведения к прокату и повышению затрат на перевод;

– неудачный кастинг актеров дубляжа или неточная синхронизация способны создать диссонанс между визуальным образом и аудиодорожкой.

Лингвистические параметры дубляжа обусловлены, прежде всего, необходимостью соблюдения различных видов *синхронизации* [Chaume 2004: p. 9-10]:

– артикуляционная синхронизация (*липсинк* – от англ. lipsync, от англ. lips – «губы» и sync – «синхронизация») представляет собой согласование переводной реплики с видимой артикуляцией персонажа на экране, прежде всего с движениями губ в момент произнесения высказывания. В дубляже данный тип синхронизации приобретает особое значение в условиях крупного плана, когда зритель способен визуально отчетливо воспринимать особенности произнесения отдельных звуков. Правильное выполнение липсинка способствует снижению диссонанса между визуальным и звуковым рядами, обеспечивая целостность художественной интенции при переводе и адаптации медиаконтента для новой аудитории [Черныш 2016: с. 72]. Липсинк не предполагает абсолютного фонетического совпадения оригинальной и переводной реплик; отклонения допустимы при условии сохранения визуально правдоподобного артикуляционного рисунка. Визуальная артикуляция и акустическая реализация речи находятся не в отношении строгого соответствия, а образуют вероятностную систему множественных взаимосвязей. Данное обстоятельство объясняет возможность достижения артикуляционной синхронизации в дубляже даже при отсутствии полного фонетического совпадения оригинальной и переводной реплик. Зритель часто не различает отдельные фонемы, а воспринимает более крупные визуальные группы артикуляции, называемые *виземами* – это условные единицы визуальной речи, основанные на сходстве артикуляционных конфигураций. Например, традиционно фонемы [p], [b], [m] объединяются в одну статическую визему, поскольку все они реализуются через полное смыкание губ («bébé» – «малыш»). Однако статическое понимание визем имеет ограничения, поскольку визуальное

восприятие речи определяется не только конфигурацией губ в отдельный промежуток времени, но и динамикой артикуляционного перехода между сегментами. Так, один и тот же звук может иметь различные реализации в зависимости от фонетического окружения. Следовательно, визуальная речь определяется не изолированной фонемой, а динамикой артикуляции всего речевого фрагмента. При работе с дубляжом это означает, что успешность артикуляционной синхронизации не определяется лишь совпадением артикуляции отдельных звуков.

Таким образом, артикуляционная синхронизация в дубляже носит преимущественно перцептивный характер и ориентирована на создание у зрителя ощущения естественного соответствия между визуальным и аудиальным рядами. Для анализа дубляжной синхронизации целесообразно учитывать модель динамических визем, трактующую визуальную речь как последовательность артикуляционных движений. Ключевым объектом анализа в данном случае выступает последовательность артикуляционных движений. Так, реплика «Qu'est-ce que vous faites?» и ее перевод «Что вы делаете?» обладают различным фонемным составом, однако при правильной укладке могут восприниматься как визуально синхронные благодаря сходной артикуляционной динамике: открытие рта на ударных слогах, чередование губных и переднеязычных звуков, совпадение общей изохронной структуры высказывания. В практике дубляжа особое внимание уделяется позициям с высокой визуальной заметностью, прежде всего смыкания губ ([p], [b], [m]) и максимально открытым артикуляциям гласных. Например, если в оригинале персонаж отчетливо произносит «Maman!», перевод «Мама!» обеспечивает высокую степень артикуляционной синхронизации за счет совпадения смыкания губ и общей динамики артикуляции [Matthews et al. 2015: p. 1-3].

Вероятностный характер соотношения между визуальной артикуляцией и фонетической структурой речи расширяет пространство допустимых переводческих решений при дубляже. Так, реплика в переводе может отличаться от оригинальной по фонемному составу, оставаясь при этом визуально синхронной. Артикуляционная синхронизация в дубляже должна рассматриваться

как согласование динамических речевых жестов, поскольку визуальные и акустические границы речевых единиц совпадают не во всяком случае. Переводчик в данном случае учитывает как семантическую, так и фонетическую эквивалентность переводной реплики;

– временна́я синхронизация (изохрония) предполагает соответствие длительности реплики в переводе временным параметрам оригинального высказывания. То есть, целесообразно рассматривать изохронию как совокупность соразмерности начала, темпа и завершения реплики относительно момента ее произнесения персонажем в кадре. В условиях дубляжа данный параметр является одним из ключевых для достижения естественности звучания перевода, поскольку чрезмерно длинная либо чрезмерно краткая реплика нарушает иллюзию единства голоса и экранного персонажа. Изохрония предполагает гибкость в переводе тогда, когда расхождения в количестве слогов или продолжительности произнесения зачастую остаются для аудитории незаметными. Достижение временно́й укладки обычно обеспечивается посредством таких приемов, как лексические сокращения, изменение порядка слов, синтаксическая компрессия или экспансия текста, диктуемые временным интервалом;

– кинесическая синхронизация связана с согласованием переводной реплики с невербальными кодами, в особенности жестами, мимикой, направлением взгляда, движениями тела и иными действиями, воспринимаемыми визуально. При работе с кинесической синхронизацией переводчик имеет дело с семантической и прагматической согласованностью вербального и невербального кодов аудиовизуального текста. Так, перевод не должен вступать в противоречие с очевидными экранными действиями персонажа: произносимая реплика не должна противоречить наблюдаемому невербальному сигналу персонажа, а эмоциональная интонация реплики должна быть совместима с визуально наблюдаемым состоянием героя. Данный тип синхронизации допускает вариативность, однако в случаях, когда невербальный сигнал является однозначным, переводчик должен учитывать его в первую очередь при принятии переводческого решения.

Синхронизация в дубляже представляет собой не исключительно техническое требование, а полноценный фактор принятия переводческого решения. В отдельных случаях визуальный ряд, особенности артикуляции персонажа либо временны́е ограничения существенно сужают диапазон допустимых переводческих решений. При отсутствии удовлетворительного варианта переводчик может быть вынужден частично пожертвовать артикуляционной или временно́й точностью ради сохранения когерентности и коммуникативной задачи высказывания.

Ригидность синхронизации в аудиовизуальном переводе определяется также жанровой спецификой исходного текста, поскольку различные жанры предъявляют неодинаковые требования к синхронизации. Так, документальные фильмы, мультипликация, ТВ-сериалы и полнометражное кино предполагают различную степень точности артикуляционного, кинесического и изохронного согласования [Chaume 2004: p. 11]. Документальное кино, к примеру, ориентировано преимущественно на более полную передачу информации, вследствие чего требования к липсинку оказываются менее жесткими, а в полнометражном кино, в котором необходимо поддерживать эффект естественной речи персонажей, требуется непрерывная согласованность между переводной репликой и визуальным рядом. Следовательно, анализ артикуляционной синхронизации в дубляже должен учитывать жанровую принадлежность аудиовизуального текста, поскольку именно она во многом определяет переводческие решения.

Поскольку перевод существует изначально в письменной форме, создание эффекта естественности представляется одним из ключевых требований к дубляжу. В понимании А. Марза и Ф. Чауме, «перевод должен быть приемлемым согласно каноническим стандартам аудиовизуального текста на переводящем языке. Угроза разрушения негласного соглашения между зрителем и автором должна быть преодолена путем достижения устного регистра, который можно определить как ложную спонтанность» [Marzà, Chaume 2009: p. 33]. Д. Ненчиони называл этот феномен «parlato-recitato» – имитация разговорной речи в сценическом исполнении [Nencioni 1983: p. 29]. Речь идет об искусственном, неспонтанном устном

произведении, которое не точно имитирует спонтанную устную речь, но воспроизводит многие ее характеристики. Для обозначения особенностей «языка дубляжа» М. Павези ввела понятие «doppiaggese» (известное за пределами Италии как “dubbese”), которое отличается как от реальной устной речи, так и от строгой речи телепрограмм, что является синтезом необходимости нахождения компромисса между текстовым содержанием оригинала и перевода, с одной стороны, и синхронизацией визуального ряда и липсинка со звучащим переводом с другой [Pavesi 1996: p. 128]. Данный феномен, обладающий чертами как устной, так и письменной речи, предполагает упрощение структуры предложения в угоду прагматической установки. Особенности исходного текста часто проявляются на уровне лексики в целях сохранения стилистических характеристик оригинала [Marzà, Chaume 2009: p. 36].

Возможности реализации артикуляционной синхронизации также во многом обусловлены особенностями языков, участвующих в переводе. Сходство фонетических, морфологических и лексических ресурсов языковой пары способно существенно облегчать достижение синхронизации. При отсутствии похожих слов, например, фр. «maman» и рус. «мама», переводческие решения могут быть значительно ограничены. Особенно заметным это становится в ситуациях, когда перевод сопровождается крупным планом персонажа либо визуальным изображением обозначаемого объекта. В таких условиях переводчик вынужден искать компромисс между семантической точностью, естественностью перевода и требованиями артикуляционной синхронизации.

Нормы принимающей культуры являются также неотъемлемой частью перевода под дубляж. Ф. Чауме отмечает, что различные национальные школы дубляжа по-разному трактуют степень обязательности отдельных видов синхронизации [Chaume 2004: p. 12-13]. Следовательно, стандарты синхронизации формируются под воздействием национальной традиции дубляжа, которая складывается из ожиданий целевой аудитории той или иной страны, а также профессиональных конвенций. Так, в ряде постсоветских культур исторически широкое распространение получил закадровый перевод, в то время как в Западной

Европе преобладает дубляж [Parachuk 2018]. Как показывает исследование Л. Хейз, англоязычная аудитория, которая традиционно предпочитает субтитры, демонстрирует растущее предпочтение дубляжу благодаря стриминговым платформам, которые целенаправленно формируют новые зрительские привычки вопреки устоявшимся культурным традициям. Это подтверждает, что предпочтения в выборе вида перевода не являются заранее предустановленными и могут эволюционировать под влиянием медиасреды [Hayes 2023: p. 1-20]. Таким образом, культурная медиасреда и зрительские предпочтения находятся в состоянии динамического развития.

Современные исследования в области синхронизации показывают, что достижение синхронизации в дубляже не предполагает полного фонетического совпадения оригинальной и переводной реплик. В отличие от традиционно более жесткого подхода к синхронизации, современный подход допускает гибкость при выборе переводческих решений, которая наблюдается также в области изохронии. Незначительные расхождения между моментом артикуляции персонажа и началом переводной реплики зачастую остаются для зрителя незаметными [Chaume 2004: p. 15]. Наконец, данный подход позволяет рассматривать укладку как достижение достаточного уровня визуальной и коммуникативной эффективности переводной реплики.

Таким образом, дубляж характеризуется наличием движущегося изображения, необходимостью обеспечения синхронии, а также переходом от письменного текста к устной речи, что накладывает жесткие стилистические и прагматические ограничения на переводчика. Задача переводчика при работе над дубляжом заключается в преодолении этих технических и лингвистических ограничений, а также в прогнозировании восприятия текста целевой аудиторией.

Следовательно, эффективность дубляжа определяется способностью переводческого решения обеспечить баланс между семантической точностью, естественностью устного звучания, требованиями синхронизации и ожиданиями целевой аудитории.

1.5 Сущность интертекстуальности в аудиовизуальном переводе

В контексте переводческой деятельности и изучения феномена интертекстуальности возникает ряд спорных вопросов, которые продолжают оставаться предметом дискуссий как в теоретических исследованиях, так и в практической работе переводчиков. Так, В. Е. Чернявская предполагает, критическое отношение к интертекстуальности возникло как результат терминологической неоднозначности [Чернявская 2003: с. 23]. Исходя из этого, логичным представляется систематизировать основные подходы к трактовке интертекстуальности и проанализировать их практический потенциал. Это обусловливается тем, что исследуемый материал имеет высокую долю интертекстуальности, успешность передачи которой в переводе напрямую влияет на сохранение комического эффекта, что делает теоретическое осмысление данного явления необходимым для последующего эмпирического анализа.

В исследованиях интертекстуальности традиционно выделяются широкая и узкая модели трактовки данного феномена:

– в рамках широкой (постструктуралистской) модели (М. М. Бахтин, Ю. Кристева, Р. Барт), интертекстуальность понимается как фундаментальное свойство текстуальности: любой текст рассматривается как пространство взаимодействия множества предшествующих дискурсов, культурных кодов и знаковых систем [Бахтин 1996: 7-10; Кристева 2000; Барт 1989];

– в противоположность этому узкая модель интертекстуальности, представленная прежде всего работами И. В. Арнольд и А. В. Борисенко, трактует интертекстуальность как совокупность конкретных межтекстовых связей, реализуемых посредством идентифицируемых форм включения другого текста, т.е. различных механизмов текстовой репрезентации [Арнольд 2016: с. 34; Борисенко 2004].

Применительно к АВТ широкая модель интертекстуальности, с одной стороны, обладает высокой объяснительной ценностью для анализа культурной обусловленности текста. С другой стороны, именно универсальность и

абстрактность широкой модели ограничивает ее применимость для задач настоящего исследования. Если интертекстуальность трактуется как всеобщее свойство любой текстовой коммуникации, становится затруднительным выделение конкретных приемов актуализации интертекстуальных включений, описание механизмов их функционирования и, что особенно важно для переводоведческого анализа, исследование способов их передачи средствами другого языка и культуры. Иными словами, широкая модель обладает высокой теоретической ценностью, однако ее объяснительный потенциал оказывается недостаточным для решения задач, связанных с анализом конкретных переводческих решений при работе с интертекстуальными включениями.

Узкая модель интертекстуальности представляется более продуктивной для анализа АВТ, поскольку она позволяет выявлять источники интертекстуальных включений, описывать их функции и анализировать способы их перевода в условиях межкультурной коммуникации. Отметим, что понимание данной модели требует учета непосредственно аудиовизуальной составляющей текста. Поскольку она разрабатывалась преимущественно применительно к письменным текстам, она не в полной мере учитывает поликодовую и полимодальную природу АВТ, в рамках которой интертекстуальные включения способны передаваться как вербально, так и визуально, аудиально, жанрово или посредством одновременного взаимодействия нескольких семиотических систем.

Таким образом, *интертекстуальность* понимается как совокупность эксплицитных и имплицитных межтекстовых связей, реализуемых в аудиовизуальном произведении посредством вербальных, визуальных, аудиальных либо смешанных семиотических средств и актуализируемых в процессе восприятия зрителем аудиовизуального текста. Анализируемые интертекстуальные включения рассматриваются не как абстрактное свойство текстуальности вообще, а как конкретные культурно и функционально маркированные элементы.

В аудиовизуальном тексте интертекстуальные включения выполняют ряд взаимосвязанных функций, включая смыслообразующую, экспрессивную,

апеллятивную, поэтическую, референтивную и метатекстовую. Их реализация зависит как от актуализации отсылки, так и от степени узнаваемости ее источника для аудитории. Именно функциональная нагрузка интертекстуального включения выступает одним из ключевых факторов выбора переводческого решения.

Интертекстуальность, будучи одним из механизмов смыслообразования в тексте, представляет собой и зону повышенного риска для переводчика. Так, неспособность идентифицировать и передать интертекстуальное включение чревато искажением смысла, авторской интенции и коммуникации с реципиентом. Следовательно, изучение перевода интертекстуальных включений представляется насущной практической необходимостью для аудиовизуального переводчика.

Как уже упоминалось выше, аудиовизуальный текст по своей природе является продуктом синергии семиотически неоднородных элементов, что создает уникальные условия для актуализации интертекстуальных связей. В отличие от монокодового текста, кинотекст обладает высоким поликодовым потенциалом для интеграции отсылок, которые становятся важнейшим смыслообразующим и прагматическим компонентом [Муха 2011: с. 31]. Линейность представления интертекстуальных включений в кино предполагает оперативную идентификацию, т.е. узнавание и интерпретацию, как следствие требуя от переводчика выбора такого решения, которое обеспечивало бы узнаваемость интертекстуального включения в условиях целевой культуры.

Кинотекст как одна из наиболее востребованных и доступных форм фиксации художественного высказывания одновременно является как объектом интертекстуальности, так и ее источником. М. Б. Ямпольский утверждает, что символичность, заложенная в кинематографических приемах, выступает основным признаком кино как художественной формы, а аллюзия является неотъемлемым приемом в кинотексте [Ямпольский 1993: с. 38-39]. Особая роль кинотекста в контексте интертекстуальности обусловлена его статусом самостоятельного культурного источника новых интертекстуальных отсылок. Исследования кино как источника интертекстуальности представляют значительный интерес, поскольку в

них заложена тенденция современной культуры обращаться как к литературным, так и кинематографическим произведениям [Крылова 2012: с. 355-361].

Интертекстуальность способна реализовываться посредством специально разработанных приемов «включения» других текстов. Применительно к кинотексту спектр передачи интертекстуальных связей оказывается шире, поскольку интертекстуальные включения могут проявляться как в репликах, так и посредством визуальных, жанровых и стилистических приемов [Слышкин 2000: с. 9-16]:

– цитата – явное, зачастую культурно обусловленное воспроизведение узнаваемого текстового, визуального или звукового интертекста;

– аллюзия – косвенное обращение к иному интертексту, требующее распознавания со стороны зрителя;

– реминисценция – частичное воспроизведение образа, мотива, реплики либо художественного решения;

– пародия – комическое переосмысление или критика исходного материала;

– оммаж – намеренное, уважительное воспроизведение узнаваемых элементов другого произведения или авторского стиля;

– пастиш – имитация стиля другого режиссера и использование кинематографии, включая ракурсы, освещение и мизансцену.

Для аудиовизуального перевода подобное разнообразие приемов имеет принципиальное значение, поскольку интертекстуальное включение может быть встроено в реплику персонажа, композицию кадра, музыкальное сопровождение, актерскую игру, монтажные решения или в совокупность нескольких семиотических каналов одновременно. Проблема для переводчика здесь заключается не в самом факте существования разных приемов, а в том, что они требуют разных переводческих решений. Так, если интертекстуальность реализуется преимущественно вербально, переводчик обладает сравнительно большей свободой выбора, однако в случаях, когда включение основывается на невербальных кодах, арсенал переводческих приемов оказывается существенно ограничен. Задача переводчика в данном случае состоит в сохранении или

компенсации интертекстуальной отсылки для обеспечения когерентности с невербальными кодами.

Успех перевода интертекстуальных включений напрямую зависит от умения переводчика проанализировать степень их узнаваемости у целевой аудитории. Это обусловлено тем, что интертекстуальная связь нередко возникает из распознавания связи с прототекстом и связанных с ним коннотаций. Под *прототекстом* в настоящем исследовании понимается любой исходный текст-источник интертекстуальной отсылки, к которому обращается аудиовизуальный текст посредством приемов реализации межтекстовой связи. В ситуации, когда зритель не располагает необходимой когнитивной или культурной базой для идентификации прототекста, сохранение интертекстуального элемента без соответствующей адаптации может привести к утрате коммуникативного эффекта либо к возникновению того, что Р. Леппихальме называет “culture bumps”, т.е. «запутанных или непонятных формулировок» [Leppihalme 1997: s. 1].

По мнению К. Норд, интертекстуальность способна эффективно функционировать лишь в рамках конкретной культурной или литературной системы [Nord 2001: s. 200]. Даже если рассматриваемые произведения принадлежат к прецедентным текстам, интертекстуальность в переводе никогда не сможет вызвать тот же коммуникативный эффект, что и интертексты собственной культуры потребителя. Таким образом, при выборе стратегии, тактики и приемов перевода переводчик должен учитывать наличие интертекстуальных включений в тексте, а также потребности зрителей, и ориентироваться на возможность распознавания ими функции и значения этих включений; именно поэтому при анализе интертекстуальных включений в настоящем исследовании первостепенное значение придается анализу их потенциальной узнаваемости и функционально-стилистической релевантности для целевого зрителя [Алферов 2020: с. 30-36].

Таким образом, ключевая задача переводчика при работе с *интертекстом*, т.е. «объективно существующей информационной реальностью, являющейся продуктом творческой деятельности человека» [Кузьмина 1999: с. 20], заключается в сохранении его функциональной нагрузки (комической, характеризующей,

смыслообразующей) для целевой аудитории. Для этого необходим взвешенный выбор таких переводческих решений, которые определяются, прежде всего, типом интертекстуального включения и ее прагматическим потенциалом в принимающей культуре. Согласно классификации И. С. Алексеевой, при реализации интертекстуальных отсылок, переводческие решения можно разделить на две основные группы:

– сохранение интертекстуальности предполагает, что перевод интертекстуальных включений совпадает с переводами исходного литературного произведения, что позволяет сохранить связь между текстами;

– утрата интертекстуальности происходит в тех случаях, когда переводчик игнорирует существующие переводы литературного источника. Утрата приводит к разрыву интертекстуальных связей между оригинальным произведением и его экранизацией [Алексеева 2004: с. 39].

Согласно Р. Леппихальме, процесс перевода интертекстуальных включений сводится к трем основным этапам:

– идентификация и анализ предполагают распознавание интертекстуальной отсылки и определение ее функции в исходном тексте;

– принятие стратегического решения, в ходе которого переводчик анализирует узнаваемость прототекста в культуре-реципиенте и выбирает общей стратегии;

– тактическая реализация и подбор конкретных переводческих приемов для адаптации интертекстуального включения [Leppihalme 1997: s. 19].

Несмотря на то, что некоторые интертексты имеют одинаковые коннотации в обеих культурах, переводчику следует понимать, что «читатели перевода обладают иной когнитивной средой, чем читатели оригинала» [Leppihalme 1997: s. 20]. Решение переводчика о том, «есть ли скрытая часть сообщения, требующая разъяснения в тексте перевода», зачастую предопределяет успешность перевода [Leppihalme 1997: s. 20]. На практике же выбор осуществляется на основе анализа степени *прецедентности* интертекстуального включения, т.е. «метафорического,

образного существования текста как культурного знака» [Нахимова 2004: с. 166-174].

Прецедентные тексты, по определению Ю.Н. Караулова, – это тексты, «значимые для той или иной личности в познавательном или эмоциональном отношениях, имеющие сверхличностный характер, т.е. хорошо известные и окружению данной личности, включая ее предшественников и современников, и, наконец, такие, обращение к которым возобновляется неоднократно в дискурсе» [Караулов 1987: с. 216]. Прецедентные тексты являются единицами культуры, которые сравниваются с другими текстами, а также помогают обозначить особенности культурного пространства [Акинина 2021: с. 96]. Под прецедентным текстом понимаются как сугубо вербальные произведения, так и иные культурно значимые объекты культурного фона, способные выступать источниками интертекстуальных отсылок, к которым относятся кинофильмы, рекламные сообщения, визуальные образы, публичные высказывания и другие культурно-специфические феномены. Подобная трактовка представляется методологически необходимой для анализа интертекстуальности в аудиовизуальных текстах, поскольку в условиях кинотекста межтекстовые связи актуализируются не исключительно через вербальный компонент, но и посредством визуальных, звуковых, жанровых и иных семиотических каналов. Иными словами, источником интертекстуального включения может выступать не только письменный текст, но и произведение, существующее в иной медиальной форме. В рамках анализа интертекстуальности АВТ прецедентность выступает категорией, включающей в себя широкий спектр культурных феноменов. Прецедентность интертекстуального включения предполагает общеизвестность, воспроизводимость и культурную значимость исходного текста для всех носителей культуры.

Целесообразно предположить, что не всякая интертекстуальная отсылка является прецедентной, а только та, которая адресует текст, входящий в культурный фонд. Неверно было бы также утверждать, что всякая интертекстуальная отсылка рождается исключительно за счет прецедентных текстов. Так, согласимся с В. В. Красных, которая отмечает, что существенное

различие между интертекстуальностью и прецедентностью заключается в объекте исследования: теория интертекстуальности анализирует художественный текст, объект внимания концепции прецедентности – тексты, порождаемые в процессе непосредственной коммуникации [Красных 2003: с. 227]. Ключевое различие между интертекстуальностью и прецедентностью, следовательно, представляется следующим образом: интертекстуальность представляет собой процесс включения одного текста в другой, тогда как прецедентность как свойство интертекстуального включения – это характеристика исходного текста или феномена, который признается эталонным, узнаваемым и способным служить материалом для создания новых текстов [Kryachkov 2023: p. 65].

Для понимания любого межтекстового знака, например цитаты, аллюзии, реминисценции и иных чужеродных элементов в речевом высказывании, существует понятие *интертекстемы*, введенное И. К. Сидоренко [Сидоренко 1999: с. 10]. Внутри интертекстем выделяются два типа:

– непрецедентные интертекстемы (отсылки к любым текстам, которые могут быть неизвестны большинству);

– прецедентные интертекстемы (отсылки к общеизвестным текстам, имеющим культурный статус).

Следовательно, прецедентность – это не отдельное явление, а свойство некоторых интертекстем, приобретаемое благодаря их неоднократной востребованности в интертексте. Кроме того, интертекстема способна стать прецедентной, если идея и форма выражения оказываются релевантными для носителей культуры и воспроизводятся многократно, а прецедентная, напротив, утратить свой статус, если отсылки на нее становятся нерелевантными.

Таким образом, прецедентность – это свойство не всякой, а социально и культурно закрепленной, общеизвестной интертекстуальной отсылки. Любое обращение к прецедентному тексту создает интертекстуальность, однако она может создаваться и за счет непрецедентных текстов.

Смешение понятий «интертекстуальность» и «прецедентность» в языковедческом дискурсе нередко приводит к терминологической путанице, когда,

например, понятие «интертекст» сужается до набора одних лишь прецедентных высказываний (пословиц, афоризмов, крылатых фраз) или, наоборот, когда понятие «прецедентный текст» расширяется до любого текста-источника. Следует понимать, что:

– интертекстуальность всегда предполагает наличие в тексте заимствованных, «чужих» элементов;

– прецедентность лишь предполагает узнавание интертекстуальной отсылки большинством носителей культуры.

Таким образом, в рамках данного исследования под интертекстуальностью понимается свойство аудиовизуального текста, проявляющееся в наличии любых отсылок на другие тексты (культурным, историческим, кинематографическим, литературным) независимо от степени их узнаваемости для целевой аудитории. Прецедентность же рассматривается как свойство некоторых интертекстуальных включений, при котором отсылка адресована к тексту, обладающему общеизвестностью и культурной значимостью для данной лингвокультуры либо для широкого межкультурного контекста (например, отсылки на библейские сюжеты или античную мифологию, которые входят в глобальный культурный фонд и могут быть узнаваемы представителями разных культур).Для практики аудиовизуального перевода это разграничение означает, что ключевым критерием при выборе стратегии, тактики и приемов актуализации интертекстуального включения в переводе должна служить степень его прецедентности для целевой аудитории. Степень прецедентности выступает одним из ключевых факторов при выборе переводческого решения: высокая узнаваемость интертекстуального включения в принимающей культуре может способствовать сохранению отсылки без существенной адаптации, тогда как низкая степень ее прецедентности может потребовать функционального аналога прецедентного текста принимающей культуры, либо более глубокой адаптации.

В ходе изучения сущности интертекстуальности в аудиовизуальном тексте неизбежен учет синергии семиотических кодов, механизмов взаимодействия вербальных и невербальных средств в рамках тех или иных приемов актуализации

интертекстуальности и, что принципиально важно, путей формирования у переводчиков способности актуализировать в переводном тексте совокупное семиотическое воздействие полимодального текста. Выбор переводческого решения не может определяться исключительно безусловным сохранением интертекстуального включения, поскольку приоритетными задачами при работе с интертекстуальностью становятся не только сохранение функции интертекстуального включения в структуре аудиовизуального текста, но и обеспечение его узнаваемости для целевой аудитории.

1.6 Методологические подходы к изучению перевода. Коммуникативно-функциональный подход как методологическая основа

Подходы к изучению перевода играют важную роль в аудиовизуальном переводе, определяя приемы и методы, которые переводчик использует для передачи смысла, стиля и эмоциональной нагрузки оригинального текста. Так, Н. К. Гарбовский определяет три основных функции теории перевода:

– изучает закономерности осуществления переводческой деятельности;

– определяет общие подходы к изучению и выполнению перевода;

– способствует формированию переводческого мышления [Гарбовский 2007: с. 5-7].

Л. С. Бархударов определяет перевод как «процесс преобразования речевого произведения на одном языке в речевое произведение на другом языке при сохранении неизменного плана содержания (значения)» [Бархударов 1975: с. 10]. Данное определение не является всеобъемлющим, поскольку не учитываются коммуникативная цель перевода, особенности адресата, а также условия функционирования переводного текста в принимающей культуре. О. С. Ахманова предлагает рассматривать перевод прежде всего как «передачу информации, содержащейся в данном речевом произведении, средствами другого языка» [Ахманова 1966: с. 104]. Данное толкование выводит на первый план смысловой

аспект, хотя и здесь остается открытым вопрос о степени сохранения стилистических и прагматических характеристик текста-оригинала.

И. Р. Гальперин в этой связи дополнил представление об информационном содержании перевода, подчеркнув необходимость отражения «содержания, то есть информации, и стилистических особенностей высказывания» [Гальперин 1987: с. 11-21]. Данное определение позволяет более полно определить понятие перевода, поскольку делает акцент на сохранении в переводе стилистических характеристик текста. Наконец, А. В. Федоров считает, что «перевести – значит выразить верно и полно средствами одного языка того, что уже было выражено ранее средствами другого языка» [Федоров 2002: с. 13].

Таким образом, классические определения перевода, сформулированные в рамках текстоцентрического (лингвистического) подхода, сводят сущность перевода к «преобразованию» или «передаче» текста с сохранением «неизменного плана содержания». Видится, что текстоцентрическая парадигма представляется ограниченной по нескольким причинам:

– игнорирование цели деятельности: текстоцентризм описывает операцию, но не отвечает на вопросы «для кого?» и «ради чего?». Он не учитывает, что перевод, согласно В. В. Сдобникову, существует не сам для себя, а для решения конкретных задач конечного реципиента – эстетических, информационных, развлекательных и др. [Сдобников 2015: с. 77-84];

– ригидность по отношению к результату: жесткие критерии «верности», «полноты» и «неизменности содержания» являются практически нереалистичными в условиях переводческой практики, поскольку буквальный перевод зачастую невозможен в силу технических и культурных ограничений. Любое отклонение от вышеуказанных критериев определяется либо как «неперевод», т.е. признание невозможности адекватного воспроизведения текста на другом языке, либо как «неполноценный перевод» [Азарова 2023: с. 3]. На практике же переводной текст часто содержит неточности и модификации – непреднамеренные опущения, стилистические искажения или сознательные изменения согласно избранной стратегии перевода.

Произошедший за несколько десятилетий переход от текстоцентризма к антропоцентрической исследовательской парадигме показал, что традиционные концепции в переводе сводились в сущности к сопоставлению исходного и переводного текстов и выявлению межъязыковых соответствий. Однако переводческая практика показала, что многие переводческие решения не могут быть объяснены исключительно языковыми факторами. Существенное влияние на развитие переводоведческой мысли оказали так называемые культурный и антропоцентрический повороты. Исследователи пришли к выводу о том, что в процессе перевода взаимодействуют именно культуры, вследствие чего перевод стал рассматриваться как особый вид коммуникативной деятельности, включенной в конкретную социальную и культурную ситуацию. Объектом анализа стали не только тексты, но и участники коммуникации, их цели, потребности и ожидания. Именно данная смена парадигмы привела к формированию коммуникативно-функционального подхода к изучению перевода, в рамках которого центральным объектом анализа становится коммуникативная ситуация перевода в целом [Sdobnikov 2019: p. 297-299].

Рассмотрим рабочее определение перевода в ракурсе *коммуникативно-функционального подхода*: это «речевая деятельность переводчика с опорой на текст на исходном языке, в результате которой создается продукт (переводной текст), призванный обеспечить успешную предметную деятельность инициатора перевода и/или коммуникантов в соответствии с целью перевода в данной коммуникативной ситуации» [Сдобников 2015: с. 82].

Теоретической основой коммуникативно-функционального подхода стали идеи ряда направлений переводоведческой мысли, таких как концепция функциональной эквивалентности Ю. Найды, ориентированная на реакцию адресата перевода. Существенный вклад также внесли К. Райс и Г. Фермеер со скопос-теорией, рассматривающей цель перевода как определяющий фактор переводческой деятельности, а также разработки представителей Лейпцигской школы перевода, исследовавших коммуникативную природу переводческого процесса.

Основное отличие коммуникативно-функционального подхода от ранних лингвистических концепций заключается в смещении акцента на участников коммуникации, а именно автора оригинала с учетом его интенции, а также инициатора и получателя перевода с учетом их культурными особенностей и потребностей. В контексте межъязыковой и межкультурной коммуникации успешным стал считаться такой перевод, который обеспечивает достижение целей участников коммуникации в конкретной коммуникативной ситуации.

В основе коммуникативно-функционального подхода к переводу лежит признание того, что:

– перевод осуществляется в конкретной коммуникативной ситуации, представляющей собой «системную совокупность экстралингвистических условий осуществления предметных действий коммуникантов, координируемых посредством их речевой деятельности, в ходе которой создается материальный продукт – речевое сообщение» [Сдобников 2015: с. 64]. В данной ситуации перевод выступает в качестве инструмента для решения практических задач;

– переводческая деятельность всегда целенаправленна и не существует сама по себе, за исключением случаев личной самореализации переводчика;

– цель перевода определяется инициатором (физическим или юридическим лицом) для решения собственных задач и формируется под влиянием параметров конкретной коммуникативной ситуации;

– личность инициатора перевода не всегда совпадает с личностью получателя перевода;

– поскольку инициатор перевода является уникальным элементом данной коммуникативной ситуации, цель осуществления перевода определяется спецификой конкретной коммуникативной ситуации;

– функция текста перевода в принимающей культуре не всегда совпадает с функцией текста оригинала в исходной культуре и всегда зависит от цели перевода, определяемой потребностями и ожиданиями инициатора и получателей перевода;

– коммуникативный эффект перевода связан с его функцией и не обязательно совпадает с эффектом оригинала; их совпадение является частным случаем;

– достижение переводческих целей требует выбора соответствующей стратегии, которая определяется особенностями коммуникативной ситуации, способом использования перевода и установками инициатора [Сдобников 2015: с. 49-50].

Вышеуказанные положения составляют теоретическую основу коммуникативно-функционального подхода, в котором акцент смещается на прагматическую природу перевода как средства решения конкретных коммуникативных задач. Выбор коммуникативно-функционального подхода в качестве методологической основы настоящего исследования обусловлен самой спецификой аудиовизуального перевода. Так, Е. Д. Малёнова отмечает, что текстоцентрические модели оказываются недостаточными для исследования АВП, поскольку в них рассматривается непосредственно вербальный компонент текста без учета поликодовости и полимодальности. Поскольку в АВТ невербальные коды имеют смыслоформирующую функцию, переводческое решение должно приниматься с учетом предполагаемой реакции зрителя и функциональных ограничений того или иного вида перевода [Малёнова 2023: с. 101-107].

Исходя из вышесказанного, для АВП коммуникативно-функциональный подход является не просто предпочтительным, а методологически необходимым. Текстоцентрический подход представляется недостаточным для описания специфики АВП, поскольку он не предполагает роль семиотических кодов, модальностей, а также технических ограничений, в переводе. Коммуникативно-функциональный подход позволяет рассматривать более широкий спектр переводческих решений, если они предполагают достижение цели перевода в конкретной коммуникативной ситуации. В настоящем исследовании основные положения коммуникативно-функционального подхода применяются в контексте коммуникативной ситуации аудиовизуального перевода фильма в жанре комедии.

1.7 Функциональные параметры эффективности переводческих решений в аудиовизуальном переводе

В рамках настоящего исследования успешность перевода рассматривается в первую очередь как способность переводного текста обеспечивать выполнение своей прагматической функции в принимающей культуре. В данном контексте под *коммуникативной эффективностью* понимается способность переводного текста вызывать у целевой аудитории ту реакцию, которую оригинал вызывает у носителей исходного языка и культуры. Коммуникативная эффективность достигается в том случае, когда перевод обеспечивает передачу содержания и воспроизведение прагматического потенциала исходного высказывания, т.е. его способности воздействовать на получателя согласно авторской интенции.

Коммуникативная эффективность трактуется как основополагающий критерий *успешности перевода*, поскольку именно она отражает способность переводного текста выполнять свою прагматическую функцию в принимающей культуре. Традиционно успешность перевода связывалась с *эквивалентностью,* т.е. степенью соответствия перевода оригиналу. В рамках различных теорий перевода исследователи определяли, какие именно элементы оригинала должны быть сохранены в переводе и на каком уровне может устанавливаться соответствие между исходным и переводным текстами. Так, Л. С. Бархударов определяет эквивалентный перевод как перевод, осуществляемый на уровне, необходимом и достаточном для передачи неизменного плана содержания при соблюдении норм переводящего языка [Бархударов 2008: с. 186]. А. Д. Швейцер полагает, что «полностью эквивалентны тексты, полностью равноценные (равнозначные); частично эквивалентны тексты, частично равноценные друг другу» [Швейцер 1973: с. 97].

Последующее развитие переводоведческой мысли показало, что эквивалентность сама по себе не гарантирует успешности перевода, особенно в межкультурной коммуникации. Существенный вклад Ю. Найды позволил разграничить *формальную* эквивалентность, ориентированную на текст оригинала,

и *функциональную*, или динамическую эквивалентность, ориентированную на реакцию получателя [Nida 1982: p. 121].

Исследования Ю. Найды показали, что буквальная передача содержания не может обеспечивать понимания и нужного эффекта в другой культуре, что привело к пониманию перевода не только как языкового, но и культурного посредничества [Княжева 2025: с. 36]. Таким образом, фактор адресата перевода, принадлежащего к иной культурной среде и обладающего собственным опытом интерпретации текста, приобрел особое значение. В связи с этим в центре внимания исследователей оказались вопросы восприятия перевода и его функционального воздействия на получателя.

Функциональная эквивалентность позволяет адаптировать перевод к конкретным коммуникативным задачам. В аудиовизуальном переводе спектр таких задач особенно широк, поскольку может включать как сохранение комического эффекта в художественных произведениях, так и обеспечение точности в документальных материалах, что соответствует принципам коммуникативно-функционального подхода [Козуляев 2015: с. 8-9]. Таким образом, эквивалентность обеспечивает связь переводного текста с оригиналом, однако сама по себе не является исчерпывающим параметром его успешности, поскольку успешный перевод предполагает учет коммуникативных и культурных условий.

Развитие переводческой теории привело к формированию понятия адекватности как более широкого параметра успешности перевода. Если эквивалентность характеризует степень соответствия перевода оригиналу, то *адекватность* понимается как функциональный параметр, обозначающий способность перевода выполнять поставленную коммуникативную задачу.

В переводоведении существуют различные трактовки понятия адекватности, однако большинство из них сводится к признанию решающей роли цели перевода, условий коммуникации и ожиданий адресата. В рамках функциональных и коммуникативных теорий успешность перевода рассматривается прежде всего как его эффективность в конкретной коммуникативной ситуации. Понятие эквивалентности при этом понимается как средство достижения необходимого

уровня адекватности. Так, эквивалентность может присутствовать или устанавливаться на разных уровнях текста в зависимости от количества информации, передаваемой в переводе.

Идея о том, что успешность перевода должна строиться на характеристике текста как языкового продукта, а также на условиях его практического использования, в современных исследованиях приобретает существенное значение. Это позволяет объяснить существование переводов, которые существенно отличаются от оригинала по формальным признакам, но успешно выполняют коммуникативную функцию в принимающей культуре. Вместе с тем чрезмерное расширение понятия адекватности может привести к размыванию границ перевода как вида деятельности, поэтому важным остается поиск баланса между ориентацией на цель перевода и сохранением связи с исходным текстом.

Современная переводческая парадигма, как справедливо отмечает Д. Манди, тяготеет к релятивистскому пониманию адекватности – не как универсальной категории, а как рационального решения в рамках конкретных условий коммуникации. В контексте АВП это означает, что успешность перевода определяется его коммуникативной эффективностью в новой культурной среде [Munday 2008: p. 44].

Таким образом, в современной теории перевода адекватность рассматривается как характеристика способности перевода выполнять поставленную коммуникативную задачу, тогда как эквивалентность отражает степень его связи с исходным текстом. В настоящем исследовании данные параметры используются не для вынесения итогового суждения о качестве перевода, а в качестве аналитических параметров при рассмотрении конкретных переводческих решений. Так, успешным может считаться такой перевод, который в конкретной коммуникативной ситуации обеспечивает реализацию поставленной цели при сохранении необходимой степени связи с оригиналом.

Понятие адекватности в рамках АВП следует рассматривать отдельно. Так, Х. Диас Синтас отмечает, что при субтитрировании адекватность достигается посредством баланса между сокращением текста без потери ключевой информации

и учетом визуального ряда [Díaz Cintas 2009: p. 127]. Ф. Чауме утверждает, что дубляж должен сохранять связь между речью и визуальным рядом. По мнению исследователя, именно согласованность различных семиотических кодов обеспечивает естественность восприятия АВП и выступает одним из условий достижения адекватности перевода [Chaume 2004: p. 12-24]. В связи с тем, что в контексте АВП характерна ориентация на достижение коммуникативно значимого результата. в настоящем исследовании адекватность рассматривается как один из основных параметров успешности переводческого решения. Следовательно, в контексте АВП адекватность способна определять выбор переводческого решения, в то время как эквивалентность рассматривается как средство достижения адекватности.

Помимо традиционных в переводоведении параметров адекватности и эквивалентности, целесообразно выделить и дополнительные в зависимости от типа перевода и коммуникативной ситуации. Так, В. В. Сдобников вводит понятие *естественности* (узуальности, привычности) перевода. Он утверждает, что «привычность» языковой формы перевода является одним из параметров его успешности [Сдобников 2015: 61-63], и полноценная коммуникация возможна только при помощи текста, имеющего привычную языковую форму для получателя на переводящем языке. Данный параметр применим к любому виду перевода, в том числе и к аудиовизуальному. На первый взгляд, требование естественности может вступить в противоречие с требованием стилистической адекватности, т.е. сохранения жанрово-стилистических особенностей оригинала, однако стилистическая адекватность не предполагает абсолютно точного воспроизведения всех жанровых особенностей. Так, допускаются стилистические преобразования, в результате которых переводной текст начинает звучать именно как текст, созданный на переводящем языке, и становится достоянием принимающей культуры. Вместе с тем стилистические преобразования не должны искажать авторский идиостиль и, тем более, лишать текст индивидуально-авторского стиля.

Параметр естественности в контексте АВП понимается как противоположность формальной эквивалентности. Калькирование синтаксических

конструкций оригинального АВТ неизбежно воспринимается носителем языка перевода как нечто неестественное, что затрудняет восприятие фильма и понижает его ценность для зрителя. Искажение информации, поступающей по вербальному каналу, негативно способен негативно влиять на целостное восприятие аудиовизуального произведения. Естественный перевод с учетом узуса языка перевода способствует достижению необходимого эстетического и коммуникативного эффектов у целевой аудитории.

Таким образом, естественность представляет собой единственный параметр, который, как подчеркивает В. В. Сдобников, не устанавливается на основе сопоставления переводного текста с исходным и не является проявлением отношений между двумя текстами. В отличие от параметров адекватности и эквивалентности, которые ориентированы на меру соответствия оригиналу, естественность выводит успешность перевода на уровень коммуникативной ситуации. Ориентация на правильное восприятие текста получателем позволяет анализировать перевод по тому, насколько успешно он функционирует в принимающей культуре.

Если адекватность в рамках коммуникативно-функционального подхода предполагает успешное выполнение переводом своей функции, то в контексте АВП возникает необходимость учитывать удобство восприятия переводного текста в условиях поликодовой и полимодальной коммуникации. Именно в этом контексте особый интерес представляет параметр эргономичности.

Согласно Р. М. Шамилову, в рамках потребностно-ориентированного подхода перевод рассматривается как сервисно-инструментальная деятельность, в которой исходный текст выступает в роли сырья для создания продукта, направленного на выполнение конкретной коммуникативной задачи инициатора или потребителя. Характер данной задачи определяет необходимость возможных изменений в переводе на содержательном и/или формальном уровнях при сохранении исходного смысла. В данном контексте перевод функционирует как инструмент, эффективность которого определяется его пригодностью для решения конкретной задачи. Ключевым параметром успешности перевода в данном случае

выступает *эргономичность*, понимаемая как степень удобства и соответствия перевода ожиданиям пользователя [Шамилов 2026: 225]. Эргономичность достигается за счет учета требований к языковому оформлению текста.

Параметр эргономичности обоснованно может быть использован в качестве рабочего для анализа успешности аудиовизуального перевода, если предполагать, что перевод считается эргономичным, если он позволяет успешно решить поставленную задачу. Данный параметр напрямую соотносится с тем, насколько перевод «удобен» для восприятия в конкретных условиях просмотра, поскольку аудиовизуальный перевод осуществляется в условиях поликодовости и полимодальности и жестких внешних ограничений. В отличие от иных параметров, эргономичность позволяет учитывать когнитивные и технические ограничения, и в условиях кинотекста перевод должен обеспечивать непрерывность восприятия. Именно это и является проявлением его эргономичности как параметра.

Таким образом, использование параметра эргономичности представляется методологически обоснованным в изучении аудиовизуального перевода, поскольку он позволяет:

– учитывать функциональную природу перевода как части полимодального продукта;

– отражать ориентацию перевода на то, как он будет воспринят зрителем;

– анализировать перевод на предмет способности обеспечивать комфортное и эффективное восприятие кинотекста.

Несмотря на то, что в рамках настоящего исследования мы опираемся на коммуникативно-функциональный подход к изучению перевода, параметр эргономичности, рассматриваемый Р. М. Шамиловым в рамках потребностно-ориентированного подхода, представляется релевантным в качестве рабочего параметра успешности перевода. Данное обстоятельство обусловлено тем, что коммуникативно-функциональный подход также предполагает ориентацию на адресата и условия восприятия текста перевода. Эффективность реализации коммуникативной функции непосредственно связана со степенью доступности и удобства восприятия переводного продукта. В этом смысле эргономичность не

противоречит исходной теоретической рамке исследования, а, напротив, конкретизирует ее, позволяя удовлетворить параметры успешной коммуникации.

Таким образом, параметр эргономичности, предложенный Р. М. Шамиловым в рамках потребностно-ориентированного подхода, представляет особый интерес для анализа успешности аудиовизуального перевода. Стоит отметить, что этот интерес носит качественно иной характер, чем в случае с параметром естественности перевода. Так, эргономичность позволяет учитывать технические и когнитивные ограничения, присущие аудиовизуальному переводу, а также дополняет параметр естественности там, где последний оказывается недостаточным, учитывая технические и когнитивные ограничения, присущие именно аудиовизуальному переводу, и позволяет анализировать перевод через его практическую пригодность – способность обеспечивать комфортное и эффективное восприятие кинотекста в условиях временных, пространственных и модальных ограничений.

Таким образом, в настоящем исследовании параметры адекватности, эквивалентности, естественности и эргономичности рассматриваются как взаимосвязанные и взаимодополняющие параметры анализа успешности перевода. Их функция заключается в обеспечении многоаспектного анализа переводческих решений. Это позволяет установить степень их соответствия коммуникативной цели и задачам АВП, а также выявить факторы, влияющие на успешность передачи коммуникативного эффекта и интертекстуальных включений. Совокупность указанных параметров позволяет анализировать переводческие решения и степень их соответствия коммуникативной цели и задачам АВП.

Параметры адекватности, эквивалентности, естественности и эргономичности задают общую теоретическую рамку анализа переводческих решений. Вместе с тем специфика аудиовизуального перевода как поликодового и полимодального явления требует рассмотрения переводческих решений на нескольких взаимосвязанных уровнях. В этой связи для особенно полезной представляется модель переводческих соответствий, разработанная Д. М. Бузаджи, В. В. Гусевым и В.К. Ланчиковым, в основе которой лежит соотнесение отдельных

частей оригинала и перевода на трех иерархических уровнях, ссылающихся на модель уровней эквивалентности А. Д. Швейцера. Дополним данную систему критериями, которые всецело отражают работу с АВТ (см. Таблицу 3):

Таблица 3 – Модель уровней анализа переводческих решений в аудиовизуальном переводе

Уровень	Аспект анализа	Индикатор анализа
Прагматический	Совпадение коммуникативных намерений отправителя и установки на адресата.	Вызывает ли перевод сопоставимый эмоционально-прагматический отклик?
Семантический	Сохранение ключевых смыслов и содержательных компонентов высказывания.	Переданы ли ключевые смыслы и интенции?
Синтаксический	Сохранение структуры высказывания при допустимых трансформациях.	Верно ли переданы смыслы при незначительных синтаксических трансформациях?
Технический	Синхронность укладки и естественность звучания.	Соответствует ли перевод техническим требованиям?
Синхронический	Синхронность вербальных и невербальных кодов.	Соответствует ли диалог происходящему в кадре?
Стилистический	Соответствие специфике жанра.	Передается ли в тексте жанровая принадлежность? Сохранены ли стилистические особенности и характеры персонажей?
Лингвокультурный	Учет лингвокультурных маркеров.	Понятен ли данный текст носителю языка перевода? Учтены ли культурные особенности носителя?

Предложенная модель позволяет проводить многомерный анализ перевода в дубляже, учитывая как традиционные переводческие принципы, так и специфические требования аудиовизуального перевода.

Таким образом, совместное использование данных аналитических категорий и уровней анализа позволяет рассматривать переводческие решения одновременно с точки зрения их коммуникативной эффективности, связи с оригиналом, естественности восприятия и соответствия ограничениям аудиовизуального перевода.

Выводы по I главе

В I главе были рассмотрены ключевые аспекты теории аудиовизуального перевода. Установлено, что аудиовизуальный текст представляет собой поликодовое и полимодальное образование, в котором вербальные, визуальные и аудиальные компоненты образуют единую семиотическую систему, которая обладает высоким потенциалом для комплексного интеллектуального и эмоционального воздействия на реципиента.

В контексте АВТ перевод вербального ряда не может осуществляться независимо от невербальных рядов. При переводе под дубляж переводной текст должен одновременно соответствовать содержанию оригинала, учитывать визуальный и звуковой ряд, укладываться в заданный временной интервал и обеспечивать артикуляционную, временную и кинесическую синхронизацию. При этом синхронизация непосредственно влияет на то, какие переводческие решения. В отдельных случаях синхронизация требует от переводчика отказа от формально более точного соответствия в пользу коммуникативной эффективности.

Интертекстуальность выступает в качестве совокупности эксплицитных и имплицитных межтекстовых связей, реализуемых в аудиовизуальном произведении посредством вербальных, визуальных, аудиальных либо смешанных семиотических средств и актуализируемых в процессе восприятия зрителем аудиовизуального текста. Узкая модель интертекстуальности является наиболее продуктивной при работе с поликодовым и полимодальным аудиовизуальным текстом. Переводческое решение в отношении интертекстуального включения должно определяться его функцией, степенью прецедентности и возможностями актуализации соответствующей отсылки в принимающей культуре.

Интертекстуальность представляет собой более широкую категорию, которая охватывает любые межтекстовые связи независимо от степени их общеизвестности. Прецедентность выступает свойством отдельных интертекстуальных включений, обусловленных своей культурной значимостью, воспроизводимостью и узнаваемостью в конкретной культуре. Эффективность

перевода интертекстуальных включений определяется такими факторами, как их функция и степень прецедентности. Это делает оценку узнаваемости интертекста ключевым фактором выбора переводческой стратегии, тактики и приемов.

Коммуникативно-функциональный подход, рассматривающий перевод как деятельность, направленную на достижение определенной цели в конкретной коммуникативной ситуации, представляет собой наиболее продуктивную методологическую основу исследования. Он позволяет переводчику анализировать, как переводческое решение соотносится с исходным текстом и насколько оно сохраняет коммуникативную функцию оригинала в принимающей культуре. Аудиовизуальный перевод фильма в жанре комедии в данном случае представляет собой специфическую коммуникативную ситуацию, в которой выбор переводческой стратегии, тактик и приемов определяется такими факторами, как сохранение комического эффекта, передача интертекстуальных включений, а также обеспечение комфортного восприятия аудиовизуального произведения целевой аудиторией.

В современной переводоведческой парадигме успешность перевода определяется как степень соответствия переводческого решения коммуникативной задаче в конкретной коммуникативной ситуации. В качестве основных параметров анализа используются понятия эквивалентности и адекватности. Эквивалентность определяет степень связи переводного текста с оригиналом и может устанавливаться на различных уровнях, тогда как адекватность определяется способностью перевода выполнять поставленную коммуникативную задачу в конкретных условиях. В связи с этим в АВП формальное соответствие оригиналу невозможно рассматривать как критерий успешности перевода.

В качестве дополнительных параметров анализа в главе рассмотрены естественность и эргономичность переводного текста. Естественность связана с привычностью языкового оформления для носителя переводящего языка и, возможностью воспринимать перевод как естественную часть АВТ. Эргономичность позволяет дополнительно учитывать когнитивные и технические условия восприятия, характерные именно для ситуаций АВП. Данные параметры

также позволяют рассматривать перевод с точки зрения их успешности в конкретной коммуникативной ситуации. Поскольку специфика АВП требует анализа переводческих решений на нескольких взаимосвязанных уровнях, была рассмотрена модель уровней анализа переводческих соответствий, включающая прагматический, семантический, синтаксический, технический, синхронический, стилистический и лингвокультурный уровни. Совместное применение указанных параметров и уровней анализа позволяет выявить факторы, определяющие успешность переводческих решений в условиях АВП.

Анализу понятия стратегии перевода, а также его прагматическим аспектам, в аудиовизуальном переводе под дубляж посвящена II глава настоящей работы.

Глава II. КОММУНИКАТИВНО-ПРАГМАТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ АУДИОВИЗУАЛЬНОГО ПЕРЕВОДА

2.1 Прагматический аспект аудиовизуального перевода. Воспроизведение коммуникативного эффекта. Виды прагматических отношений

В основе любой переводческой деятельности лежит прагматический аспект, поскольку *прагматика* неизбежно предполагает присутствие человека и его коммуникативных намерений. Прагматика перевода, понимаемая как область, изучающая отношения между знаками и их пользователями, занимает центральное место в переводоведении. В контексте аудиовизуального перевода (АВП) прагматический аспект становится определяющим, поскольку основной функцией кинотекста является целенаправленное воздействие на зрителя.

В.Н. Комиссаров подчеркивает, что прагматика перевода связана с необходимостью учитывать прагматический потенциал оригинала на всех этапах переводческого процесса. Это предполагает выбор таких переводческих решений, которые обеспечивают достижение коммуникативного эффекта, сопоставимого с эффектом исходного текста. *Прагматический потенциал* текста понимается как его способность вызывать у аудитории определенную реакцию и формировать отношение к сообщаемому [Комиссаров 1990: с. 62]. Для успешного воспроизведения прагматического потенциала переводчик должен учитывать все факторы, влияющие на ход и результат переводческого процесса. Следует помнить, что прагматика перевода всегда реализуется в рамках конкретной коммуникативной ситуации, параметры которой включают инициатора перевода, цель перевода, характеристики целевой аудитории, жанровую специфику текста и условия его функционирования в принимающей культуре. Переводчик при этом выступает центральным субъектом переводческой деятельности, обеспечивающим передачу прагматического потенциала оригинала и достижение поставленной коммуникативной цели.

Способность текста создавать коммуникативный эффект, вызывая у реципиента эмоциональный или интеллектуальный отклик, в понимании Н. И. Лепуховой, осуществляется через прагматическое значение языковых знаков, которое отражает отношение людей к используемым языковым единицам [Лепухова 2015: с. 161]. Любой текст способен оказывать информационное, эмоциональное, оценочное, и эстетическое воздействие. Задача переводчика заключается в воссоздании тех прагматических связей, которые возникают у получателя оригинала. В АВП задача переводчика расширяется необходимостью воспроизведения как вербального, так и невербально выраженного прагматического потенциала.

Исследование прагматических аспектов перевода является одной из наиболее значительных заслуг немецкого переводоведа А. Нойберта. Прагматические отношения коммуникантов к тексту формируются как за счет принадлежности к национальным, профессиональным и иным группам, так и использования в тексте языковых единиц различных стилей. Задача перевода, по его мнению, состоит в сохранении этих прагматических отношений, т.е. в воспроизведении характера воздействия на коммуниканта [Neubert 1978: s. 185-202]. Сущность перевода, следовательно, заключается в сохранении прагматики оригинала, а для этого все его элементы в переводческом процессе должны быть отобраны соответствующим образом.

А. Нойберт связывает проблему прагматической адекватности перевода и, следовательно, проблему его переводимости, с выделением четырех типов прагматических отношений, реализующихся в исходном тексте. Каждому типу отношений соответствует конкретный тип перевода, отличающийся по степени прагматической переводимости:

– первый тип: тексты исходного и переводного языков преследуют общие цели, вытекающие из общих потребностей. Оригинал не адресован исключительно аудитории исходного языка, а отвечает универсальным задачам. Поскольку цели у обеих аудиторий совпадают, прагматические отношения, возникающие у

реципиентов исходного языка, могут быть в равной мере воспроизведены у реципиентов переводного языка;

– второй тип: тексты, содержащие информацию, которая удовлетворяет специфические потребности аудитории исходного языка и адресованную преимущественно ей (инструкции, материалы местной прессы, нормативно-правовые и законодательные акты и т.д.). По мнению А. Нойберта, специфика прагматических отношений для данных текстов исключает возможность их адекватного воспроизведения у аудитории переводящего языка, поэтому их прагматическая переводимость принципиально ограничена, а в ряде случаев и вовсе отсутствует;

– третий тип: художественная литература, создаваемая для аудитории исходного языка, но способная одновременно отражать общечеловеческие ценности. В подобных произведениях прагматические отношения реципиентов исходного языка могут быть перенесены на целевую аудиторию переводящего языка, хотя и с заметными стилистическими и жанровыми ограничениями, поскольку авторская интенция является неотъемлемой частью содержания. Следовательно, переводимость прагматических отношений в данном случае возможна, но ее степень варьируется в зависимости от жанра;

– четвертый тип: тексты, созданные на исходном языке, но предназначенные в первую очередь для перевода для целевой аудитории переводящего языка. Они удовлетворяют потребность читателей переводящего языка в получении информации о культуре исходного языка: например, публикации для зарубежных стран. Эти тексты изначально рассчитаны на международную аудиторию, поэтому их прагматическая переводимость является по умолчанию высокой [Neubert 1978: s. 197-198].

Следует определить, к какому типу в классификации А. Нойберта следует отнести аудиовизуальные тексты, которые обладают некоторыми чертами художественного (сюжетность, интертекстуальность, выполнение эстетической функции и т.д.). Предположим, что они относятся к третьему типу, однако, исходя из того, что цели потребления того или иного аудиовизуального текста явственно

подразумеваются как равноценные, аудиовизуальный текст можно отнести и к текстам первого типа. Так, фильм в жанре комедии формирует стремление к развлечению посредством восприятия комического эффекта. Во многих случаях художественные, тематические и даже визуальные решения адаптируются таким образом, чтобы их было легче воспринимать представителям различных культур. Подобная универсальность приближает аудиовизуальные тексты к текстам первого типа. Следовательно, аудиовизуальные тексты занимают промежуточное положение между первым и третьим типами, поскольку они могут удовлетворять универсальную потребность в развлечении, а также содержать культурно-специфические элементы, требующие адаптации.

2.2 Понятие комического. Передача средств создания комического эффекта и воссоздание комического воздействия в аудиовизуальном переводе

Феномен комического привлекает внимание как представителей естественных, так и гуманитарных дисциплин, а история его философского осмысления насчитывает не менее двух с половиной тысяч лет. Наиболее релевантным для нашего исследования видится определение *комического* Е. А. Ильенковой: «индивидуальное намеренное столкновение контрастных идей, несоответствие и противоречивые свойства предмета, явления, жизни, мнимое объединение противоположных идей, с помощью преобразования языковых единиц или синтаксических структур, что является отклонением от нормы и порождает эффект обманутого ожидания <…> Комическое сочетает в себе как объективные, так и субъективные установки» [Ильенкова 2023: с. 116-117]. Комическое позволяет удовлетворить различные потребности аудитории, воздействуя на ряд психологических механизмов, таких как преодоление табуированных тем, языковая игра, «обход» цензуры и др. Во всех случаях порождение комического основано на несоответствии или нарушении языковых норм [Желтухина 2000: с. 2]. Анализ лингвистических основ комического продуктивно осуществляется через призму трех взаимодополняющих подходов:

– лингвокогнитивный: в 1985 г. В. Раскин предложил сценарно-семантическую теорию юмора (Script-Based Semantic Theory of Humor). Согласно этой теории, комический эффект возникает при наложении противоположных семантических сценариев, что создает когнитивный диссонанс, разрешающийся смехом [Raskin 2017: p. 109-125];

– лингвопрагматический: Г.П. Грайс в рамках прагматики разработал принцип кооперации, согласно которому успешная коммуникация основывается на соблюдении максим, нарушение которых (“flouting”) не только приводит к прекращению разговора, но и иногда порождает комическое. Юмор часто строится на намеренном нарушении максим общения (количества, качества, отношения, способа), что является своего рода лингвистической основой комического [Grice 1989: p. 26-27];

– собственно лингвистический: использование языковой игры на фонетическом, морфологическом и лексическом уровнях.

К основным видам комического относятся:

– юмор – изображение чего-либо в комическом виде;

– ирония – стилистический прием, при котором истинный смысл высказывания или действия, противоположной буквальному значению, скрыт;

– сатира – унизительное обличение явлений.

В лингвистике существуют следующие приемы создания комического: анекдот, пародия, игра слов (каламбур) и черный юмор. А. Кестлер разделяет вербальный (verbally expressed humor), который строится исключительно на языковых ресурсах, и ситуативный юмор (situational humor), который создается стечением обстоятельств [Koestler 1964: s. 684].

В контексте аудиовизуального перевода комическое представляет собой сложный феномен, где семиотически неоднородные элементы образуют единый комплекс, направленный на создание *комического эффекта*. Данный эффект вызывает непроизвольную реакцию в виде смеха и подразумевает получение участниками коммуникации положительных эмоций [Ильенкова 2023: с. 119]. Для целей настоящего исследования представляется необходимым разграничивать

понятия комического эффекта и комического элемента. Под *комическим элементом* понимается вербальный или невербальный компонент аудиовизуального текста, участвующий в создании комического эффекта и выступающий носителем комического; при этом комический эффект рассматривается как результат взаимодействия одного или нескольких комических элементов в структуре аудиовизуального произведения.

Особую сложность для перевода представляет синергетический характер комического в АВТ, где эти компоненты взаимодополняют и усиливают друг друга. В отличие от литературного текста, где комический эффект достигается вербальными средствами, в кинотексте он способен проявляется через вербальные (каламбур, ирония и т.п.), визуальные (мимика, жесты и т.п.) и аудиальные средства (звуковые эффекты, музыка). Зачастую для создания комического эффекта персонажи аудиовизуальных произведений используют эмоционально-оценочную лексику, которая «не только определяет понятия, но и выражает отношение к ним говорящего <…> особого рода оценочность» [Розенталь 2005: с. 100]. Особую сложность представляет передача некоторых комических тропов и игры слов, интерпретация которых тесно связана с взаимодействием вербального и иконического кодов [Chiaro 1992: p. 85-87].

Для обеспечения адекватности перевода комического следует рассматривать каждую переводимую единицу как элемент текстового пространства, отражающий специфику исходной языковой среды. В сущности, любая лексическая единица может иметь эмоционально-оценочную окраску в зависимости от контекста. Это обеспечивает функционирование данного пласта лексики как средства создания комического эффекта, но одновременно порождает серьезные трудности для переводчика. Он обязан не только сохранить исходную коннотацию, но и адаптировать комическое для целевой аудитории, добиваясь при этом оказания схожего комического эффекта, поскольку комическое тесно связано с культурным фоном и исторической памятью конкретной культуры. При этом в аудиовизуальном тексте вербальные средства создания комического эффекта практически никогда не действуют изолированно. Они поддерживаются и

усиливаются визуальными (мимика, жесты, поза, композиция кадра) и аудиальными (интонация, музыка, звуковые эффекты) кодами, что либо облегчает задачу переводчика, поскольку невербальные коды могут компенсировать утрату вербального юмора, либо, напротив, усложняет ее, когда комический эффект строится на взаимодействии вербального и невербального компонентов, и изменение одного из них чревато диссонансом. П. Ньюмарк указывает, что при переводе «стилистические средства, создающие комический эффект, должны сохранять свою функцию, тогда как передача формы, то есть точного лексико-грамматического оформления, не является первоочередной» [Newmark 1981: p. 46].

Переводчику при передаче комического особенно важно учитывать коммуникативную цель данного эффекта, которая не всегда совпадает со стремлением вызвать смех у целевой аудитории. Эффективность коммуникативного акта между авторами произведения и зрителями во многом определяется степенью сохранения переводчиком авторской интенции. В случаях ситуативного юмора авторы часто прибегают к парадоксальным ситуациям, и реципиент без затруднений распознает комическое в переводе, поскольку он опирается на невербальные коды. Исключение составляют случаи, когда видеоряд содержит культурно-специфические или интертекстуальные отсылки, которые затруднительно передать средствами переводящего языка.

Решение о выборе средств передачи комического эффекта принимается на двух уровнях. На «макроуровне» различают ситуативные приемы (когда смех возникает из общей сценарной ситуации), ситуативно языковые сочетания и прямые лингвистические конструкции [Наговицына 2016: с. 87]. Для более точной передачи языковых средств создания комического эффекта в процессе перевода необходимо рассматривать вербальные и невербальные элементы конкретной сцены в комплексе на «микроуровне» конкретных сцен. Точное лексическое соответствие оригиналу нередко уходит на второй план, уступая место необходимой переработке текста [Chiaro 2006: p. 198-208]. Переводчик вынужден сбалансировать сохранение комического наполнения сцены и синергии

вербальных и невербальных кодов, что является генезисом процесса творческой адаптации.

Поскольку главная функция комедии – вызвать у зрителя положительную реакцию в виде смеха, перевод должен быть направлен на сохранение прагматической и эмоциональной нагрузки исходного текста [Chiaro 2011: p. 367]. На успешность перевода также влияют внешние (жанр, цель оригинала и перевода, культура целевой аудитории и др.) и внутренние факторы (выбор переводческой стратегии, требования заказчика, профессионализм переводчика и др.). Следовательно, адаптация кинотекста комедии неизбежна, если переводчику необходимо успешно выполнить перевод.

2.3 Типологии комического и способы его передачи в аудиовизуальном переводе

Современные исследователи в области АВП предлагают различные модели передачи комического в аудиовизуальных текстах, отражающих семиотическую неоднородность воспроизведения комического. Многие из них, однако, совмещают разнородные явления без разграничения по жанру, форме и функции комического, что затрудняет их практическое применение.

Так, Д. Киаро предлагает обобщенную типологию для передачи юмора в целом:

– сохранение единицы комического в исходном виде;

– ее замену на эквивалентную конструкцию переводящего языка;

– воспроизведение через идиоматическое выражение переводящего языка [Chiaro 2006: p. 6].

Классификация Киаро не включает в себя все возможные способы адаптации комического, поскольку не выделяет, к примеру, ситуации, где юмор передается за счет изменения контекста, компенсируется невербальными средствами или создается посредством новых культурно-специфических аллюзий.

Рассмотрим классификацию принципов перевода игры слов, разработанную Д. Делабаститой:

– игра слов – другая игра слов: игра слов в оригинале воспроизводится средствами переводящего языка, создавая аналогичный каламбур в тексте перевода;

– игра слов – отсутствие игры слов: игра слов не воспроизводится и полностью опускается в переводе;

– игра слов – другое выразительное средство: игра слов в оригинале заменяется другим стилистическим приемом переводящего языка;

– игра слов – буквальный перевод: игра слов переводится дословно;

– отсутствие игры слов – игра слов: игра слов, которая отсутствует в оригинале, возникает в переводе;

– пояснение: игра слов объясняется с помощью сноски или примечания [Delabastita 2005: p. 127].

Классификация Делабаститы отличается детальной проработкой вариантов передачи игры слов, однако в ней рассматривается исключительно вербальная составляющая комического, и она не охватывает весь спектр его воспроизведения. Кроме того, некоторые решения практически малоприменимы в дубляже (например, использование сносок).

С позиций настоящего исследования наибольший интерес представляет не механизм создания комического как таковой, а результат его передачи в переводе. Исходя из работ Д. Киаро и Д. Делабаститы, предлагается следующая типология способов передачи комического эффекта, основаным критерием которой является степень сохранения комического эффекта оригинала в переводном тексте:

– сохранение комического эффекта: переводчик полностью сохраняет комический эффект оригинала;

– воссоздание комического эффекта: переводчик не воспроизводит исходный механизм порождения комического, а предлагает видоизмененный или совершенно новый; комический эффект достигается за счет иных комических элементов;

– усиление комического эффекта: переводчик не только сохраняет, но и обогощает текст на переводящем языке новым комическим элементом, который отсутствует в оригинале;

– утрата комического эффекта: комическое опускается в переводе вследствие его недооценки или непреднамеренного упущения переводчиком;

Видится, что воссоздание переводчиком комического эффекта в ходе творческого процесса может натолкнуть переводчика на неверные решения. Так, скрытые смыслы и невербальные коды зачастую способствуют творческому процессу, который не должен идти вразрез с авторской интенцией. Подобные случаи вызывают вопрос – пересекает ли переводчик дозволенную ему границу творческой свободы, или он все же действует в рамках авторской интенции? Анализируя ответ на вопрос, следует убедиться в том, что воссоздание комического:

– не противоречит авторской интенции;

– обеспечивает сопоставимый коммуникативный эффект;

– не приводит к появлению смыслов, отсутствующих в исходном тексте и способных изменить его интерпретацию.

Если данные условия соблюдены, такое переводческое решение может быть признано оправданным. В противном случае возникает риск искажения авторской интенции и снижения адекватности перевода.

П. Сабальбеаскоа предлагает систематизировать юмор в зависимости от природы применяемых переводческих приемов:

– международный юмор (international joke): включает комическое, не основанное на игре слов и не привязанное к конкретному культурному контексту, поэтому его можно передать без значительных изменений;

– двунациональный юмор (binational joke): подобен предыдущей, но затрагивающий общекультурные черты как исходной, так и целевой аудитории. Это позволяет сохранять комическое при незначительной адаптации;

– юмор культурно-национальных реалий (national culture institutions joke): требует адаптации или замены национально-культурных реалий (институтов, обычаев, символов), чтобы оставаться понятным аудитории перевода;

– культурно-специфический юмор (national sense of humor joke): включает стереотипы, темы и жанры, характерные для конкретной культуры. Зачастую нуждается в замене или переосмыслении для принимающей культуры;

– языкозависимый юмор (language-dependent joke): зависит от особенностей оригинала (омонимии, полисемии, рифмы) и требует либо адаптации, либо создания новой языковой игры в переводе;

– визуальный юмор (visual joke): основана на сочетании изображения и звука; при этом интерпретация может варьироваться от культуры к культуре;

– комбинированный юмор (complex joke): сочетает два или более перечисленных механизмов [Zabalbeascoa 1996: p. 251-254].

Классификация, предложенная Х.Х. Мартинез Сиерра, опирается на труды П. Сабальбеаскоа, однако включает в нее ряд корректировок и дополнительных категорий с целью более точного отражения природы юмора:

– социально-институциональный юмор (Community and institutions): в эту категорию Мартинез Сиерра включает юмор культурно-национальных реалий, предложенный Сабальбеаскоа, но заменяет термин «национальный» на «общественный». Обоснование заключается в том, что для проявления соответствующих культурно-национальных и общественных особенностей достаточно наличия единых культурно-специфических отсылок внутри конкретного общества, тогда как термин «национальный» несет избыточно политическую коннотацию;

– социальный юмор (Community sense of humor): объединяет те шутки и темы, которые более характерны и понятны одной большинству культур, но не обязательно зависят от специфики общественных маркеров;

– лингвистический юмор (Linguistic): Мартинез Сиерра сохраняет категорию языкозависимого юмора, основывающегося на игре слов и стилистике языка;

– двукультурный юмор (Bicultural): под этим термином понимаются лингвистические или культурные маркеры, понятные двум культурам, что обеспечивает воспроизведение комического для обеих групп;

– визуальный юмор (Visual): подразделяется на две подкатегории: собственно визуальный юмор, основанный на том, что зритель видит в кадре, и графический юмор, возникающий за счет вербальных визуальных кодов (надписи, знаки и др.);

– немаркированный юмор (Non-marked jokes): элементы, обладающие комическим, но не подпадающие ни под одну из остальных категорий;

– паралингвистический юмор (Paralinguistic): охватывает комическое, порождаемое акцентами, интонацией, тембром голоса или другими языковыми идиосинкразиями. Эти элементы сами по себе способны вызывать смех независимо от лексического содержания;

– звуковой юмор (Sound): комический эффект достигается за счет звуковых эффектов и музыкальных вставок;

– графический юмор (Graphic): Мартинез Сиерра формально выделяет уже упомянутую подкатегорию как самостоятельную категорию, подчеркивая особую роль текстовых надписей и субтитров, встроенных в кадр [Martínez Sierra 2006: p. 219-231].

Рассмотренные классификации отражают все многообразие механизмов порождения комического в АВТ и демонстрируют, что ни одна из существующих типологий не способна в полной мере охватить все его проявления. На основе сопоставления рассмотренных подходов можно заключить, что для адекватного исследования и практики АВП необходимо учитывать как вербальные, так и невербальные средства создания комического эффекта в составе единой поликодовой и полимодальной системы аудиовизуального произведения.

В рамках данного исследования была разработана классификация средств создания комического эффекта, основанная на интеграции и адаптации наиболее релевантной информации из приведенных П. Сабальбеаскоа и Х.-Х. Мартинез Сиерра классификаций:

Таблица 4 – Классификация средств создания комического эффекта в аудиовизуальном тексте

Критерии по способу выражения комического		
Тип элемента	Характеристика	Пример реализации
Вербальный	Все, что выражает комическое средствами языка посредством различных художественных и стилистических приемов.	Каламбур, игра слов, ирония
Невербальный	Происходящее в кадре без акцента на лингвистических средствах, звуковые сигналы, а также паралингвистические (фонационные) средства.	Гэг, буффонада, жестикуляция, звуковые эффекты, музыкальное сопровождение, идиолектные особенности артикуляции
Поликодовый	Возникает при взаимодействии вербальных и невербальных средств.	Игра слов, строящаяся на идиолекте говорящего; отсылка, состоящая из вербального и невербального компонентов
Критерии по характеру культурной маркированности		
Общекультурный	Не привязан к конкретному культурному контексту, строится на элементах, ставших общечеловеческим достоянием, известных любому потребителю.	Широко известные сюжеты, универсальные архетипы
Культурно-специфический	Все, что отражает узконациональную специфику одного общества.	Отсылки на политическую жизнь страны, пародирование национальных стереотипов
Субкультурный	Отражает принадлежность к определенному сообществу интересов или владения специальным культурным кодом.	Отсылки на конкретных личностей, произведения искусства, события и т.д.

Особое место занимают интертекстуальные включения, которые могут относиться к любой из перечисленных категорий в зависимости от характера фоновых знаний, необходимых для их идентификации. Следует отметить, что сама по себе интертекстуальность не рассматривается как самостоятельный тип комического по данному основанию классификации, поскольку:

а) интертекстуальные включения могут выражаться вербально и невербально, а также быть общекультурными, культурно-специфическими и субкультурными;

б) интертекстуальные включения могут не содержать комического элемента.

Данная классификация позволяет систематизировать комические элементы по двум параметрам, релевантным для аудиовизуального текста: способу выражения и степени культурной маркированности. Это обеспечивает возможность более точного описания переводческих решений при анализе способов передачи комического эффекта в аудиовизуальном тексте.

2.4 Структура и типология коммуникативных ситуаций с использованием перевода

В основе любой переводческой деятельности лежат потребности участников коммуникативного акта, и переводчик представляет собой источник удовлетворения этих потребностей, начиная с момента их осознания. Прежде чем приступить к созданию текста перевода, переводчик должен пройти следующие этапы:

– осознание потребности: коммуниканты сталкиваются с необходимостью обмена информацией на разных языках;

– формирование мотива: появляется внутреннее побуждение к созданию текста, способного преодолеть языковой барьер;

– установление коммуникативной интенции: переводчик определяет необходимую структуру и содержание текста, способного оказать заданное воздействие на целевую аудиторию;

– текстопорождение, результатом которого становится создание переводного текста, предназначенного для достижения поставленной коммуникативной цели [Сдобников 2015: с. 79].

Методология В. В. Сдобникова рассматривает перевод как деятельность, обоснованную конкретной *коммуникативной ситуацией перевода* (КСП), которую он определяет как фрагмент реальной действительности, представляющий собой совокупность экстралингвистических условий осуществления предметной деятельности коммуникантов, координируемой посредством речевой деятельности [Сдобников 2015: с. 64]. В рамках коммуникативно-функционального подхода коммуникативная ситуация перевода включает ряд взаимосвязанных параметров:

1. Первичные параметры – непосредственно определяют цель перевода и характер деятельности участников коммуникации:

– личность инициатора перевода, заинтересованного в достижении определенной цели посредством перевода;

– цель осуществления перевода;

– характер отношений между коммуникантами – официальный или неофициальный;

– условия использования переводного текста в принимающей культуре – выступление на конференции, проведение экскурсии, деловые переговоры и др.

2. Вторичные параметры – описывают организационные условия осуществления коммуникации:

– контакт коммуникантов – непосредственный или опосредованный;

– форма контакта – устная или письменная;

– расположение коммуникантов – контактное или дистантное;

– наличие обратной связи от получателей перевода.

Совокупность вышеперечисленных параметров определяет требования к переводу и выбор переводческой стратегии, а также формирует основу для выделения различных видов коммуникативных ситуаций перевода.

Переводчик принимает решения на основе языковых характеристик исходного текста и того, каким образом перевод будет использоваться в конкретной ситуации общения. По этой причине в одном и том же тексте могут применяться различные переводческие решения в зависимости от целей перевода и потребностей его получателей. В соответствии с тем, кто выступает инициатором перевода, различают несколько типов коммуникативных ситуаций:

Коммуникативная ситуация перевода первого типа (КСП-1) складывается тогда, когда перевод изначально предусмотрен и необходим для коммуникации людей, не владеющих общим языком. Сюда входят все формы устного перевода – официальные переговоры, конференции, сопровождение делегаций, интервью и неформальные беседы. Для многих ситуаций данного типа характерна возможность предварительного освоения предметной области коммуникации.

Коммуникативная ситуация перевода второго типа (КСП-2) возникает, когда перевод не планировался при создании исходного текста и становится необходим позднее. В зависимости от того, кто выступает инициатором, выделяют четыре подтипа:

– автор – инициатор (КСП-$2_{автор}$): цель перевода совпадает с целью самого автора: расширить аудиторию, сделав текст доступным носителям иностранного языка. Творческий процесс в некотором смысле дублируется: автор в роли переводчика свободен в выборе стратегии, поскольку знает первоначальную интенцию и формулирует переводческую задачу самостоятельно;

– получатель перевода – инициатор (КСП-$2_{recipient}$): характерна для случаев, когда у реципиента возникает необходимость в получении информации из текста, созданного на исходном языке. В качестве типичных примеров можно назвать перевод инструкций по эксплуатации, перевод научных публикаций для исследовательских целей, а также перевод технической документации;

– заказчик перевода – инициатор (КСП-2_{buyer}): заказчик определяет необходимость перевода и формулирует практическую цель его создания. Подобная ситуация характерна для перевода текстов различной жанрово-стилистической принадлежности: художественных произведений, публицистических материалов, научных и технических текстов. Независимо от типа переводимого материала общая цель остается неизменной: создание текста на языке перевода, способного удовлетворить потребности заказчика, будь то коммерческое использование произведения, распространение информации, обеспечение профессиональной коммуникации или выполнение нормативных требований;

– переводчик – инициатор (КСП-2_{trans}): решение перевести текст продиктовано личной мотивацией переводчика: например, ценность материала в культуре исходного языка столь велика, что переводчик изъявляет желание познакомить с ним иностранную аудиторию [Сдобников 2015: с. 103-106].

Представленная типология коммуникативных ситуаций с использованием перевода демонстрирует, что определяющее значение для переводческой деятельности имеют инициатор перевода, цель коммуникации и условия функционирования переводного текста. Однако аудиовизуальный перевод обладает рядом особенностей, которые требуют уточнения описанной типологии применительно к условиям АВП. В этой связи необходимо рассмотреть специфику

коммуникативной ситуации аудиовизуального перевода и определить ее место в общей системе коммуникативных ситуаций с использованием перевода.

2.4.1 Определение и типологии стратегии перевода

В рамках коммуникативно-функционального подхода переводческая деятельность осуществляется в условиях конкретной коммуникативной ситуации, параметры которой определяют цель перевода и требования к переводному продукту. Достижение поставленной цели невозможно без выбора общего направления переводческой деятельности, которое позволяет переводчику соотносить конкретные переводческие решения с задачами конкретной коммуникативной ситуации. Таким направлением выступает *стратегия* перевода.

Представляется необходимым обратиться к рассмотрению понятия переводческой стратегии и существующих подходов к их классификации. Это позволит определить место стратегии в процессе аудиовизуального перевода и установить ее роль в достижении коммуникативного эффекта, являющегося ключевым показателем успешности перевода в рамках настоящего исследования.

В последние десятилетия термин «стратегия перевода» широко применяется как в академических работах, так и в реальной переводческой практике. Однако, несмотря на кажущуюся популярность этого выражения, ученые вкладывают в него разное содержание, нередко трактуя «стратегию» диаметрально противоположным образом как: «искусство перевода вообще» [Витренко 2008: с. 5-6], «совокупность приемов» [Волкова 2010: с. 21] или «искусство планирования» [Ожегов 2019: с. 1150]. В связи с тем, что термин «стратегия перевода» относится к числу наиболее многозначных, представляется целесообразным рассмотреть также основные типологии стратегий, предлагаемые в современном переводоведении, что позволит прийти к выводу относительно определения данного термина.

Так, Н.К. Гарбовский трактует стратегию перевода как основную линию профессионального поведения переводчика в соответствии с осознанной им целью

перевода [Гарбовский 2007: с. 508]. Он выделяет три исторически сложившиеся стратегии перевода, которые применялись для достижения эквивалентности и адекватности переводного текста:

– стратегия «прекрасных неверных», допускала значительную степень перефразирования и сознательное отступление от авторского замысла в пользу ожиданий и интересов читателя. В рамках данного подхода перевод был адекватен коммуникативной ситуации, однако формальная эквивалентность оригиналу отсутствовала;

– стратегия «буквального» перевода основывалась на стремлении к максимальной близости к исходному тексту. Такой подход не всегда находил отклик у широкой читательской аудитории, поскольку излишняя сложность и запутанность авторских идей затрудняли восприятие. Следовательно, при формальной эквивалентности перевода его адекватность не достигалась;

– стратегия «верного» переводчика предполагает поиск баланса между интересами автора оригинала и потребностями целевой аудитории. Применяя данную стратегию, переводчик стремится достичь как максимально возможной эквивалентности, так и коммуникативной адекватности перевода [Гарбовский 2007: с. 120].

Предложенная Н. К. Гарбовским типология отражает эволюцию представлений о соотношении эквивалентности и адекватности в истории перевода, показывая, что ни буквальное следование оригиналу, ни полная свобода от него не гарантируют успеха. Наиболее целесообразной признается стратегия «верного» переводчика, стремящегося к балансу между точностью передачи исходного текста и коммуникативной эффективностью для целевой аудитории.

В. Лёршер, трактует переводческие стратегии как «осознаваемые (или потенциально осознаваемые) переводчиком планы действий, направленные на разрешение конкретных переводческих проблем в условиях выполнения переводческого задания» [Lörscher 1991: p. 126]. В соответствии с его концепцией выделяются три разновидности стратегий.

– конативные стратегии, которые ориентированы на получателя перевода. Они учитывают содержание и коммуникативные функции высказывания и направлены как на постижение смысловой структуры исходного текста, так и на воспроизведение в переводе того воздействия на читателя, которое было заложено автором оригинала;

– личностные стратегии, представляющие собой когнитивные модели обработки информации (включая восприятие, интерпретацию и порождение текста), которые обусловлены индивидуально-психологическими особенностями переводчика;

– когнитивно-лингвистические стратегии, опирающиеся на языковые и текстуальные знания переводчика, т.е. его понимание когнитивного, эмоционального и эстетического содержания исходного материала, а также владение способами его вербализации на языке перевода [Lörscher 1991: p. 126-132].

Данный подход позволяет рассматривать перевод не только как межъязыковую трансформацию, но и как сложный когнитивный процесс, в котором переплетаются коммуникативные намерения автора, индивидуальные особенности переводчика и его профессиональные знания.

В последние годы значительное влияние на развитие представлений о стратегиях перевода оказал Л. Венути. В противовес традиционному противопоставлению «буквального» и «вольного» перевода он предложил дихотомию стратегий «доместикации» (domestication) и «форенизации» (foreignization). Стратегия доместикации предполагает максимальную адаптацию текста под нормы и культурные ожидания принимающей аудитории, делая его «прозрачным» и легким для восприятия. В стратегии форенизации, напротив, акцент смещается на сохранение элементов исходной культуры и языковые особенности оригинала, чтобы познакомить читателя с «чужим» дискурсом. По мнению Венути, стратегия форенизации представляет собой форму культурного вмешательства, которая заставляет читателя осознавать, что он имеет дело с переводным текстом.

Предложенная Л. Венути дихотомия существенно обогатила теоретический аппарат переводоведения, сместив акцент с формальной оппозиции «буквальный-вольный» перевод на культурно-идеологическую составляющую переводческого выбора. Данная классификация показывает, что решение в пользу адаптации или остранения исходного текста определяется не только лингвистическими, но и ценностно-мировоззренческими установками переводчика, а также его отношением к культурной идентичности оригинала [Venuti 1995: p. 5-20].

С позиции функционального подхода К. Норд предлагает следующую дихотомию:

– «документальный» (documentary) перевод ориентирован на исходный текст и его культурный контекст, стремясь донести до читателя особенности оригинала, даже если это создает эффект отчуждения.

– «инструментальный» (instrumental) перевод нацелен на выполнение той или иной коммуникативной функции в принимающей культуре. Он может свободно адаптировать содержание и форму исходного текста для достижения максимального прагматического эффекта [Nord 2001: p. 12].

Дихотомия стратегий, предложенная К. Норд, переносит акцент с вопроса о степени близости к оригиналу на функциональную задачу переводного текста в принимающей культуре. Данная типология расширяет представление о стратегиях перевода, включая в них не только лингвистические, но и социокультурные параметры.

Проведенный обзор типологий стратегий перевода позволяет заключить, что стратегия перевода представляет собой осознанную программу действий переводчика, детерминированную целью перевода, характером исходного текста, условиями коммуникативной ситуации и ожиданиями целевой аудитории. Анализ рассмотренных подходов демонстрирует эволюцию понятия стратегии – от выбора между буквальным и вольным переводом до многомерного явления, учитывающего лингвистические, когнитивные, культурные и функциональные параметры.

Отдельного внимания заслуживает концепция и типология стратегий перевода, разработанная в рамках коммуникативно-функционального подхода, поскольку данный подход является методологической основой настоящего исследования. Детальный анализ трактовки и типологии стратегий перевода в рамках коммуникативно-функционального подхода представлен в следующем подпункте.

2.4.2 Типология стратегий перевода в рамках коммуникативно-функционального подхода

По мнению В. В. Сдобникова, несмотря на разнообразие определений термина «стратегия перевода», наиболее продуктивным является понимание стратегии перевода как программы осуществления переводческой деятельности. В его понимании стратегия определяется следующим образом:

«Стратегия перевода – это программа осуществления переводческой деятельности по переводу конкретного текста, формирующаяся на основании общего подхода переводчика к выполнению переводческой задачи в условиях определенной коммуникативной ситуации. Такая ситуация представляет собой двуязычную коммуникацию, специфицируемую особенностями исходного и целевого языков, а также целью перевода, что, в свою очередь, обуславливает характер профессионального поведения переводчика» [Сдобников 2015: с. 156].

Трактовка стратегии перевода В. В. Сдобниковым позволяет учитывать неразрывную связь между формой и функцией сообщения, а также целевую установку восприятия. Особенно полезной представляется соотнесенность понимания стратегии при коммуникативно-функциональном подходе с задачами аудиовизуального перевода. Так, при дубляже ключевым становится синтез смысловой адекватности и речевой синхронии, что требует от переводчика интеграции информации в АВТ. Здесь важна ориентация на потребности целевой аудитории, и, как следствие, на осмысленный выбор стратегии, обеспечивающей

коммуникативную эквивалентность без ущерба выразительности и жанровой специфике.

Разработка общей стратегии переводческой деятельности включает четыре ключевых компонента:

– ориентирование в ситуации: переводчик анализирует «техническое задание» от студии дубляжа, определяет жанр фильма, целевую аудиторию и выявляет потенциальные «зоны риска»;

– формулирование цели: происходит уже во время ориентирования в коммуникативной ситуации. На основе ориентирования формулируется иерархия задач. Например: обеспечить синхронность – сохранить комический эффект – адаптировать культурные аллюзии для целевого зрителя;

– прогнозирование: заключается в предвидении возможных изменений КСП и ее дальнейшего развития без учета изменений параметров ситуации. Переводчик прогнозирует, как те или иные решения будут восприняты конечной аудиторией;

– планирование: является завершающим этапом процесса. На этом этапе стратегия приобретает конкретные очертания через подбор тактик и приемов. Планирование деятельности аудиовизуального переводчика может сводиться к составлению к координации со звукорежиссером и монтажером, а также внимательное следование техническому заданию и, при наличии, руководства по стилю.

Рассмотрим три типа стратегии перевода, преимущественно выделяемые в рамках коммуникативно-функционального подхода к изучению перевода:

– *стратегия коммуникативно-равноценного перевода*, по определению В. В. Сдобникова, представляет собой общую программу осуществления переводческой деятельности, направленную на реализацию коммуникативной интенции автора оригинала посредством создания текста на языке перевода, способного оказывать на адресата перевода такое же воздействие, какое оригинал оказывает на своих реципиентов. [Сдобников 2015: с. 168-169];

– *стратегия терциарного перевода* была предложена М. Я. Цвиллингом и характеризуется тем, что цель перевода существенно отличается от цели создания

исходного текста [Цвиллинг 2009: с. 83-84]. Латинское слово tertius означает «третий», что подчеркивает положение перевода в интересах третьих лиц по отношению к коммуникативной ситуации. Даннаяа стратегия применяется, когда цель перевода фундаментально отличается от цели создания исходного текста. Перевод служит инструментом для извлечения и реконструкции информации в интересах «третьей стороны» таким образом, чтобы они соответствовали собственной цели, т.е. вызвать у целевой аудитории реакцию, зачастую противоположную намерениям автора оригинала, где «цель перевода не совпадает с целью создания исходного текста» [Сдобников 2015: с. 182];

– *стратегия переадресации*, терминологию и концепцию которой предложила О. В. Петрова, определяется как совокупность действий переводчика, осуществляемых в тех случаях, когда перевод предназначается аудитории, отличной от аудитории оригинала не только по национально-культурным, но и по социальным характеристикам. К числу подобных характеристик О.В. Петрова относит возраст, профессию, образование, а также «место в ситуации общения» [Петрова 2010: с. 20];

Исходя из определений стратегий перевода в рамках коммуникативно-функционального подхода, отметим, что для выполнения целей аудиовизуального перевода наиболее обоснованным является выбор стратегии коммуникативно-равноценного перевода. Эта стратегия имеет принципиальное значение в рамках профессионального дубляжа, где перевод призван стать полноценной заменой оригинала для целевой аудитории. Переводчик, применяющий эту стратегию, стремится к максимально полному воплощению авторской интенции, учитывая не только вербальный компонент, но и весь спектр семиотически неоднородных элементов, вплетенных в полотно аудиовизуального текста. Переводчик, помимо лингвистической специфики текста, воспроизводит паралингвистические, жанрово-стилистические и эмоционально-прагматические характеристики оригинала. В отличие от стратегий переадресации или терциарного перевода, цель которых часто отличается от авторской интенции, коммуникативно-равноценный

перевод стремится к тому, чтобы воспроизвести намерение автора в полной мере, т.е. равноценно.

Тем не менее вышеуказанный вывод предполагает возможность применения других стратегий в аудиовизуальном переводе. Например, применением стратегии переадресации представляется целесообразным назвать версию перевода для телевизионного показа, которая подверглась значительной цензуре (т.е. переадресация на более широкую или семейную аудиторию). Такой перевод может существенно отличаться от, к примеру, любительского перевода или версии для онлайн-кинотеатров, где максимально сохраняется нецензурная лексика и которая ориентирована на аудиторию, имеющую принципиально другие ожидания от перевода.

Коммуникативные ситуации перевода по В. В. Сдобникову представляют собой не просто описательную модель, а действенный методологический инструмент. Он позволяет системно анализировать и классифицировать конкретные случаи дубляжа, объясняя вариативность переводческих решений не субъективными домыслами переводчика, а объективными параметрами коммуникативной ситуации. В совокупности изложенные идеи создают методологическую основу для последующего эмпирического анализа, позволяя классифицировать конкретные примеры в зависимости от КСП, а также соотносить выбор переводческих решений с поставленными целями.

Рассмотренные стратегии перевода обосновывают необходимость интеграции коммуникативно-функционального подхода в изучение АВП, поскольку учитывается и становится более ясной сложная связь между функцией текста, ожиданиями целевой аудитории и результатами потребления аудиовизуального произведения.

2.4.3 Понятие переводческой тактики в рамках коммуникативно-функционального подхода

Переводческая стратегия и переводческая тактика находятся в гипо-гиперонимических отношениях: если стратегия задает общее направление деятельности, то тактика представляет собой конкретные способы ее воплощения. С. А. Колосов и Ю. А. Бабаева предлагают иерархическую структуру, в которой стратегия как наиболее общая категория соотносится с коммуникативной ситуацией перевода в целом, тактика – с вербально-когнитивными процессами переводчика, а приемы – с преобразованиями на уровне языковой и дискурсивной формы [Колосов, Бабаева 2020: с. 185-189]. Таким образом, тактика перевода выступает инструментом реализации соответствующей стратегии, в то время как стратегия предопределяет выбор конкретных тактических решений.

В зарубежном переводоведении данное разграничение также находит подтверждение. Так, И. Гамбье отмечает, что термин «стратегия» в переводоведении зачастую применяется наравне с целым рядом других понятий, таких как процедуры, техники, операции, сдвиги, методы, замены и др. Тем не менее именно стратегия понимается как осознанный план действий, направленный на достижение поставленной цели [Gambier 2016]. А. Риккарди уточняет, что в последние годы понятие стратегии все чаще используется для описания того, как переводчик решает ту или иную переводческую задачу [Riccardi 2019]. Согласно А. Гиль-Бардахи, стратегии обозначают запланированные действия с конкретными целями, тогда как тактики относятся к оперативным решениям и действиям, принимаемым непосредственно в процессе перевода [Gil-Bardají 2019: p. 543-547]. Это согласуется с позицией В. П. Носкова, который, рассматривая понятия стратегии и тактики в методологии устного перевода, предпринимает попытку установить ключевые различия между этими категориями [Носков 2025: с. 598-604].

В практическом отношении деятельность переводчика подчиняется данной последовательности этапов: оценка параметров коммуникативной ситуации →

постановка переводческой цели, адекватной данной ситуации → формулирование стратегии перевода, обеспечивающей достижение цели → подбор тактик перевода, реализующих выбранную стратегию → принятие переводческих решений как средств воплощения конкретной тактики.

Исходя из изложенного, заключим, что *переводческую тактику* следует трактовать как «системно организованную совокупность переводческих операций, направленных на решение определенной задачи в рамках избранной стратегии перевода» [Сдобников 2015: с. 164].

Таким образом, стратегия и тактика перевода являются соответственно целью и средства ее достижения, и находятся в иерархических отношениях. Так, стратегия определяет вектор перевода в конкретной коммуникативной ситуации; тактика же актуализирует стратегию посредством конкретных переводческих решений. Данный подход позволяет рассматривать переводческую деятельность, где адекватность перевода достигается последовательным, осознанным применением тактики, подчиненной той или иной стратегии.

2.5 Коммуникативная ситуация аудиовизуального перевода

В зависимости от обстоятельств возникновения аудиовизуальный перевод может быть соотнесен как с КСП-1, так и с КСП-2-$_{buyer}$. Например, масштабные высокобюджетные фильмы и сериалы известных франшиз сопровождаются заранее спланированной международной локализацией: создатели налаживают сотрудничество с дистрибьюторами по всему миру для одновременного выхода картины на разных рынках с сопутствующим переводом не только самого фильма, но и рекламной продукции. К КСП-1 можно отнести и локализацию любых рекламных роликов, однако следует помнить, что в данном и вышеуказанном случаях предполагается, что перевод осуществляется заранее, а результат перевода демонстрируется одновременно с оригиналом. Так, если перевод заказывается уже после завершения первичного распространения произведения и не был

предусмотрен на этапе его создания, такая ситуация соответствует модели КСП-2-buyer.

Вместе с тем специфика аудиовизуального перевода позволяет предположить, что он представляет собой особый тип коммуникативной ситуации перевода, не сводимый полностью ни к одному из выделенных типов. Для подтверждения релевантности коммуникативно-функционального подхода применительно к аудиовизуальному переводу необходимо рассмотреть основные положения данного подхода через призму АВП:

– согласно В. В. Сдобникову, перевод осуществляется в рамках конкретной коммуникативной ситуации, включающей определенных участников, цели и условия коммуникации. В аудиовизуальном переводе в такой ситуации взаимодействуют инициатор перевода (правообладатель, дистрибьютор или медиаплатформа), команда переводчиков и конечный получатель, т.е. зритель. Каждый из участников решает собственные задачи, однако их деятельность объединена общей целью обеспечения успешного функционирования аудиовизуального произведения в принимающей культуре. Коммуникативная ситуация АВП характеризуется сложным взаимодействием участников, наличием обратной связи со стороны аудитории и зависимостью итогового результата от качества локализации;

– цель аудиовизуального перевода – создание версии АВТ, которая обеспечивает его максимально комфортное и функционально эквивалентное восприятие целевой аудиторией. Переводчику следует учитывать культурную специфику целевой аудитории, особенности зрительского восприятия, а также технические ограничения конкретного вида перевода. Данная цель определяется инициатором перевода и непосредственно связана с задачей успешного распространения аудиовизуального продукта в новой лингвокультурной среде;

– особенности коммуникативной ситуации АВП непосредственно влияют на выбор переводческих стратегий и тактик. Так, жанровые особенности произведения, ожидания целевой аудитории, а также требования конкретного вида перевода обусловливают переводческие решения. Во многих случаях функция

переводного произведения сохраняет основные характеристики функции оригинала, однако может изменяться под влиянием условий принимающей культуры;

– особое значение в аудиовизуальном переводе приобретает коммуникативный эффект. Достижение его зависит от согласованной работы всех участников процесса перевода, поскольку зритель воспринимает итоговый продукт как единое целое. Следовательно, АВП следует выделять как особую коммуникативную ситуацию, в которой переводческие решения определяются совокупностью лингвистических, прагматических, культурных, технических и факторов [Малёнова 2026: с. 69-71].

Таким образом, основные положения коммуникативно-функционального подхода позволяют наиболее полно описать специфику аудиовизуального перевода, что обосновывает его использование в качестве методологической основы настоящего исследования. Коммуникативно-функциональный подход рассматривает перевод как инструмент достижения целей участников коммуникации в конкретной ситуации общения, что в полной мере соответствует природе аудиовизуального перевода. Отсюда следует, что аудиовизуальный перевод представляет собой полноценную коммуникативную ситуацию, поскольку в его основе лежат все фундаментальные компоненты коммуникативного акта (по модели Р. О. Якобсона): отправитель сообщения (создатели исходного аудиовизуального текста), получатель сообщения (целевая аудитория), канал передачи (аудио- и видеодорожка), а также цель – обеспечение межкультурной и межъязыковой коммуникации посредством аудиовизуального продукта.

Коммуникативная ситуация аудиовизуального перевода (КСАВП) представляет собой двухуровневую систему:

1) Первый уровень связан с функционированием оригинального произведения в принимающей культуре. На этом этапе автор создает АВТ, воздействующий на аудиторию посредством взаимодействия различных семиотических кодов. В результате восприятия произведения возникает коммуникативный эффект;

2) Второй уровень возникает при переносе аудиовизуального произведения в принимающую культуру. В данной коммуникативной ситуации между оригинальным произведением и новой аудиторией появляется дополнительный участник – инициатор перевода и команда локализации (переводчики, редакторы, актеры дубляжа и другие специалисты). Их задачей становится создание нового аудиовизуального текста, адаптированного к условиям принимающей культуры и особенностям восприятия целевой аудитории.

Изменениям могут подвергаться не только вербальные компоненты произведения, но и иные семиотические элементы, что и обусловливает специфику КСАВП. Степень подобных преобразований зависит от выбранного вида перевода и требований принимающей культуры. При этом основная цель перевода состоит в обеспечении реализации коммуникативной функции произведения в принимающей культуре с учетом особенностей целевой аудитории и условий восприятия.

Несмотря на общность целей восприятия аудиовизуального произведения зрителями обеих культур, коммуникативный эффект оригинала и локализованной версии не всегда совпадает полностью. На него оказывают влияние языковые, культурные, технические и прагматические факторы. Важной особенностью коммуникативной ситуации аудиовизуального перевода является также наличие обратной связи не только между зрителями и правообладателями контента, но и между аудиторией и командой локализации, что позволяет анализировать эффективность принятых переводческих решений.

Таким образом, согласно Е. Д. Малёновой, *коммуникативная ситуация АВП* «представляет собой динамическое образование, совокупность условий и факторов процесса межъязыковой и интерсемиотической коммуникации, опосредованной комплексом ключевых модусов, актуализируемых посредством различных перцептивных каналов, в процессе которой создается, локализуется и транслируется целевой продукт – аудиовизуальный текст, производящий коммуникативный эффект на получателя и инициирующий непосредственную и опосредованную обратную связь» [Малёнова 2026: с. 74].

Параметры коммуникативной ситуации перевода АВП несколько отличаются от типичных параметров коммуникативной ситуации перевода, и их можно охарактеризовать следующим образом:

1. Первичные параметры:

– инициатор перевода – производитель контента, его дистрибьютор, либо сам автор аудиовизуального произведения;

– цель осуществления перевода – обеспечение комфортного потребления аудиовизуального произведения;

– вид перевода аудиовизуального произведения – в зависимости от технических требований субтитрирования, дубляжа и других видов аудиовизуального перевода, могут применяться стратегии, тактики и переводческие решения различного характера;

– целевая аудитория – данный параметр тесно связан с предыдущим, поскольку вид перевода выбирается исходя из специфики целевой аудитории и особенностей восприятия аудиовизуального произведения;

– характер отношений между коммуникантами – косвенный параметр;

– условия использования переводного текста в принимающей культуре – экстралингвистические факторы: социокультурная специфика, цензурные требования, идиостиль автора и жанровая специфика исходного аудиовизуального произведения, а также требования инициатора перевода.

2. Вторичные параметры:

– контакт коммуникантов – опосредованный;

– форма контакта – отсутствует;

– расположение коммуникантов – дистантное;

– наличие обратной связи от получателей перевода – обратная связь осуществляется посредством оставления отзывов о переводе, его обсуждений на различных Интернет-ресурсах, а также создания фанатской продукции на основе исходного аудиовизуального произведения.

Таким образом, КСАВП является двухуровневой системой взаимосвязанных коммуникативных ситуаций, объединенных аудиовизуальным произведением. Ее

специфика определяется поликодовой и полимодальной природой аудиовизуального текста, коллективным характером перевода и необходимостью достижения коммуникативного эффекта в условиях принимающей культуры. Эти особенности позволяют рассматривать аудиовизуальный перевод как особый вид коммуникативной ситуации перевода.

2.6 Параметрическая структура коммуникативной ситуации аудиовизуального перевода фильма в жанре комедии

Среди признаков, характеризующих коммуникативную ситуацию аудиовизуального перевода, И. Гамбье выделяет поликодовую и полимодальную природу аудиовизуального текста, разнообразие целевых аудиторий, вариативность условий и форматов потребления, жанровое многообразие аудиовизуальных произведений и их доступность для зрителя [Gambier 2019: p. 53-56]. Большинство из данных признаков универсальны для любой ситуации аудиовизуального перевода. Так, поликодовость и полимодальность присущи всем аудиовизуальным текстам, поскольку смысл формируется посредством взаимодействия различных семиотических кодов. Наличие аудитории выступает обязательным условием существования перевода, а форматы потребления и доступность характеризуют способы распространения и восприятия контента. В связи с этим наиболее значимым дифференцирующим признаком представляется жанр аудиовизуального произведения. Жанровая принадлежность является определяющим фактором цели коммуникации, коммуникативного эффекта, особенностей перевода и, как следствие, характера принимаемых переводческих решений.

Типология коммуникативных ситуаций АВП представляется возможным рассмотреть с учетом специфики форматов аудиовизуального произведения. В рамках настоящего исследования выделяются следующие типы КСАВП: перевод художественных, документальных, информационно-аналитических, обучающих, рекламных и рекреационных аудиовизуальных произведений, а также перевод

видеоигр и пользовательского контента. Данное разграничение позволяет учитывать специфику коммуникативных задач, которые ставятся перед переводчиком в каждом случае, а также выявлять закономерности выбора переводческих стратегий, тактик и приемов в зависимости от формата аудиовизуального произведения [Малёнова 2026: с. 80-81].

После выделения основных типов КСАВП представляется целесообразным рассмотреть *коммуникативную ситуацю аудиовизуального перевода фильма в жанре комедии* (КСАВП-комедия). Данная ситуация рассматривается как частный случай КСАВП-1 – коммуникативной ситуации перевода художественных аудиовизуальных произведений. Выделение КСАВП-комедия в отдельный подтип обусловлено в основном особенностями коммуникативной цели, лежащей в основе комедийного произведения.

Необходимость такого выделения определяется тем, что комедия занимает особое место среди художественных жанров. Если художественное аудиовизуальное произведение в общем смысле ориентировано на оказание эстетического и эмоционального воздействия, то для жанра комедии ключевой коммуникативной задачей выступает создание комического эффекта. Успешность перевода в данном случае заключается не только в передаче содержания или сюжетной информации, но и в способности перевода вызывать у зрителя реакцию, сопоставимую с реакцией аудитории оригинала. Сохранение комического эффекта, таким образом, представляет собой одну из наиболее сложных задач для переводчика.

Для того чтобы обосновать выделение КСАВП-комедия в самостоятельный подтип, необходимо прежде всего определить, что понимается под фильмом в жанре комедии и в чем заключается его коммуникативная специфика. Фильм в жанре *комедии* представляет собой жанр кинематографа, главной целью которого является не только развлечение зрителя, но и порождение комического эффекта. Он достигается при помощи различных приемов драматургического и технического характера: гипертрофированной демонстрации актером определенных человеческих качеств, конструирования режиссером комических

ситуаций, а также совмещения противоположностей, или абсурда. Жанровая принадлежность комедии определяется в основном ожидаемой реакцией аудитории – смехом, возникающим в результате восприятия определенным образом организованного аудиовизуального текста. Тем самым комедия изначально предполагает создание конкретной реакции адресата.

Комедия выполняет ряд общественно значимых функций, к которым относятся:

– воспитательная функция – усвоение социальных норм и культурных установок через комические образы;

– функция деконструкции и критики реальности – высмеивание устоявшихся стереотипов, пародирование социальных и кинематографических штампов;

– релаксационная функция – отвлечение зрителя от повседневных забот и информационной перегрузки;

– функция катарсиса – психологическая разрядка через высмеивание и ослабление страхов;

– функция социальной интеграции и передачи социокультурного опыта [Беденко 2020: с. 4].

Особое место, по определению В. Н. Беденко, смеховая культура, занимает в постмодернизме – культурном тренде последних пяти десятилетий, характеризующемся стремлением к деконструкции через осмеивание и ироническое переосмысление установок, ценностей и культурного наследия прошлых эпох [Беденко 2020: с. 3]. В постмодернистской культуре комическое становится ее ядром, поскольку позволяет высмеять любой серьезный проект, ценность или стремление. Именно такие установки характерны для фильмов в жанре комедии, относящихся к массовой культуре и популярному кино.

Воздействие фильма в жанре комедии на зрителя обусловлено спецификой экранной культуры, материалом которой, по выражению Ю. М. Лотмана и Ю. Г. Цивьяна, является «сама окружающая нас жизнь» [Лотман, Цивьян 1994: с. 11]. В каждом кинематографическом произведении наблюдается результат синтеза

объективной действительности и субъективных качеств автора, облекшего эту действительность в форму художественных аудиовизуальных образов.

Значительную роль в воздействии кинокомедии играет особый язык аудиовизуальных образов, апеллирующих к чувственно-эмоциональной сфере зрителя. Именно поликодовость и полимодальность кинотекста – взаимодействие вербальных, визуальных и аудиальных средств – обеспечивают ту степень чувственно-эмоционального воздействия, которая необходима для достижения комического эффекта. В современных фильмах в жанре комедии комический эффект часто возникает на пересечении семиотических кодов. Например, он может создаваться через противопоставление диалога и изображения, либо за счет монтажных и звуковых решений [Raskin 2017: p. 109-125].

Повествовательная структура фильма в жанре комедии также обладает рядом устойчивых особенностей. В частности, комедия часто строится на цепочке недоразумений и недопониманий, которые достигают комической кульминации, а затем разрешаются [Kuhn, Westwell 2020: 36]. Во многих поджанрах комедии используются узнаваемые типажи персонажей, такие как «обаятельный неудачник», «невротик», «чудак» и др. [Седита 2015: p. 63-239]. Характерной чертой комедии является тенденция к гиперболизации стереотипов этих типажей, что позволяет ускорить процесс интерпретации зрителем.

С точки зрения типологии, жанр комедии характеризуется высокой степенью внутренней дифференциации. Так, существуют такие поджанры, как романтическая комедия, пародия, сатирическая комедия, черная комедия, слэпстик (буффонада) и др., в каждом из которых применяются различные механизмы комического и задействуются различные аспекты восприятия. Вариативность поджанров указывает на гибкость самого жанра комедии и его способности адаптироваться к изменяющимся культурным условиям.

Вышеуказанная специфика фильма в жанре комедии позволяет сформулировать первичные и вторичные параметры КСАВП-комедия:

1. Первичные параметры:

– инициатор перевода – инициатором могут выступать как правообладатели контента, так и представители аудитории (например, в практике любительского перевода). В отличие от других разновидностей КСАВП, инициатор заинтересован не только в обеспечении понимания содержания произведения, но и в сохранении его комического эффекта;

– цель осуществления перевода – максимальное сохранение комического эффекта и достижение у зрителя перевода сопоставимой с оригиналом эмоционально-прагматической реакции. При этом особое внимание уделяется воспроизведению комического эффекта, поскольку именно он определяет жанровую принадлежность произведения и реализацию авторской интенции. Успешность перевода воспринимается прежде на основе способности текста вызывать положительную реакцию в виде смеха;

– вид перевода аудиовизуального произведения – дубляж, субтитрирование, закадровое озвучивание и другие виды перевода. Данный параметр особенно важен для фильма в жанре комедии, поскольку вид перевода предопределяет сохранение комического ритма. В результате одного и того же комического фрагмента могут применяться различные переводческие решения в зависимости от выбранного вида аудиовизуального перевода. При этом технические ограничения не исключают возможности сохранения юмора, а лишь определяют способы его реализации;

– целевая аудитория – возрастные, культурные, социальные и когнитивные особенности аудитории непосредственно влияют на выбор способов передачи комического, степень адаптации реалий и интертекстуальных включений;

– характер отношений между коммуникантами – косвенный (коммуникация осуществляется посредством потребления аудиовизуального произведения);

– условия использования переводного текста в принимающей культуре – особую роль здесь играют культурные нормы восприятия юмора, цензурные ограничения, национальные традиции комедийного дискурса, а также ожидания целевой аудитории. Данный параметр приобретает особую значимость в связи с тем, что юмор всегда присутствует в культурном контексте. То, что вызывает смех у носителей одной лингвокультуры, может оказаться непонятным или даже

оскорбительным для представителей другой. Как отмечает Д. Киаро, комическое в аудиовизуальном произведении часто опирается на культурно-специфические знания, стереотипы и языковую игру, что делает его перевод особенно сложной задачей [Chiaro 2006: p. 198]. Культурные традиции комедийного дискурса определяют, какие формы комического являются приемлемыми и востребованными в конкретной культуре. Цензурные ограничения, в свою очередь, накладывают прямые запреты на определенные темы, что может непосредственно влиять на выбор переводческих решений. Наконец, ожидания целевой аудитории формируются под влиянием предшествующего опыта потребления фильмов в жанре комедии и определяют, насколько перевод будет принят зрителем. Таким образом, лингвокультурная специфика восприятия юмора оказывается непосредственное влияние на достижение коммуникативной эффективности перевода.

2. Вторичные параметры:

– контакт коммуникантов – опосредованный;

– форма контакта – отсутствует;

– расположение коммуникантов – дистантное;

– наличие обратной связи от получателей перевода – приобретает повышенную значимость по сравнению со многими другими жанрами. Реакция аудитории позволяет проанализировать успешность сохранения комического эффекта, поскольку именно смех, положительные отзывы, обсуждения шуток, создание мемов, фанатского контента и активность зрителей в социальных сетях выступают косвенными индикаторами эффективности переводческих решений.

Таким образом, выделение КСАВП-комедия как отдельного типа обосновано прежде всего тем, что в рамках коммуникативно-функционального подхода перевод понимается как решение, принимаемое в конкретной коммуникативной ситуации. Следовательно, в рамках КСАВП жанр является признаком, определяющим коммуникативную интенцию и ожидания целевой аудитории. АВП фильма в жанре комедии закономерно выделить как подтип КСАВП художественного фильма, характеризующийся акцентом на сохранение

комического эффекта. Перевод предполагает учет всех семиотических кодов, а также технических ограничений дубляжа, при выборе переводческих решений. В отличие от общей КСАВП-1, где коммуникативный эффект может быть различным (эстетическим, эмоциональным, драматическим, познавательным и др.), в КСАВП-комедия ключевым параметром является необходимость сохранения комического эффекта как условия соблюдения авторской интенции и жанровой функции произведения. Эта цель определяет выбор переводческих стратегий, тактик и отдельных переводческих решений, что позволяет рассматривать КСАВП-комедия как разновидность коммуникативной ситуации аудиовизуального перевода художественных произведений.

2.7 Предпосылки творческой составляющей перевода. Творческая свобода переводчика в условиях аудиовизуального перевода

Понятия стратегии и тактики перевода являются основополагающими в организации переводческой деятельности в рамках коммуникативной ситуации. Однако практическая реализация выбранной стратегии далеко не всегда сводится к механическому применению заранее известных тактик и приемов. В некоторых случаях перед переводчиком ставятся задачи, для решения которых отсутствуют готовые шаблоны или алгоритмы. Это требует поиска нестандартных решений и применения творческого потенциала переводчика. Особенно это становится важным в аудиовизуальном переводе, где необходимость учитывать взаимодействие нескольких семиотических кодов встречается с техническими ограничениями, а также культурной спецификой целевой аудитории. В подобных условиях творческая составляющая способна стать одним из механизмов реализации избранной стратегии перевода.

Творчество в переводе понимается как способность переводчика «забыть, как построена оригинальная фраза, и воссоздать ее на другом языке <…> полностью улавливая ее смысл, содержащиеся в ней аллюзии, а также лежащие в ее основе намерения. Для достижения этой цели переводчики имеют <…> необходимость

отходить от буквального значения исходного текста, если это позволяет сохранить элементы, которые имеют ключевое значение для повествования» [Zanotti 2014: p. 109]. Творчество в переводе становится инструментом преодоления «конфликта» неоднородных семиотических элементов. Переводчик не просто подбирает слова, а создает новое целое, в котором вербальный элемент органично вписывается в невербальный ряд.

Творческий подход к АВП имеет особую релевантность в связи с тем, что восприятие одного и того же АВТ может существенным образом отличаться в зависимости от культуры. Различия в культурных нормах, фоновых знаниях, жанровых традициях и ожиданиях зрителя требуют от переводчика адаптации самого способа воздействия на аудиторию. Он вынужден учитывать, что зритель перевода воспринимает фильм в иной культурной среде, имея иные ожидания и ассоциации.

Творческая свобода переводчика, однако, не является произвольной. Она существенно ограничена как техническими требованиями дубляжа (липсинк, хронометраж), так и необходимостью сохранения прагматической функции исходного текста, т.е. его способностью воздействовать на получателя в соответствии с авторской интенцией.

Необходимость творческого подхода в аудиовизуальном переводе комедии напрямую обусловлена параметрами коммуникативной ситуации аудиовизуального перевода (КСАВП). Как было показано в разделе 2.4, КСАВП-комедия характеризуется совокупностью факторов, каждый из которых требует от переводчика творческого подхода к переводу:

– поликодовость и полимодальность исходного текста требуют от переводчика согласования вербального ряда с невербальными. Творчество переводчика способно проявляться там, где он способен найти такое решение, которое передает смысл, но и соответствует тому, что зритель слышит и видит;

– технические ограничения дубляжа вынуждают переводчика искать лексико-синтаксические решения, которые помогают достичь артикуляционной, временно́й и кинесической синхронизации. Творческая составляющая может

помочь верно передать смысл, одновременно сохраняя при этом естественность звучания;

– различия в восприятии между исходной и целевой культурами требуют от переводчика учета культурных норм, цензурных ограничений, национальных традиции и ожиданий целевой аудитории;

– прагматическая установка жанра комедии, т.е. необходимость вызвать у зрителя реакцию в виде смеха, предполагает, что формальная эквивалентность уступает место функциональной. Предполагается, что переводчик должен воспроизвести заложенный автором коммуникативный эффект, что требует творческого переосмысления исходного материала в тех случаях, где прямой перевод не дает положительного результата.

Параметры КСАВП-комедия не просто создают условия для творческой составляющей, а местами делают ее применение неизбежным. В некотором смысле творческая свобода переводчика представляет собой реакцию на те сложности и вызовы, которые происходят из самой сущности аудиовизуального перевода.

Творческая составляющая перевода проявляется на различных переработки исходного текста – от минимальных лексико-синтаксических преобразований до полной перестройки механизма порождения комического эффекта, что приводит к созданию такого перевода, который становится результатом взаимодействия авторской и переводческой интенций. Переводчик выступает в некотором смысле в роли соавтора и проявляет себя в тексте посредством своих переводческих решений. Идеальным результатом перевода традиционно считается максимально близкое воспроизведение авторского стиля и его воссоздание на языке перевода, как если бы автор изначально создавал текст на целевом языке, однако данная установка принципиально недостижима ввиду различий двух языков, а также невозможности полной передачи идиостиля автора. Переводчик не может быть полностью избавить текст от своего присутствия (то, что М. Бейкер понимает под термином “fingerprints” [Baker 2000: p. 244]), что согласуется с критикой концепции «невидимости» переводчика Л. Венути [Venuti 1995] и подтверждается современными исследователями [Romero-Fresco 2022: p. 82].

Творческая свобода переводчика проявляется также в момент ограничений, накладываемых параметрами коммуникативной ситуации. Это требует от переводчика способности применять интуицию и эрудицию в работе с семиотическими кодами. Творческая свобода есть прямое следствие принципа адаптации, признающего, что успешная коммуникация часто требует не буквальной точности, а смысловой и культурной «пересадки в новую почву» [Romero-Fresco et al. 2022: p. 94].

Предпосылки творческой составляющей перевода коренятся не в субъективном желании переводчика «переделать» текст, а в объективной необходимости компенсировать различия в условиях восприятия между исходной и целевой аудиториями. Имеются основания полагать, что творческая свобода начинается там, где переводчик видит возможность добиться более коммуникативно-прагматического эффекта оригинала, и заканчивается там, где эта попытка усовершенствования приводит к искажению смысла, и, как следствие, недостижению цели коммуникативной ситуации.

2.8 Перевод и адаптация: творческая адаптация в рамках аудиовизуального перевода

В наиболее широком смысле под *адаптацией* понимается «совокупность переводческих решений, которые приводят к созданию текста, не являющегося общепринятым переводом, но признаваемого как представитель исходного текста» [Baker 2011: p. 41]. И. Гамбье и Х. Готлиб отмечают, что «присвоение любым переводным текстом ярлыка «адаптация» часто является поспешным суждением» [Gambier et al. 2001: p. 34]. Они не видят смысла в разграничении понятий адаптации и перевода, поскольку адаптация per se представляет собой ключевой компонент перевода. Примечательным представляется утверждение ученых, что даже если переводчику не разрешено работать с исходным текстом, «просить переводчика создать легко воспринимаемый текст без применения какой бы то ни было культурной, прагматической или иной адаптации нереалистично» [Gambier et

al. 2001: p. 34]. Таким образом, адаптация рассматривается как неотъемлемая часть процесса перевода.

В контексте аудиовизуального перевода адаптация приобретает особое значение, поскольку вербальный компонент кинотекста должен быть органично вписан в его поликодовую и полимодальную структуру, учитывая технические ограничения и ожидания целевой аудитории. Возникает необходимость дать такое определение, которое охватывало бы все разнообразие переводческих решений, направленных на сохранение прагматического эффекта, в частности, комического. Таким понятием в настоящем исследовании и выступает творческая адаптация.

Адаптация в общем смысле и творческая адаптация могут быть разграничены по принципу *переводческого вмешательства*, т.е. сознательного изменения переводчиком текста для интерпретации смысла под культуру и язык потребителя. Творческая адаптация отлична тем, что она связана с созданием нового функционального аналога, который отсутствует в оригинале. Ее задача заключается не только в обеспечении понимания содержания произведения, но и в сохранении либо воссоздании того эмоционально-прагматического опыта, который получает зритель оригинала. В этом случае переводческое решение способно создавать новый опыт восприятия и становится частью художественного воздействия аудиовизуального текста [Chaume 2021: p. 38–39].

Согласно Р.-М. Боллеттьери Босинелли, творчество в аудиовизуальном переводе не является факультативным свойством отдельных переводческих решений, а выступает необходимым условием достижения коммуникативной эффективности: «В дубляже должно проявляться творчество для того, чтобы перевод оказался эффективным»[1] [Bolettieri Bosinelli 1994: p. 14]. Поликодовая природа аудиовизуального текста требует постоянного согласования вербального компонента с визуальными и аудиальными кодами произведения, вследствие чего переводчик вынужден регулярно выходить за рамки буквального воспроизведения оригинала. Переводчик не только интерпретирует существующий материал к условиям принимающей культуры и конкретной КСАВП, но и в некоторых случаях

[1] Здесь и далее перевод наш – Н.Н.

конструирует новый механизм достижения коммуникативного эффекта тогда, когда исходный механизм оказывается непригодным к адаптации.

Под *творческой адаптацией* аудиовизуального текста понимается разновидность переводческой адаптации, предполагающей создание переводчиком новых лингвокультурных или прагматических соответствий в случаях, когда сохранение коммуникативного эффекта не может быть обеспечено иными переводческими решениями. Ее особенность заключается в сохранении либо воссоздании прагматического воздействия на целевую аудиторию с учетом его поликодовой и полимодальной природы, а также технических ограничений того или иного вида аудиовизуального перевода. Творческий характер данной деятельности проявляется в возможности переводчика отступить от эквивалентности и создать новые смысловые и культурные соответствия. В ряде случаев это приводит к переосмыслению и переработке самого механизма порождения исходного коммуникативного эффекта. В рамках настоящего исследования адаптация рассматривается как общая категория, которая охватывает все преобразования исходного текста, обусловленные необходимостью успешности его восприятия в принимающей культуре.

Творческая адаптация при этом понимается как частный случай адаптации, предполагающий создание новых соответствий в тех случаях, когда стандартные решения по адаптации оказываются неадекватными для сохранения коммуникативного эффекта. Следовательно, отношение между данными понятиями носит иерархический характер. Видится, что творческая адаптация не сводится к произвольному изменению исходного текста. Степень творческой свободы переводчика определяется не субъективным желанием изменить исходный текст, а объективной необходимостью компенсировать ограничения, возникающие при переносе аудиовизуального произведения в другую культуру с целью достижения коммуникативной эффективности.

Творческая адаптация в АВП фильма в жанре комедии может рассматриваться как последовательность действий, в рамках которых переводчик определяет необходимую степень переработки исходного текста, отталкиваясь от

характера переводческой проблемы, а также отдельных параметров КСАВП: жанровых особенностей, технических ограничений и ожиданий целевой аудитории. Чем более сложным для интерпретации представляется комический элемент, тем более глубоким будет переводческое вмешательство. Поскольку степень такого вмешательства может варьироваться в зависимости от сущности переводческой проблемы, следует рассматривать творческую адаптацию как градацию. Предложенная типология уровней анализа переводческих решений в АВП (см. Таблица 3) позволяет представить уровни переводческого вмешательства в исходный текст от наиболее поверхностных до наиболее глубинного. Данная градация отражает степень, в которой переводчик отступает от формальной эквивалентности ради достижения коммуникативного эффекта. Предлагаемая типология отражает общую степень переводческого вмешательства в исходный текст; так, первые уровни связаны преимущественно с неизбежными преобразованиями, тогда как творческая адаптация наиболее отчетливо проявляется на последних уровнях:

– на синтаксическом уровне происходят минимальные трансформации структуры предложения – изменение порядка слов, членение/объединение предложений без изменения семантики предложения;

– поликодовый уровень предполагает синхронизацию вербального ряда с визуальным и аудиальным рядами (мимика, жесты, интонация, музыкальная сопровождающая). Переводчик принимает такое решение, чтобы результат не противоречил происходящему в кадре. Это может быть выполнено посредством компрессии или экспансии текста, изменения порядка слов и др.;

– на стилистическом уровне предполагается сохранение жанровой принадлежности, стилистических особенностей оригинала и речевых характеристик персонажей. Переводчик может речевой регистр в пределах, позволяющих сохранить жанровую принадлежность произведения;

– семантический (функциональный) уровень включает в себя передачу ключевых смыслов при возможном изменении лексико-семантического

оформления. Особенно часто она применяется, когда буквальный перевод допустим, но недостаточно точен;

– на лингвокультурном уровне происходит замена культурно-специфических элементов – реалий, имен, интертекстуальных включений, на функционально аналогичные элементы принимающей культуры. Способ воздействия на зрителя остается тем же при условии изменения денотата. Нередко переводчику помогает наличие глубоких знаний обеих культур и умения находить эквивалентные по функции единицы;

– прагматический уровень предполагает полную перестройку коммуникативной интенции и способа воздействия на целевую аудиторию. Переводчик, в сущности, создает новый прагматический эффект, функционально эквивалентный оригиналу, но иной по природе денотата, например, замена непереводимого комического новым, который был бы понятен целевой аудитории. В отличие от лингвокультурного уровня, где заменяется лишь объект отсылки (денотат), на прагматическом уровне переводчик создает новый способ воздействия на зрителя, поскольку исходный механизм в принципе невоспроизводим.

Предлагаемая типология устанавливает границы между адаптацией как неотъемлемым компонентом перевода и творческой адаптацией как исключительным типом переводческого вмешательства. Творческая адаптация особенно полезна в тех случаях, когда достижение коммуникативного эффекта требует создания нового соответствия в условиях той или иной коммуникативной ситуации.

Следует подчеркнуть, что степень переводческого вмешательства может варьироваться от минимальных преобразований языковой формы до существенной перестройки механизма порождения коммуникативного эффекта. Аналогичный подход прослеживается в современных исследованиях локализации аудиовизуальных произведений, где фиксируются случаи не только изменения вербального компонента, но и модификации визуальных элементов произведения для обеспечения его успешного функционирования в иной культуре.

Вместе с тем отказ от формальной эквивалентности не во всяком случае следует считать творческой адаптацией. Она начинается на том этапе, когда переводчик выходит за рамки трансформаций, которые обусловлены различиями языков и техническими требованиями, и прибегает к более глубоким изменениям с целью сохранения коммуникативного эффекта. Наиболее отчетливо это проявляется на лингвокультурном и прагматическом уровнях, где переводческие решения нередко предполагают конструирование новых культурных ассоциаций, замену интертекстуальных отсылок или механизмов порождения комического. Лингвокультурный уровень можно считать промежуточным звеном между адаптацией и творческой адаптацией, поскольку в ряде случаев замена культурного элемента осуществляется посредством уже существующего аналога, тогда как в других требует создания нового, отсутствующего в принимающей культуре, аналога.

Лингвокультурный и прагматический уровни, таким образом, являются основными в плане реализации творческой адаптации. Лингвокультурная адаптация означает сохранение исходного механизма порождения коммуникативного эффекта при условии замены культурного денотата, тогда как прагматическая адаптация связана с полной переработкой самого механизма воздействия. Следовательно, прагматическая адаптация представляет собой наиболее глубокую форму творческой адаптации.

Творческая адаптация представляет собой исключительную разновидность переводческой практики. Она применяется в тех случаях, когда привычные способы передачи содержания не приводят к достижению коммуникативного эффекта, заданного целью и задачами коммуникативной ситуации. Ее особенность заключается в принятии таких решений, которые способны воспроизвести аналогичный коммуникативный эффект на целевую аудиторию. В рамках настоящего исследования творческая адаптация рассматривается как один из принципиальных механизмов достижения коммуникативной эффективности в условиях КСАВП-комедия.

2.9 Сущность прагматической адаптации

Как было показано выше, наиболее высокая степень творческого вмешательства наблюдается на прагматическом уровне адаптации. Рассмотрим подробнее сущность прагматической адаптации как наиболее глубокой формы творческой адаптации в аудиовизуальном переводе.

Творческая адаптация рассматривается как более широкая категория, объединяющая различные способы преобразования исходного текста ради достижения коммуникативного эффекта. *Прагматическая адаптация* же представляет собой один из видов творческой адаптации и является наиболее высокой степенью переводческого вмешательства, поскольку она ориентирована на достижение аналогичного коммуникативного эффекта посредством перестройки механизма его порождения в тексте перевода. В контексте АВП это определение приобретает особую актуальность, поскольку дубляж по своей сути является адаптацией, призванной сделать АВТ естественным для целевой аудитории.

Согласно А. Нойберту, прагматическая адаптация представляет собой процесс адаптации переводимого текста «к потребностям аудитории языка перевода» [Neubert 1978: s. 34]. И. Вехмас-Лехто определяет прагматическую адаптацию как процесс модификации тех элементов исходного текста, которые при буквальном переводе «не будут функционировать должным образом на языке перевода» [Vehmas-Lehto 2002: s. 101]. Наконец, П. Косонен определяет прагматическую адаптацию как «модификацию исходного текста с целью создания такого текста, который будет соответствовать требованиям новой языковой среды» [Kosonen 2011: s. 63]. Исходя из того, что определение Вехмас-Лехто кажется менее точным, а определение Косонена учитывает представления А. Нойберта, именно оно кажется наиболее приемлемым в контексте настоящего исследования, поскольку не ограничивает сущность прагматической адаптации и в полной мере отражает ее суть.

Исторически отношение к адаптации в переводоведении было неоднозначным. Данный феномен подвергался критике и назывался «злоупотреблением переводом» [Raw 2012: p. 21], а также признавался как неизбежный компонент переводческого процесса – «если переводчик систематически отказывается от адаптации, это рано или поздно приводит к ослаблению текста на языке перевода» [Vinay et al. 2005: p. 41]. Точку зрения Ж.-П. Вине и Ж. Дарбельне полностью поддерживает Д. Сандерс, предлагая определение адаптации, в котором подчеркивается связь с процессом перевода: адаптация – это попытка сделать текст «легкодоступным для целевой аудитории посредством приблизительного переноса и актуализации» [Sanders 2006: p. 19].

Вышесказанное позволяет четко понимать адаптацию как неизбежного компонента перевода, который позволяет укреплять связь не только между исходным и переводным текстами, но и между аудиториями этих текстов. Отказ от адаптации в дубляже неминуемо приводит к тому, что переводной текст вступает в противоречие с визуальным рядом, и, как следствие, прагматический эффект оригинала не достигается. Так, Д. Сандерс утверждает, что адаптация призвана «сократить культурное и временное расстояние» между исходным и переводным текстами [Sanders 2006: p. 19].

Прагматическая адаптация не сводится к четко определенным решениям, а представляет собой такой процесс интерпретации, который может применяться как к отдельным фрагментам текста, так и ко всему произведению в целом. В наиболее затруднительных случаях переводчик фактически создает новый вербальный продукт. На этом уровне творческая свобода переводчика проявляется наиболее ярко. Переводчик имеет возможность не только преодолеть лингвокультурный барьер, но и обогатить исходный материал новыми смыслами, которые вызовут у целевой аудитории положительную оценку произведения.

Следовательно, прагматическая адаптация занимает вершину в иерархии уровней творческой адаптации. Она предполагает от переводчика как творческой свободы, так и глубоких знаний как исходной, так и целевой культур, а также умения ориентироваться на реакцию зрителя.

Выводы по II главе

Во II главе были рассмотрены теоретические основания, необходимые для последующего эмпирического анализа исследуемого материала. Был рассмотрен прагматический аспект аудиовизуального перевода с опорой на труды В. Н. Комиссарова, А. Нойберта и др.; центральной задачей переводчика было определено воспроизведение прагматического потенциала оригинала.

Феномен комического был представлен с лингвокогнитивной, лингвопрагматической и собственно лингвистической точек зрения. Понятиям комического эффекта и комического элемента были даны определения, что позволило описать механизмы порождения собственного комического в АВТ. Так, комический эффект в АВТ носит поликодовый и полимодальный характер и создается взаимодействием вербальных и невербальных рядов. Классификации Д. Делабаститы, Д. Киаро, П. Сабальбеаскоа, и Х.Х. Мартинез Сиерра стали основой собственной классификации средств создания комического эффекта, в которых выделяются типы по способу выражения и степени культурной маркированности. Отдельно было отмечено, что интертекстуальные включения не выделяются в самостоятельный тип, поскольку могут относиться к любой из указанных категорий в зависимости от характера фоновых знаний, необходимых для их идентификации.

Кроме того, проанализированы существующие определения и типологии стратегий перевода. Рассмотрено и дано определение понятию стратегии в рамках коммуникативно-функционального подхода как программы деятельности, формируемой на основе параметров конкретной коммуникативной ситуации. Установлено, что для аудиовизуального перевода комедии наиболее релевантной является стратегия коммуникативно-равноценного перевода, нацеленная на сохранение авторской интенции и прагматического эффекта. Тактика перевода при этом рассматривается как совокупность переводческих решений, реализующих ту или иную стратегию.

Аудиовизуальный перевод выделяется в особый тип коммуникативной ситуации (КСАВП), который не сводится к установившимся в коммуникативно-функциональном подходе типам КСП-1 и КСП-2, поскольку они не учитывают ключевые факторы аудиовизуального перевода, к которым относятся поликодовость и полимодальность исходного текста, а также технические ограничения. В рамках КСАВП как отдельный тип выделена коммуникативная ситуация перевода фильма в жанре комедии (КСАВП-комедия) с прагматической доминантой воспроизведения у целевой аудитории положительной реакции в виде смеха. Жанр комедии, таким образом, выступает не периферийным признаком, а системообразующим критерием, определяющим выбор стратегии и тактик перевода. Описана параметрическая структура КСАВП-комедия, включающая как первичные параметры (инициатор перевода, цель перевода, вид перевода, целевая аудитория, характер отношений между коммуникантами, условия использования переводного текста в принимающей культуре), так и вторичные (контакт, форма, расположение коммуникантов, наличие обратной связи). Особое внимание уделено параметру «условия использования переводного текста в принимающей культуре». Определено, что для фильма в жанре комедии определяющую роль играют культурные нормы восприятия юмора, цензурные ограничения, национальные традиции и ожидания целевой аудитории. Все эти критерии влияют на выбор переводческих тактик и, как следствие, переводческих решений.

В условиях аудиовизуального перевода творческая свобода переводчика является необходимой для преодоления лингвокультурных барьеров. Творческая адаптация определена как особый тип переводческого вмешательства, который основан на создании новых функциональных аналогов в целях сохранения коммуникативного эффекта. Определено, что еобходимость творческого подхода напрямую обусловлена параметрами КСАВП-комедия. Уровневая типология переводческого вмешательства (синтаксический, поликодовый, стилистический, семантический, лингвокультурный, прагматический уровни) позволяет анализировать переводческие решения, и определять их как неизбежные

преобразования или творческую адаптацию. Показано, что творческая адаптация наиболее отчетливо проявляется на лингвокультурном и прагматическом уровнях.

Прагматическая адаптация представляет собой наиболее глубокую форму творческой адаптации, применение которой обусловлено параметрами КСАВП-комедия. Такого рода адаптация требует от переводчика проявления творческой свободы и способности перестраивать сам механизм порождения комического эффекта в тех случаях, когда стандартные переводческие решения не приводят к достижению коммуникативной эффективности.

Таким образом, во II главе создан целостный теоретический фундамент, объединяющий учение о комическом, коммуникативно-функциональный подход к переводу, сущность переводческих стратегий и тактик, а также концепции творческой адаптации. Был очерчен круг явлений, подлежащих рассмотрению в ходе эмпирического исследования аудиовизуальных текстов, которому посвящена III глава настоящей работы.

Глава III. ТАКТИКИ И ПРИЕМЫ ТВОРЧЕСКОЙ АДАПТАЦИИ В КОММУНИКАТИВНОЙ СИТУАЦИИ АУДИОВИЗУАЛЬНОГО ПЕРЕВОДА В ЖАНРЕ КОМЕДИИ

3.1 Классификация и анализ переводческих решений в контексте КСАВП-комедия

Как было показано в Главе II, в рамках коммуникативно-функционального подхода переводческая деятельность осуществляется в условиях конкретной коммуникативной ситуации, параметры которой определяют цель перевода и собственно требования к переводу АВТ. В соответствии с параметрической структурой КСАВП-комедия стратегия коммуникативно-равноценного перевода была взята за основу как наиболее релевантная для рассматриваемого типа коммуникативной ситуации.

Между стратегиями и конкретными переводческими решениями располагаются тактики как организованные совокупности операций, направленных на решение задач в рамках избранной стратегии. Анализ параметров КСАВП-комедия позволяет выделить тактики, каждая из которых соответствует тому типу переводческих проблем, которые исходят из природы комического элемента и степенью расхождения между коммуникативными ситуациями оригинального и переводного АВТ.

Для детального описания конкретных переводческих решений (“translation solutions”), посредством которых реализуются выделенные тактики, в настоящем исследовании используется типология, предложенная Энтони Пимом. Под *переводческим решением* в настоящем исследовании понимается осознанный выбор переводчиком конкретного способа передачи фрагмента АВТ, принимаемый с учетом коммуникативной цели и задач перевода, особенностей целевой аудитории, лингвокультурных факторов и технических ограничений дубляжа [Pym 2018: 41]. В отличие от многих классификаций переводческих трансформаций,

ориентированных преимущественно на языковые изменения, типология Пима рассматривает перевод как процесс принятия решений, в рамках которого переводчик выбирает различные способы переработки исходного текста.

Предложенная Э. Пимом типология включает ряд базовых категорий переводческих решений при отсутствии (Cruise Mode) или наличии «препятствий» (Bump Mode). Она включает в себя следующие типы и подтипы:

– Cruise Mode (далее – CM) – обозначаемый в терминологии Э. Пима режим «крейсерской скорости». CM предполагает обеспечение адекватной передачи коммуникативного эффекта исходного текста при минимальной когнитивной нагрузке переводчика. Это предполагает все те случаи, где специфические переводческие решения не требуются. Поскольку термин “Cruise Mode” не имеет аналога в отечественном переводоведении, предлагаем использовать вариант «беспрепятственный перевод», который подчеркивает отсутствие необходимости в осознанных трансформациях;

– Copying (далее – C) – уподобление или калькирование элементов исходного текста. Включает в себя два типа с соответствующими подтипами:

Copying Words (транскрипция/транслитерация) – Copying sounds (уподобление звуковой структуре), Copying morphology (уподобление морфологической структуре), Copying script (синтаксическое уподобление);

Copying Structure (калькирование) – Copying prosodic features (калькирование просодии), Copying fixed phrases (калькирование устойчивых выражений), Copying text structure (синтаксическое калькирование);

– Expression Change (далее – EC) – трансформация формы. Включает в себя пять типов с соответствующими подтипами:

Perspective Change (модуляция, смысловое развитие) – Changing sentence focus (изменение синтаксического ядра предложения), Changing semantic focus (изменение семантического ядра предложения), Changing voice (грамматическая замена залога), Renaming an object (целостное преобразование);

Density Change (лексические трансформации) – Generalization/Specification (генерализация/конкретизация); Explicitation/Implicitation (лексические добавления/опущения); Multiple Translation (добавление);

Resegmentation (перераспределение признаков) – Joining sentences (объединение предложений), Cutting sentences (членение предложений), Re-paragraphing (перестановки);

Compensation (компенсация) – New level of expression (компенсация на ином уровне выражения), New place in text (компенсация в ином месте текста);

Cultural Correspondence (адаптация) – Corresponding idioms (адаптация идиоматических выражений), Corresponding units of measurement, currency (адаптация единиц измерения и величин); Relocation of culture-specific referents (контекстуальная замена);

– Material Change (далее – MC) – изменения смыслового наполнения. Включает в себя один тип с соответствующими подтипами:

Text Tailoring (модификация текста) – Correction/censorship/updating (исправление/цензура/осовременивание); Omission of material (опущение смысла); Addition of material (добавление смысла) [Pym 2018: 45].

При описании и классификации переводческих решений в данном исследовании используются термины, предложенные Э. Пимом, данные на английском языке. Это обусловлено тем, что, на наш взгляд, сохранение оригинальных терминов гарантирует точность и позволяет однозначно идентифицировать каждое переводческое решение. При обращении к англоязычным источникам и сопоставлении выводов с исследованиями, выполненными на другом языковом материале, это решение представляется наиболее логичным. Приводимые ниже варианты перевода англоязычных терминов предлагаются исключительно в качестве пояснения и не рассматриваются как эквиваленты. В тех случаях, когда категории в типологии Пима обладают прозрачной формой и допускают однозначный русскоязычный аналог, (например, Copying – «уподобление») допускается использование русского варианта наряду с английским или вместо него. Данное решение обусловлено

стремлением к коммуникативной эффективности изложения. Таким образом, частичный отказ от перевода терминов в типологии Пима является осознанным решением, направленным на избежание терминологического беспорядка и поддержание концептуальной строгости.

В рамках настоящего исследования типология Пима используется в качестве инструмента классификации переводческих решений, посредством которых реализуются выделенные тактики. Дальнейший анализ посвящен выделению таких тактик и описанию переводческих решений, с помощью которых переводчики адаптируют элементы оригинального текста, в том числе культурно-специфические, для русскоязычной аудитории.

3.2 Классификация переводческих тактик в рамках КСАВП-комедия

Поскольку параметрическая структура КСАВП-комедия определяет требования к переводу и определяет принимаемые переводческие решения, представляется возможным выделить три тактики, в рамках которых реализуется стратегия коммуникативно-равноценного перевода в рамках КСАВП-комедия. В соответствии с методологией коммуникативно-функционального подхода, каждый из параметров КСАВП-комедия порождает переводческие проблемы, для решения которых необходимы соответствующие тактики. Анализ параметров КСАВП-комедия позволяет выделить следующие типы переводческих проблем:

– проблемы, связанные с совпадением когнитивных баз исходной и целевой аудиторий. Если комический элемент не требует культурной адаптации, переводчик может ограничиться прямой передачей содержания;

– проблемы, связанные с культурно обусловленными комического элемента. Если комический эффект привязан к культурно-специфическим реалиям, именам, интертекстуальным отсылкам, переводчик сохраняет механизм порождения комического, но заменяет культурный код;

– проблемы, связанные с непереводимостью самого механизма порождения комического. Если игра слов, каламбур или иной языковой механизм не может

быть воспроизведен средствами языка перевода, переводчик вынужден создавать новый комический эффект.

В. В. Сдобников выделяет несколько тактик, которые используются в рамках стратегии коммуникативно-равноценного перевода: тактика воспроизведения стилистических особенностей текста, тактика воспроизведения индивидуально-авторского стиля, тактика сохранения национального колорита текста, тактика хронологической адаптации и др. [Сдобников 2015: 297]. В отличие от указанной классификации, рассматриваемой в своей основе художественный перевод, предлагаемые тактики отражают сущность АВП фильма в жанре комедии и различаются по степени вмешательства в исходный текст.

Выделение данных тактик основано непосредственно на параметрах самой коммуникативной ситуации. Каждый из параметров КСАВП-комедия создает такие условия, в которых переводчик вынужден выбирать тот или иной способ работы с фрагментом текста. В свою очередь каждая тактика отражает тот или иной вектор работы переводчика с исходным текстом в зависимости от сложности переводческой проблемы, а также глубины необходимой переработки текста в целях сохранения комического эффекта. Данная градация предполагает и такие случаи, когда комический эффект не требует адаптации вообще, поскольку он одинаково понятен как исходной, так и целевой аудитории:

1. *Тактика функциональной эквивалентности* (тактика минимальной адаптации) применяется в тех случаях, когда исходное сообщение не требует глубокой адаптации, поскольку фоновые знания, т.е. когнитивная база, зрителей исходной и целевой аудиторий совпадают. К данной тактике применимы синтаксический, поликодовый, стилистический и семантический уровни адаптации;

2. В рамках *тактики лингвокультурной адаптации* переводчик работает над адаптацией сохраняет исходный механизм порождения комического, заменяя лишь культурный денотат. Переводчик здесь имеет дело с такими переводческими проблемами, которые связаны с передачей культурно-специфических элементов текста. К примеру, ими могут выступать аллюзии на общественно-политические

события, реалии локальной поп-культуры, а также идиоматические и паремические выражений;

3. *Тактика прагматической адаптации* применяется в тех случаях, когда комический эффект, не имеющий культурной специфики, не может быть воспроизведен средствами языка перевода ввиду лексических, стилистических или культурных различий. В подобных ситуациях переводчик отходит от воспроизведения исходного механизма комического в пользу создания аналогичного, или даже совершенно нового, комического эффекта. Все это происходит при условии, что этот комический эффект функционально сопоставим с оригинальным. В рамках данной тактики акцент смещается на сохранение динамики комического эффекта. Это, в сущности, и обеспечивает естественность и эргономичность перевода, поскольку основная цель переводчика при применении данной тактики – обеспечить ту же интенсивность комического эффекта, что и в оригинале. В подобных случаях сохранение стилистических особенностей оригинала зачастую представляется невозможным, и переводчик может прибегать к изменению речевого регистра и стилистики оригинального текста.

Предложенные тактики находятся в иерархическом отношении с типологией Э. Пима: тактика определяет выбор конкретных переводческих решений, классифицируемых по типологии Пима. Они представляют собой не столько ригидную, сколько градуальную систему для классификации переводческих решений, отражающую степень переработки содержания исходной реплики. Если в рамках тактики функциональной эквивалентности переработка текста, т.е. «вмешательство» переводчика в смысловое содержание текста, минимальна, поскольку параметры КСАВП позволяют сохранить приблизительно исходные форму и содержание высказывания, то тактики творческой адаптации предполагают глубокую переработку оригинального текста. Так, в основе тактики лингвокультурной адаптации лежит замена культурного кода произведения и переосмысление отдельных элементов высказывания при условии сохранения общего механизма порождения комического эффекта. Тактика прагматической адаптации, в свою очередь, связана с более глубокой степенью преобразования. В

одних случаях переводчик прибегает к замене одного механизма порождения комического на другие, которые будут функционально эквивалентны. В других исходный механизм не может быть передан адекватно, и переводчик вынужден создавать новый комический эффект, отсутствовавший в оригинале (например, добавляет шутку, основанную на культурном фонде принимающей культуры). Эти формы объединяет то, что переводчик перерабатывает или создает новый, функционально сопоставимый с оригиналом, комический эффект. Различие заключается в степени новизны создаваемого эффекта: от замены одного механизма другим до полной реконструкции комического эффекта.

Вместе с тем заслуживает внимания тот факт, что, в частности, тактики лингвокультурной и прагматической адаптации на первый взгляд имеют много общего, поскольку они обе нацелены на «понимание получателем ПТ и оказание на получателя желаемого воздействия в соответствии с целью перевода» [Сдобников 2015: 304]. Невзирая на схожую целевую установку, данные тактики используются в принципиально разных ситуациях. Так, при прагматической адаптации переводчик выполняет такие действия, которые основываются на невозможности воспроизвести исходный механизм порождения комического. Как следствие, переводчик содает новый, функционально сопоставимый эффект, с ориентацией прежде всего на реакцию целевой аудитории. В данном случае приоритетной становится прагматический аспект, тогда как семантическая и структурная составляющая может подвергнуться существенным изменениям. В отличие от лингвокультурной адаптации, где переводчик сохраняет исходный механизм порождения комического, заменяя лишь культурный денотат, прагматическая адаптация предполагает принципиальную перестройку этого механизма – вплоть до полной замены одного комического элемента другим, функционально эквивалентным, но имеющим иной дентотат, в чем и заключается еее качественное отличие от других форм творческой адаптации.

Таким образом, выделение тактик осуществляется на основании логики самой коммуникативной ситуации: каждый из параметров КСАВП-комедия создает условия, в которых переводчик вынужден выбирать тот или иной способ

работы с исходным материалом. Представленный эмпирический материал использовался для верификации выделенных тактик и их качественной и количественной оценки. Данные тактики принципиально различны тем, что лингвокультурная адаптация направлена на переработку культурно-специфической составляющей комического при сохранении семантической структуры, в то время как прагматическая адаптация не предполагает ее сохранение, а нацелено лишь на воссоздание самого механизма порождения комического. Данные тактики в совокупности представляют те переводческие решения, которые различаются степенью трансформации исходного текста, но которые схожи в установке на достижение предполагаемого коммуникативного эффекта. Именно в пределах этих тактик реализуется творческая свобода переводчика, причем не как произвольный элемент, а как необходимое условие успешности перевода.

3.3 Характеристика исследуемого материала: кинофильм «Астерикс и Обеликс: Миссия Клеопатра»

Материалом данного исследования послужил французский полнометражный художественный фильм в жанре комедии с элементами фэнтези «Астерикс и Обеликс: Миссия Клеопатра» (фр. Astérix et Obélix: Mission Cléopâtre), выпущенный в 2002 году режиссером Аленом Шаба. Фильм был создан по мотивам одноименного комикса из культовой серии Рене Госинни и Альбера Удерзо «Astérix». Картина является второй экранизацией приключений знаменитых галлов и отличается значительным бюджетом (около 50 млн евро), масштабными декорациями и звездным актерским составом, включающим Жерара Депардьё (Обеликс), Кристиана Клавье (Астерикс) и Монику Беллуччи (Клеопатра). Сюжет фильма строится вокруг пари между египетской царицей Клеопатрой и Юлием Цезарем: за три месяца в пустыне для полководца должен быть возведен роскошный дворец. Зодчий Номернабис, ответственный за строительство дворца, просит помощи у галльского друида Панорамикса, который владеет секретом

волшебного напитка, дарующего нечеловеческую силу, а также у его друзей, ловкого Астерикса и неповоротливого Обеликса.

Официальный русский дубляж фильма был выполнен на студии «Невафильм» и выпущен в российский прокат 7 августа 2002 года. Режиссером дубляжа выступила Ольга Михеева; перевод текста и адаптацию осуществил Александр Фарафонов. Роли дублировали признанные актеры, обладающие уникальными голосами, которые создали эффект «узнаваемости» персонажей для русскоязычного зрителя – Александр Завьялов, Сергей Паршин, Борис Смолкин, Валерий Кухарешин и др.

Выбор данного фильма в качестве материала исследования обусловлен, во-первых, тем, что франшиза об Астериксе всемирно известна благодаря своему юмору, насыщенному слэпстиком, игрой слов, иронией, а также характонимами, т.е. «говорящими» именами персонажей (например, Панорамикс, Какофоникс, Полюбвикс). Отсюда следует, что перевод характонимов требует не просто эквивалентности, но и чаще всего творческой адаптации для сохранения комического эффекта на языке перевода. Считаем, что этот фильм запомнился отечественному зрителю отчасти потому, что данный литературный прием весьма часто встречается в русской литературе: от классицизма (Простаков, Скотинин, Правдин у Фонвизина) до реализма XIX века (Ноздрев, Собакевич, Плюшкин у Гоголя) и далее. В совокупности с качеством перевода и сохранением авторского идиостиля делает дубляж не просто понятным, но и в определенной степени эстетически близким для целевой аудитории.

Во-вторых, следует отметить высокое качество перевода на русский язык. Рецензии и отзывы зрителей (см. Приложение 2) подтверждают, что переводчики сумели заменить многие французские реалии на понятные российскому зрителю. В частности, отмечаются случаи использования отсылок на отечественную поп-культуру и адаптации характонимов, что, наряду с прочими факторами, способствовало формированию культового статуса фильма на постсоветском пространстве для рядового зрителя. Для переводоведов же данное произведение

является полезным примером способов передачи комического эффекта и адаптации культурно-специфических элементов.

В-третьих, фильм насыщен языковой игрой, монологами, встроенными в визуальный ряд идиомы, а также неочевидными интертекстуальные отсылки на французскую поп-культуру. Сравнительный анализ оригинала и дубляжа показывает, какие переводческие решения были приняты в рамках выделенных тактик, а также позволяет оценить степень утраты или сохранения комического эффекта. Это делает фильм ценным объектом анализа в русле коммуникативно-функционального подхода к переводу.

В ходе анализа 72 проанализированных зрительских отзывов и рецензий, опубликованных на различных интернет-ресурсах (Кинопоиск, «Отзовик» и др.), было выявлено, что в 52 отзывах содержатся упоминания качества перевода и/или дубляжа фильма. 30 отзывов крайне положительно оценивают перевод или акцентируют на этом внимание, а в 22 отзывах упоминается непосредственно дубляж, качество озвучивания и/или работа актеров озвучивания. Это свидетельствует о том, что для части зрителей качество перевода и исполнительское мастерство актеров дубляжа воспринимаются как взаимосвязанные составляющие общего положительного впечатления от фильма.

С позиции коммуникативно-функционального подхода к переводу, зрительские рецензии и комментарии на интернет-платформах в течение длительного постпрокатного периода, представляют собой диахроническую форму обратной связи. Такая форма обратной связи реализует коммуникативную интенцию реципиента, а именно оценить фильм и качество его перевода, выявить его сильные и слабые стороны и, в итоге, повлиять на репутацию переводчиков и фильма как такового. Таким образом, обратная связь целевой аудитории может рассматриваться как опосредованный коммуникативный акт между конечным пользователем перевода и его авторами.

Таким образом, перевод фильма «Астерикс и Обеликс: Миссия Клеопатра» представляет собой плодотворную почву для анализа языкового материала. Этот показательный пример позволяет применить на практике теоретические положения

о воссоздании механизмов передачи комического в переводе кинотекста, а также о тактиках и приемах аудиовизуального перевода фильма в жанре комедии.

3.4 Качественный анализ реализации тактик в рамках стратегии коммуникативно-равноценного перевода

В предыдущих пунктах было выделено различие в природе комических элементов, что обусловливает необходимость не только в количественном, но и качественном анализе принятых переводческих решений. Ниже представлен анализ того, как каждая из трех тактик представлена в рамках стратегии коммуникативно-равноценного перевода. Сводка статистических данных об их частотности подробно представлена в виде диаграмм и таблиц.

3.4.1 Статистические данные о частотности применения тактик

Примеры использования трех тактик распределились следующим образом (см. Диаграмма 1):

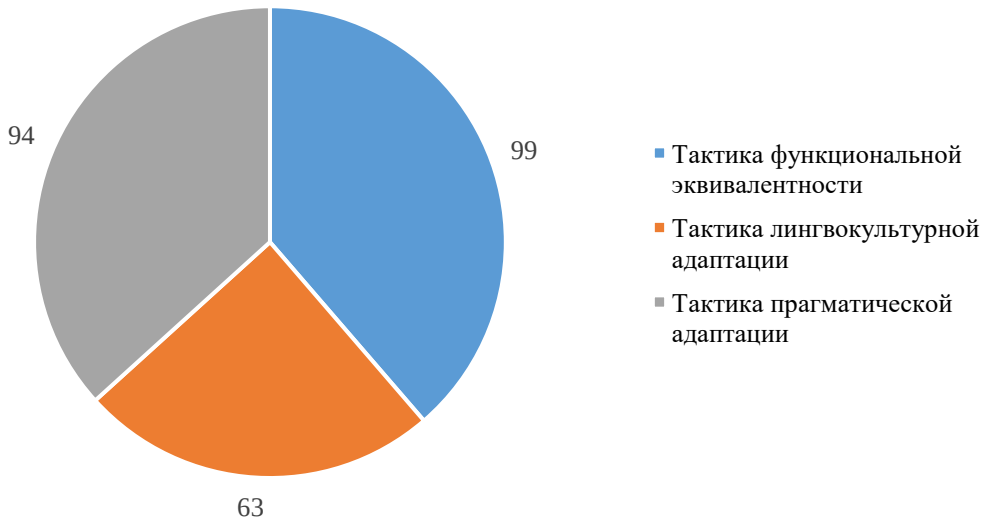


Диаграмма 1. Распределение частотности трех переводческих тактик в исследуемом корпусе.

Наиболее частотной тактикой оказывается тактика функциональной эквивалентности, которая представляет 38,7% от всех случаев. Можно говорить о том, что переводчик в значительной части примеров использовал минимальную адаптацию с целью сохранить смысловую и функциональную близость к оригиналу без существенных трансформаций.

Тактика лингвокультурной адаптации оказалось наименее применимой (24,6%). Данный факт может объясняться тем, что такая адаптация могла потребовать от переводчика дополнительных творческих усилий. Ее применение преимущественно в тех случаях, когда расхождение между исходной и целевой культурами особенно заметно. В рамках КСАВП-комедия это соответствует ситуациям, когда комическое связано с культурно-специфическими элементами при условии сохранения механизма его порождения.

Тактика прагматической адаптации занимает второе место по частотности (36,7%), что отражает высокую частотность случаев, в которых переводчик сознательно видоизменяет форму или содержание высказывания для сохранения комического эффекта. Особенно наглядным это представляется в примерах, где минимальная адаптация привела бы к неадекватному результату в силу параметров КСАВП-комедия.

Сумма применения тактик лингвокультурной и прагматической адаптации (61,3% против 38,7% функциональной эквивалентности) подтверждает тот факт, что аудиовизуальный перевод фильма в жанре комедии в большей степени ориентирован на переработку исходного текста, чем на его сохранение. Это обусловливается как жанровой спецификой, поскольку комический эффект часто привязан к культурно-специфическим элементам, так и особенностями целевой аудитории, ожидающей естественности перевода и способности узнать интертекстуальное включение. Это также обусловливается параметрами КСАВП-комедия, а именно различиями в культурных нормах, цензурными ограничениями и ожиданиями целевой аудитории, которые делают адаптацию необходимым инструментом для достижения коммуникативной эффективности.

Таким образом, количественное распределение тактик свидетельствует о сбалансированном подходе переводчика, который выбирает тактику в зависимости от характера комического элемента. Иерархические отношения тактик отражает ту меру творческой переработки текста, которая необходима для преодоления лингвокультурных барьеров. Относительно незначительные различия в частотности применения тактик подтверждает идею об их градуальной природе, поскольку они не образуют жестко дискретное деление. Наконец, отсутствие резких количественных разрывов свидетельствует о том, что переводчик переходит от одной тактики к другой по мере возрастания степени культурного и/или прагматического расхождения между оригиналом и переводом.

Соотнесем рассматриваемые тактики с категориями сохранения комического эффекта для более эффективного анализа каждой тактики.

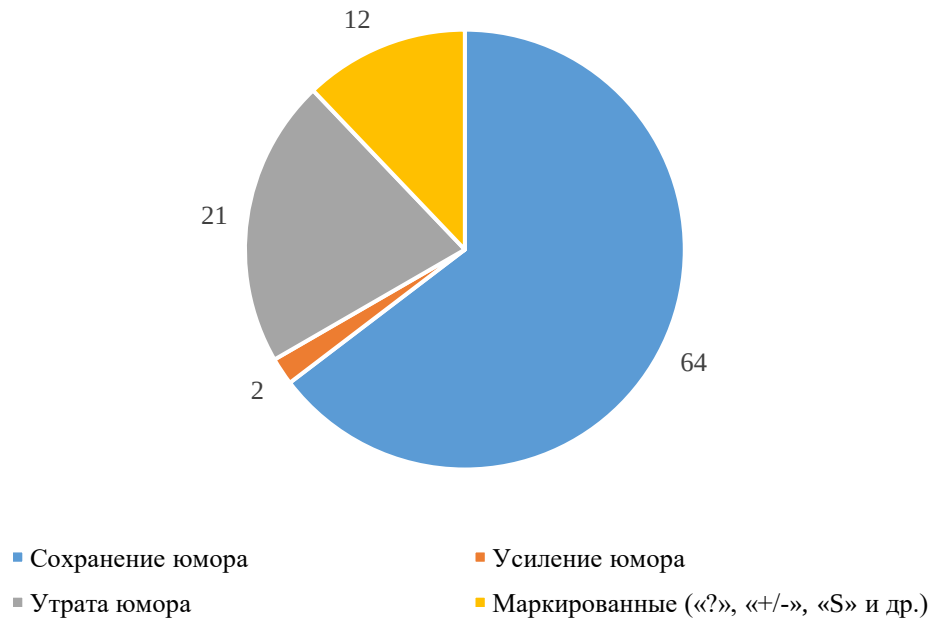


Диаграмма 2. Соотнесение тактики функциональной эквивалентности с примерами успешности передачи комического эффекта.

Тактика функциональной эквивалентности демонстрирует высокую эффективность – 66,7% успешных примеров, однако она крайне редко приводит к усилению комического эффекта – только в 2% случаев. Относительно высокая доля

утраты (21,2%) указывает на то, что в некоторых ситуациях даже минимальная адаптация оказывается недостаточной для сохранения комического эффекта.

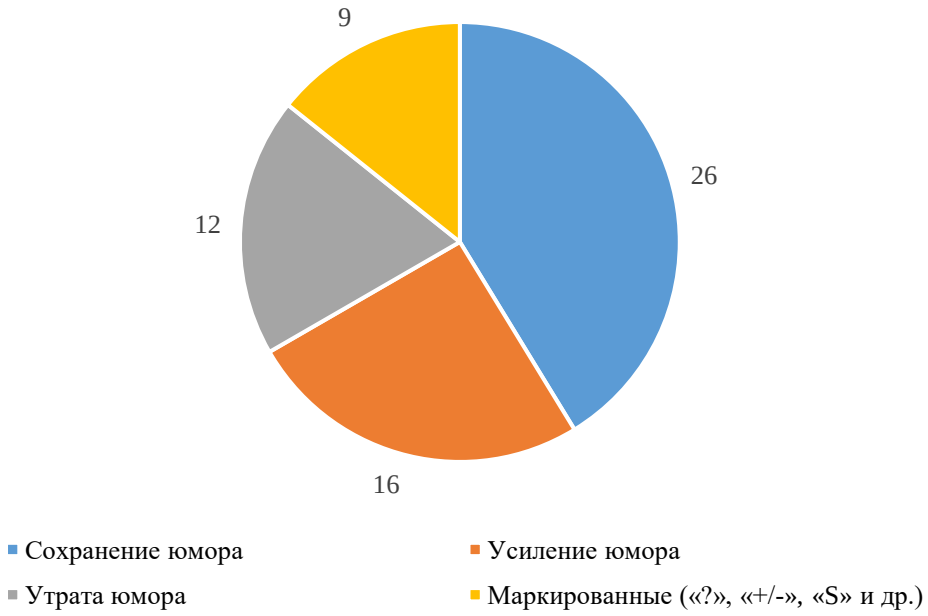


Диаграмма 3. Соотнесение тактики лингвокультурной адаптации с примерами успешности передачи комического эффекта.

41,3% успешных и 25,4% сверхуспешных примеров показывает, что лингвокультурная адаптация обладает самой высокой долей усиления комического эффекта среди всех трех тактик. Это подтверждает идею о том, что замена культурно-специфических элементов на более близкие для целевой аудитории является наиболее эффективным переводческим решением для усиления комического эффекта. Доля утраты (19%) сопоставима с аналогичным показателем тактики функциональной эквивалентности. Это указывает на то, что неуспешная культурная замена может привести к утрате комического эффекта почти так же часто, как и в случае применения тактики минимальной адаптации.

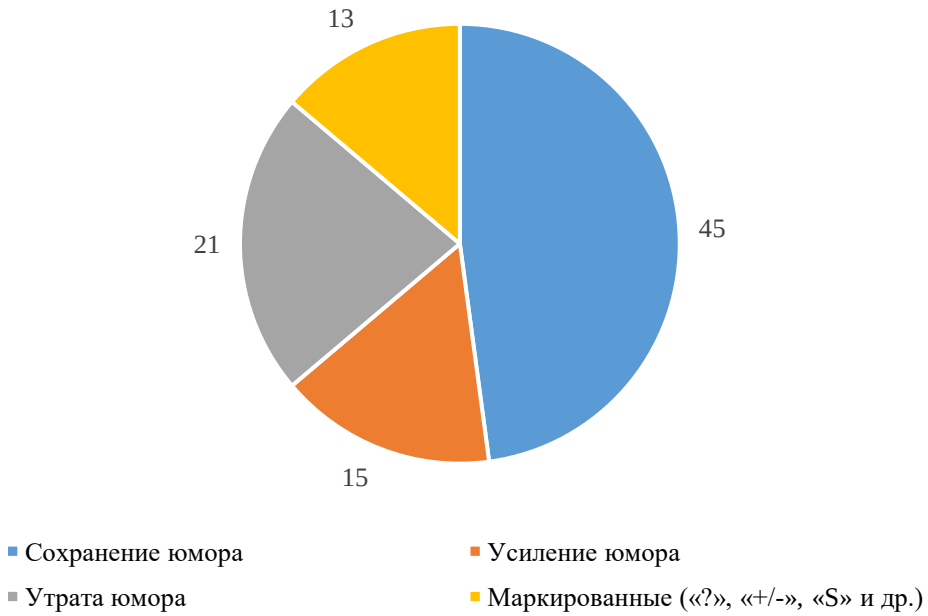


Диаграмма 4. Соотнесение тактики прагматической адаптации с примерами успешности передачи комического эффекта.

Тактика прагматической адаптации также демонстрирует положительную эффективность – 47,9% успешных и 16% сверхуспешных примеров, однако доля утраты (22,3%) является наиболее высокой среди всех трех тактик. Это свидетельствует о том, что успешная прагматическая адаптация способна усиливать комический эффект, тогда как неуспешная приводит к его утрате с большей вероятностью, чем при использовании других тактик.

Таким образом, тактики функциональной эквивалентности и лингвокультурной адаптации демонстрируют одинаковую суммарную успешность (≈66,7%), однако достигают ее по принципиально разным причинам: тактика функциональной эквивалентности – за счет высокого процента сохранения (64,6%) при крайне низком проценте усиления (2%); тактика лингвокультурной адаптации – за счет сбалансированного соотношения сохранения (41,3%) и усиления (25,4%). Это подтверждает, что лингвокультурная адаптация является наиболее эффективным инструментом для усиления комического эффекта, тогда как функциональная эквивалентность надежна для сохранения, но не для усиления комического эффекта. Применение тактики прагматической адаптации привело к

наиболее низкой доле успешности (63,8%) и наиболее высокой доле утраты (22,3%). Это подтверждает вывод о том, что прагматическая адаптация является наименее надежной переводческой тактикой. Тем не менее ее доля усиления (16%) выше, чем у тактики функциональной эквивалентности (2%), что оправдывает ее применение в сложных случаях, где другие тактики не способны дать адекватный результат.

Таким образом, доля использования тактик лингвокультурной и прагматической адаптации превышает долю использования тактики функциональной эквивалентности. Можно говорить о том, что в большинстве примеров комический эффект невозможно было передать, не прибегая к глубокой переработке материала. Функциональная эквивалентность ориентирована на сохранение исходного комического эффекта, но редко приводит к его интенсификации. Тактика лингвокультурной адаптации же проявила себя как наиболее эффективной для усиления комического эффекта. Прагматическая адаптация занимает промежуточное положение, но сопряжена с наибольшим риском утраты. Достаточно близкие показатели успешности и ровное распределение частотности позволяют говорить о том, что тактики не являются взаимоисключающими, а представляют собой составляющие градации переводческих решений – от минимальной адаптации до глубокой культурной и прагматической переработки.

В заключение следует предположить, что выбор тактики не является произвольным: он определяется природой комического элемента, наличием интертекстуального включения, а также техническими ограничениями и ожиданиями целевой аудитории. Так, функциональная эквивалентность лучше проявляет себя там, где комический эффект основан на механизмах, понятных исходной и целевой аудиториям; лингвокультурная адаптация – там, где юмор связан с культурно-специфическими элементами; прагматическая адаптация – в особых случаях, где от переводчика требуется проявление творчества, одновременно сопряженных с повышенным риском утраты комического эффекта.

Методологически обоснованным считаем провести качественный анализ десяти наиболее репрезентативных примеров из каждой тактики с целью рассмотреть, как каждая тактика реализуется на микроуровне, какие конкретно решения были приняты, и к какому результату они привели с точки зрения успешности перевода.

3.4.2 Качественный анализ реализации тактики функциональной эквивалентности

Тактика функциональной эквивалентности применяется в тех случаях, когда параметры КСАВП-комедия (цель перевода, вид перевода, условия использования в принимающей культуре) не создают препятствий для прямого воспроизведения комического эффекта. В таких условиях естественность лексико-синтаксическим соответствиям становится достаточной для успешности перевода. Для иллюстрации данного типа переводческих решений ниже представлены репрезентативные примеры из исследуемого фильма.

Пример № 1: *Il est bizarre, ce sol. Il est pas palpable. → Странный пол. Его под ногами не чувствуешь.*

Переводческое решение является адекватным, поскольку французское «palpable» в данном контексте не имеет прямого соответствия в русском языке применительно к полу. Комический эффект данной реплики не исчерпывается вербальным компонентом: в кадре персонаж Номернабис произносит эту фразу в тот момент, когда его под руки несут двое охранников, и он оторван от земли, болтая ногами в воздухе. Таким образом, его утверждение о том, что пол «не чувствуется под ногами», получает буквальное визуальное подтверждение: он действительно не касается пола ногами. Комический эффект возникает на стыке вербального и визуального кодов: зритель видит, почему персонаж не чувствует пол, и это делает шутку более очевидной.

Пример № 2: *Elle donne une force mais d'une force. → Кто [зелье] выпьет, тот может все.*

Данное решение затруднительно призвать адекватным, поскольку сходная конструкция «une force mais d'une force» передает идею «силы необычайной, огромной» через характерный французский эмфатический оборот. В реплике «тот может все» утрачивается семантический компонент интенсивности силы как таковой, который подменяется его идеей всемогущества.

В кадре Номернабис произносит реплику крупным планом, и его мимика не содержит дополнительных комических маркеров, которые могли бы усилить или пояснить шутку. В отличие от примеров, где визуальный ряд подкрепляет вербальный комический эффект, здесь изображение не создает дополнительного смысла. Сцена представляет собой обычный диалог, комический эффект которого полностью зависит от вербальной составляющей.

Пример № 3: *Vous suivez les baffes, et normalement ils sont au bout. → Лучше идти на оплеухи, в конце как раз [деревня] и будет.*

Перевод адекватен при условии контекстуальной ясности: une baffe – разговорное слово, синонимичное слову «удар». Слово «оплеухи» функционально эквивалентно, поскольку органично соотносится с разговорным вариантом во французском языке.

В данной сцене поверженный легионер лежит на снегу и вежливо указывает Номернабису рукой в направлении деревни. Комический эффект строится на контрасте между его положением и вежливым тоном его речи, а также на том, что он объясняет маршрут через тот самый опыт, который только что приобрел. Русский перевод «лучше идти на оплеухи» сохраняет эту двусмысленность: можно понять и как «лучше пойти туда, где получают оплеухи» (буквально), так и как «лучше двигаться в направлении, куда ведут оплеухи» (метафорически). Визуальный ряд (легионер указывает рукой) снимает неопределенность и делает шутку понятной. Таким образом, перевод сохраняет комический эффект, основанный на взаимодействии вербальной двусмысленности и визуального контекста.

Пример № 4: *Ouaf! Quoi? C'est moi qui aboie. J'ai plus le droit de parler, alors j'aboye. Ouaf! → Гав! Чего? Это я гавкаю. Говорить не дают, буду лаять! Гав!*

В кадре Обеликс прячет своего пса Идефикса в мешке, поскольку ему было запрещено брать его с собой. Когда раздается лай, окружающие реагируют с недоумением. Комический эффект строится на несоответствии между тем, что происходит на самом деле (Обеликс прячет собаку, которая лает), и тем, что он говорит («Это я гавкаю»). Персонаж пытается выдать себя за источник лая, что абсурдно само по себе – и визуальный ряд делает этот абсурд очевидным для зрителя.

Исходная игра слов и самоповтор (реплика произносится персонажем, которому запрещают говорить, поэтому он имитирует лай) передана точно: русские глаголы «гавкать/лаять» сохраняют как зооморфную игру слов, так и коммуникативный жест. Таким образом, тактика применена корректно, поскольку перевод не требует дополнительных разъяснений, а чередование глаголов соответствует стилистике устной речи, что обеспечивает сохранение комического эффекта.

Пример № 5: *Nous avons quitté le navire un peu précipitamment. → Скажем, мы несколько спешно покинули корабль.*

В данном примере сохранены как лексико-синтаксическая структура (ирония в виде недосказанности), так и стилистическая составляющая (эвфемизм описания вынужденного бегства).

В данной сцене капитан Краснобород обращается к своим подчиненным, готовясь к набегу. Комический эффект строится на противопоставлении серьезного тона персонажа и его «несколько спешным» бегством с корабля. Паралингвистические характеристики (паузы, неуверенные жесты, отвод взгляда) позволяют также усилить комический эффект, поскольку зритель видит, что капитан пытается не потерять достоинство.

С точки зрения артикуляционной синхронизации перевод фразы не вызвал у переводчика проблем, поскольку, персонаж Красноборода носит густую бороду, за которой не видно движения губ. Таким образом, данный пример считаем адекватным с точки зрения сохранения комического эффекта.

Пример № 6: *Les expressions latines, ça va aller là c'est bon, hein. → Насчет латинских крылатых выражений, ты, это, осторожно.*

Данный пример содержит минимальную прагматическую подстройку под общий тон сцены, в которой персонаж только что пережил кораблекрушение. Французская разговорная конструкция «c’est bon, hein» передает недовольство и требование прекратить, однако в переводе фраза «ты, это, осторожно» функционально эквивалентна по иллокутивной силе и разговорному регистру.

В кадре пираты держатся на плаву на обломках после того, как им пришлось разрушить собственный корабль, чтобы избежать встречи с галлами. Помощник Краснобородa Трехпалый обнадеживающим тоном цитирует латинское изречение «бездна взывает к бездне», погружаясь в философские размышления. Краснобород, напротив, раздражен своим помощником. Комический эффект строится на несоответствии между возвышенным тоном Трехпалого и раздраженной реакцией Краснобородa. В переводе этот контраст сохраняется, поскольку в реплике «насчет латинских крылатых выражений, ты, это, осторожно» передается та же интонация раздражения и недовольства, что и оригинал. Зритель дубляжа получает тот же комический эффект, основанный на взаимодействии вербальной реплики и визуального контраста персонажей. Верным также следует считать решение опустить типичное для французского языка постпозиционное междометие «hein». Данный пример считаем адекватным, поскольку здесь комический эффект сохраняется.

Пример № 7: *Les lumières du port d'Alexandrie... Font naufrager les papillons de ma jeunesse. → Огни александрийского порта… сжигают бабочек далекой юности моей.*

Данный неуспешный с точки зрения передачи интертекстуального включения пример демонстрирует отсутствие необходимой адаптации: исходная реплика «font naufrager les papillons de ma jeunesse» является интертекстуальной отсылкой на популярную песню 1977 г. в исполнении Клода Франсуа «Alexandrie, Alexandra», которая полностью утрачивается в переводе. Переводчик производит

качественный с точки зрения адекватности перевод, сохраняя поэтичность реплики.

В данном примере наблюдается замена поэтического образа – глагол «сжигают» используется вместо фразеологизма «пускают ко дну», что в контексте сцены, в которой персонажи плывут на корабле к Александрийскому маяку, дополнительно искажает исходный текст. Таким образом, переводчик применяет тактику функциональной эквивалентности там, где следовало бы применить тактику лингвокультурную адаптацию (например, с заменой текста французской песни на текст русскоязычной песни на аналогичную тему). Неудачное решение, таким образом, привело к утрате коммуникативного эффекта.

Пример № 8: *Et les fouets, c'est pour faire joli ? → А плети у вас для красоты?*

Исходная конструкция «pour faire joli» является частью риторического вопроса, выражающим иронию, и русское «для красоты» представляет собой точный функциональный эквивалент.

Галлы находятся на экскурсии по стройке в компании Номернабиса. За ними видны рабочие, которых погонщики бьют плетьми. Комический эффект строится на несоответствии между реальностью стройки и ироничным, почти небрежным вопросом «а плети у вас для красоты?» Сцена приобретает особенно абсурдный характер за счет того, что Панорамикс делает вид, будто не замечает страданий рабочих. В рамках тактики функциональной эквивалентности сохранены и синтаксис, и прагматика, и разговорный регистр. Таким образом, перевод считается адекватным с точки зрения передачи комического эффекта.

Пример № 9: *Quand on l'attaque, l'empire contre-attaque ! → Когда враг атакует, империя наносит ответный удар.*

В исходная фразе содержится интертекстуальная отсылка на название фильма «Звездные войны. Эпизод V: Империя наносит ответный удар», который на французском звучит как «Star Wars, épisode V : L'Empire contre-attaque».

Официальное русское название фильма полностью совпадает с предложенным переводческим решением, поэтому отсылка может быть распознана без особых усилий. Данное интертекстуальное включение также считывается за

счет визуального и аудиального ряда. При произнесении реплики персонаж Кая Соплюса поворачивается к камере спиной, демонстрируя шлем, отсылающий к силуэту Дарта Вейдера, в то время как зритель слышит музыкальную тему «Имперский марш» Джона Уильямса, которая часто играет при появлении антагониста. Иными словами, авторы фильма сделали все возможное, чтобы сделать эту отсылку-оммаж как можно более очевидной. Переводчик смог сохранить вербальный код интертекстуальной отсылки, не прибегая адаптации, поскольку невербальные ряды играют в данном случае бóльшую роль. Незначительная синтаксическая замена безличного «on» на существительное «враг» представляется адекватной в контексте сцены. Таким образом, пример демонстрирует сверхуспешное применение тактики функциональной эквивалентности.

Пример № 10: *Dans le Sud de la Gaule, il y a une ville «Avignon» qui a un très joli pont, d'ailleurs, le pont d'Avignon. → На Юге Галлии есть город Авиньон с красивым мостом, который называется Пон д'Авиньон.*

В кадре Панорамикс произносит эту реплику на светской вечеринке, обращаясь к Клеопатре с большим энтузиазмом, в то время как царица демонстрирует полную незаинтересованность. Комический эффект строится как на несоответствии между кинесикой Панорамикса и Клеопатры, так и на абсурдности пояснения очевидного факта. Для французского зрителя данная сцена еще более комична, поскольку персонаж объясняет то, что известно каждому ребенку, а именно делает отсылку на песню «Sur le pont d’Avignon». Русскоязычный зритель, не знакомый с данной песней, не распознает эту отсылку и воспринимает реплику как лишенную комического эффекта. Переводчик, как и в примере № 7, производит семантически точный, но неадекватный с точки зрения передачи комического эффекта перевод.

Считаем, что тактика функциональной эквивалентности является наиболее эргономичной с точки зрения переводческих усилий. Так, в тех случаях, когда фоновые знания исходной и целевой аудитории совпадают (примеры № 1, 3-5, 6, 8), данная тактика позволяет достичь адекватности без задействования тактик

адаптации. Эффективность тактики функциональной эквивалентности в подобных условиях подтверждается еще и сохранением как семантической точности, так и прагматического потенциала исходных реплик.

Вместе с тем, анализ примеров № 2, № 7 и № 10 выявляет ограничения данной тактики, которые носят принципиальный характер. Так, в примере № 2 очевидно, что тактика формально применяется, но выбранное переводческое решение оказывается неадекватным на уровне интертекстуальности, идиоматики и экспрессивности. Это позволяет говорить о том, что сама по себе ориентация на коммуникативную эквивалентность не всегда гарантирует успешного перевода, поскольку переводчику необходимо также уметь верно распознать структурно-семантические особенности исходного высказывания. Наиболее показательными являются примеры № 7 и № 10, в которых в оригинале заложены отсылки, известные французскому зрителю, но неизвестные русскоязычному. В этих случаях ошибочно применять тактику функциональной эквивалентности, поскольку это приводит к утрате отсылки и, как следствие, недостижению комического эффекта. То есть, если комический элемент понятен исходной аудитории и непонятен целевой, использование данной тактики в целях сохранения комического эффекта невозможно.

Таким образом, тактика функциональной эквивалентности демонстрирует высокую эффективность в тех случаях, когда комическое строится на базе общеизвестных знаний, однако ее применение в примерах с культурно-специфическими элементами и интертекстуальными включениями без предварительного анализа фоновых знаний целевой аудитории приводит к коммуникативной неудаче, и в таких случаях целесообразнее прибегать к тактикам творческой адаптации. Их выбор зависит как от мнения переводчика, так и от непреодолимых несовпадений фоновых знаний исходной и принимающей аудиторий.

3.4.3 Качественный анализ реализации тактики лингвокультурной адаптации

Применение тактики лингвокультурной адаптации обусловлено параметрами КСАВП-комедия, при которых комический эффект привязан к культурно-специфическим элементам, требующим адаптации для восприятия целевой аудиторией. Как было показано ранее, к таким параметрам относятся:

– цель осуществления перевода – обеспечение комфортного потребления аудиовизуального произведения, что в случае культурно-маркированных комических элементов требует их адаптации для сохранения комического эффекта;

– условия использования переводного текста в принимающей культуре – социокультурная специфика, цензурные требования, национальные традиции комедийного дискурса и ожидания целевой аудитории. Культурно-специфические элементы (узконациональные реалии, аллюзии на общественно-политические события, прецедентные имена, идиоматические и паремические выражения) требуют замены на функционально аналогичные элементы принимающей культуры. Как отмечает Д. Киаро, комическое в аудиовизуальном произведении часто опирается на культурно-специфические знания, стереотипы и языковую игру, что делает его перевод особенно сложной задачей [Chiaro 2006: p. 198];

– целевая аудитория – культурные и когнитивные особенности зрителя определяют, какие элементы нуждаются в адаптации, а какие могут быть сохранены без изменений;

– вид перевода (дубляж) – технические требования способны ограничивать возможность сохранения исходного культурно-специфического элемента, что делает адаптацию еще более необходимой.

В условиях, когда комический эффект привязан к культурному коду, но механизм его порождения может быть сохранен, переводчик прибегает к лингвокультурной адаптации: он заменяет культурно-специфический элемент (реалию, имя, интертекстуальную отсылку) на функционально аналогичный элемент принимающей культуры, сохраняя при этом сам принцип создания

комического эффекта. Данная тактика предполагает переосмысление отдельных элементов высказывания при сохранении структурно-семантического и функционального ядра комического.

Проанализируем репрезентативные примеры из исследуемого фильма, иллюстрирующие применение данной тактики.

Пример № 1: *Rome, c'est pas construit dans un jour. → Рим тоже не сразу строился.*

В данном примере переводчик сталкивается с паремиологической единицей, широко представленным в различных языках. Французское высказывание представляет собой устойчивую пословицу, функционирующую как обобщенное суждение о постепенности достижения значительных результатов. В русском языке существует несколько возможных вариантов передачи данного содержания – «Рим не за один день построили», «Рим не за день построили» и др. Наиболее очевидным эквивалентом в русской культурной традиции является пословица «Москва не сразу строилась».

Избранный вариант с заменой Москвы на Рим представляет собой успешный пример лингвокультурной адаптации, при котором реплика контекстуально звучит органично, сохраняя узнаваемую для русскоязычного зрителя модель пословицы и обеспечивая естественность и идиоматичность в языке перевода.

В данной сцене Юлий Цезарь произносит эту фразу, обращаясь к Клеопатре несколько пренебрежительным тоном, лежа на кушетке. Комический эффект строится на противопоставлении между высокомерным тоном императора и содержанием его высказывания, которым он поучает царицу Египта. Небрежная поза Цезаря и пренебрежительная интонация превращают обычную пословицу в насмешливое замечание, подчеркивая его мнимое превосходство.

Данное переводческое решение можно рассматривать как адекватное, поскольку переводчик достигает баланса между сохранением исходного культурного элемента и необходимостью поддержания согласованности с визуальным каналом восприятия и общей динамикой сцены. В результате

комический эффект реплики сохраняется, а ее интерпретация не требует дополнительных когнитивных усилий со стороны зрителя.

Пример № 2: - *J'ai des relations des gens de haut rang! - Ça serait mieux s'ils étaient d'Alexandrie.* → *- У меня есть друзья, работают в правительстве, крупные шишки! - И крупные воришки.*

В данном примере комический эффект основывается на каламбуре. Фраза «gens de haut rang» («люди высокого ранга») фонетически совпадает с названием города Оран в Алжире. Во второй реплике это совпадение обыгрывается игрой слов между социальным статусом и географическим названием (буквально: «лучше бы они были из Александрии»).

В кадре озлобленный заказчик Малыйпрокис ругается с зодчим Номернабисом из-за низкого качества работы. В его голосе звучит раздражение и угроза: он пытается запугать архитектора «связями». Реплика Номернабиса же («...и крупные воришки») звучит спокойно и иронично, и именно на этом контрасте строится комический эффект: Номернабис обесценивает угрозу и переводит серьезный разговор в шутку, а кинесический ряд (динамичная мимика и жесты) усиливает этот контраст.

Очевидно, что подобную игра слов невозможно точно воспроизвести в русском языке. Переводчик, не имея возможности адаптировать культурно-специфическую отсылку, преобразует каламбур, основанный на рифме «крупные шишки» и «крупные воришки». В результате переводчик создает принципиально иной комический эффект, не связанного с оригинальной игрой слов, но сохраняя структуру диалога, что позволило сохранить динамику сцены. Выбор рифмы «воришки» обусловлен тем, что вторая реплика должна иметь негативную коннотацию, высмеивающую Малыйпрокиса. «Воришки» создает ассоциацию с коррупцией и злоупотреблением властью, что логически вытекает из упоминания друзей «со связями».

Данное решение считаем адекватным, поскольку дословное воспроизведение оригинального каламбура не представляется возможным без утраты естественности звучания, необходимого при переводе под дубляж. Тем не менее

воссозданная переводчиком игра слов легко позволяет интенсифицировать комический эффект.

Пример № 3: *Rien. On a trois mois, rien jour de plus. C'est impossible a tenir.* → *Ни насколько. Не успею – сошлют в Сибирь. Пора покупать шубу.*

Данный пример демонстрирует сложное, но в то же время сверхуспешное переводческое решение, сочетающее изменение смыслового наполнения и лингвокультурную адаптацию. В оригинале реплика передает отчаяние персонажа, который понимает невозможность выполнить поставленную задачу в обозначенный срок.

В данной сцене Номернабис в отчаянии передает своему помощнику Отису информацию о крайне сжатых сроках стройки. Он опускает руки, садится на камень, и в его глазах читается безнадежность. В переводе наблюдается значительное расширение исходного высказывания, поскольку комическое в оригинальной реплике отсутствует. Переводчик ввел культурно-специфический образ ссылки в Сибирь, который не имеет прямого семантического соответствия в исходной реплике, однако тем самым создает новый комический эффект. Комический эффект в переводе строится на несоответствии между этой драматической, почти трагической позой персонажа и абсурдным, бытовым содержанием его слов («сошлют в Сибирь», «пора покупать шубу»). Зритель видит отчаяние персонажа и слышит вместо трагической констатации факта комическую угрозу его жизни, что создает эффект обманутого ожидания.

Данный пример демонстрирует не просто лингвокультурную адаптацию на уровне введения отсутствующего в оригинале образа, предназначенного для создания комического эффекта, эквивалентного по силе, но иного по природе. С одной стороны, наблюдается значительное отступление от исходного текста и введение новых культурно-специфических элементов. С другой стороны, созданный образ легко считывается аудиторией и эффективно порождает комический эффект, что соответствует задаче перевода фильма в жанре комедии. В условиях дубляжа, где важна динамика и мгновенная воспринимаемость комического, подобное решение может рассматриваться как сверхуспешное.

Особый интерес данный пример представляет тем, что демонстрирует случай лингвокультурной адаптации, возникающей как результат творческой свободы.

Пример № 4: *Tu n'avances pas du tout, Cannabis. → Ты упрям как осел, Козлопас.*

Оригинальная реплика содержит интертекстуальную отсылку на политическую жизнь Франции – проблему легализации каннабиса во Франции («tu n'avances pas du tout» – «ты совсем не движешься»). Имя осла «Cannabis» само по себе создает комический эффект за счет неожиданности. В переводе эта отсылка полностью заменена; предположительно, из цензурных соображений.

В кадре Номернабис седлает осла и пытается гнать его, как коня – очевидно, ожидая, что осел поведет себя как скаковая лошадь. Когда осел не подчиняется, Номернабис спешивается и, упираясь руками в бока от бессилия или недоумения, констатирует свое отношение к ослу. Комический эффект строится на абсурдности самого факта, что персонаж ожидает от осла скорости, а также на реплике, в которой он объясняет очевидное – что осел упрям как осел. Кинесический ряд делает эту ситуацию понятной для зрителя без дополнительных пояснений.

Имя «Козлопас» не связано с оригиналом, а сама фраза перестроена: добавлен сравнительный оборот «упрям как осел», который обыгрывает тот факт, что животное, которому адресуется данное высказывание, является ослом. Несмотря на то, что исходная интертекстуальная отсылка на актуальную общественно-политическую дискуссию утрачена полностью, перевод можно считать сверхуспешным и адекватным за счет усиления комического эффекта, достигнутого в том числе благодаря визуальному ряду.

Пример № 5: *Je m'appelle Itineris. Vous avez deux nouveaux messages. <…> Tu peux me comprendre, tu as été à ma place jadis. - Moi c'est Numérobis. Je ne capte pas. - Ça me le fait tout le temps en ce moment… → Меня зовут Билайнис. Вам два новых сообщения. Ты меня понял, или тебе повторить на бис? - Я - Номернабис. Что-то я не улавливаю. - У меня со всеми так сейчас.*

Данный пример заслуживает особого внимания ввиду глубины проведенной лингвокультурной адаптации. В оригинале персонаж носит имя Itineris, что

является отсылкой на одноименного французского оператора мобильной связи, существовавшего в конце 1990-х – начале 2000-х годов. Для французского зрителя 2002 года эта отсылка была актуальной и узнаваемой; русскоязычному же зрителю данный бренд не знаком. В переводе имя заменено на «Билайнис», что является отсылкой на российского оператора «Билайн». Эта замена следует считать сверхуспешным примером лингвокультурной адаптацией, поскольку переводчик не просто транслитерирует имя, а находит культурно-специфический эквивалент в целевой культуре, сохраняя ключевой механизм комического: имя персонажа отсылает на узнаваемого оператора связи, а все диалоги с ней строятся вокруг этой отсылки.

В первой части сцены недовольная рабочая Билайнис обращается к прорабу Номернабису, ведя за собой разъяренную толпу. В оригинале она произносит реплику «Vous avez deux nouveaux messages» («Вам два новых сообщения») монотонным механическим голосом, имитируя автоответчик. В русском дубляже эта интонация не воспроизведена – голос персонажа звучит нейтрально, без характерного механического тона, что снижает потенциал передачи комического эффекта, поскольку во французском варианте характерная просодия была частью комического эффекта. Тем не менее сама фраза «Вам два новых сообщения» в русском языке в сочетании с контекстом сцены все же вызывает ассоциацию с мобильным оператором, пусть и не столь яркую, как в оригинале.

Особого внимания заслуживает адаптация второй части примера – диалога между персонажами Билайнис и Номернабисом. Она говорит: «…тебе повторить на бис?», что рифмуется с именем ее собеседника. Когда Номернабис исправляет ее, зритель слышит звук телефонных помех, после чего Номернабис отвечает: «Что-то я не улавливаю» – в оригинале это игра слов, где capter означает и «понимать», и «ловить сигнал», которая также успешно передана в переводе. Номернабис пытается «поймать сигнал», немного двигая голову и плечи Билайнис, будто она телефонная антенна. Этот визуальный гэг превращает абстрактную проблему связи в наглядный комический образ, делая шутку понятной и смешной даже без знания контекста мобильных операторов. Персонаж Билайнис заключает:

«У меня со всеми так сейчас», что отсылает на плохое качество связи мобильного оператора.

Данный пример лингвокультурной адаптации представляется одним из наиболее успешных в исследуемом материале по нескольким параметрам. Во-первых, произведена полная замена культурно-специфического элемента: несуществующий за пределами Франции бренд Itinéris заменен на «Билайн», узнаваемый для русскоязычного зрителя. Кроме того, имя «Билайнис» сохраняет фонетический рисунок оригинала, что принципиально для соблюдения синхронизации. Во-вторых, игра слов в диалоге также адаптирована: глагол «улавливать» работает одновременно в разговорном («понимать») и техническом («ловить сигнал») смыслах, сохраняя комический эффект. В-третьих, даже при частичной утрате просодической составляющей (нейтральный голос вместо имитации автоответчика) основная прагматическая функция полностью сохранена. Таким образом, данный пример демонстрирует сбалансированное решение, учитывающее все ключевые параметры аудиовизуального перевода: культурную узнаваемость, фонетическую синхронизацию, сохранение комического эффекта и естественность звучания.

Пример 6: *Itinéris a raison ! De ne pas se laisser faire. → Билайнис права, что не дает себя в обиду.*

Перевод демонстрирует полную замену исходной игры слов с интертекстуальной отсылкой на общественную тематику. В оригинале обыгрываются названия двух французских телекоммуникационных компаний-конкурентов: Itinéris и SFR (телекоммуникационная компания, соперница Itinéris). Фраза se laisser faire («сдаваться») фонетически и семантически обыгрывает название SFR, создавая комический эффект. В переводе первая часть предложения была заменена, как было определено в предыдущем примере, на отсылку на российского оператора сотовой связи «Билайн», а игра слов заменена устойчивым выражением «не дает себя в обиду». Данный пример может быть охарактеризован как адекватный с точки зрения частичной передачи культурно-специфического

элемента, поскольку ни один из трех исходных механизмов, т.е. узнаваемость брендов, игра слов, а также маркетинговый подтекст, не был сохранен.

Пример 7: *Pour le bruit et les odeurs ? - Il y en a que ça peut gêner. → В смысле запахов? - Некоторых это смущает.*

Перевод демонстрирует полную утрату интертекстуальной отсылки. В оригинале реплика является цитатой из речи бывшего президента Франции Жака Ширака, который в 1991 году употребил выражение «le bruit et l'odeur» («шум и запах»), говоря о проблеме мигрантов в стране. Эта фраза стала прецедентной единицей французского общественного дискурса, несущей политическую и социальную нагрузку.

В кадре Номернабис и Панорамикс обсуждают планировку будущего дворца. Номернабис указывает на чертеже местоположение столовой, и Панорамикс, оценивая планировку, замечает, что столовая выходит прямо на спальни, и это, по его мнению, не самый удачный вариант. Номернабис воспринимает замечание Панорамикса буквально и воспринимает это замечание как проблему с запахами, в то время как Панорамикс имел в виду нарушение покоя жильцов. Визуальный ряд (жесты, указывающие на планировку; выражение лиц персонажей) подчеркивает это несоответствие: деловая дискуссия превращается в разговор о запахах еды и о том, кого это может смущать.

В переводе интертекстуальная отсылка была, в сущности, нейтрализована. Это объясняется тем, что для русскоязычного зрителя речь Ширака не является узнаваемой, а попытка сохранить отсылку потребовала бы пояснения, невозможного в условиях дубляжа. Комический эффект оригинала, построенный на снижении высокого политического высказывания до бытового уровня, в переводе также полностью утрачен.

В качестве возможной альтернативы можно предложить вариант, при котором утраченная политическая отсылка компенсируется отсылкой к узнаваемому бытовому дискурсу, выполняющей ту же функцию. Например: «В смысле, [запах] как в общежитии?». Такой вариант не воспроизводит исходную отсылку буквально, однако сохраняет ее функциональную нагрузку и комический

эффект, соответствующий оригиналу, а также привносит узнаваемый культурный код.

Пример № 8: *Encore une facture, j'en peux plus de cette papyrasse administrative.* → *Снова счет, не выношу этого папирусомарательства.*

В данном примере комический эффект построен на слове «papyrasse» – контаминации слов «papyrus» («папирус») и «paperasse» («бумажная волокита»). Персонаж жалуется на систему бюрократии, используя слово, которое содержит анахронизм – папирус вместо бумаги, – что является частотным приемом в рассматриваемом фильме. В переводе создан аналогичный вариант «папирусомарательство» («папирус» + «бумагомарательство»). Решение является сверхуспешным, поскольку сохраняет комический эффект посредством отсылки на бюрократическую систему, вписывается в контекст сцены, а также звучит естественно и комично для русскоязычного зрителя.

Пример 9: *C'est un roc, c'est un cap. Que dis-je, c'est un cap. C'est une péninsule.* → *Да уж, не нос, а утес. Скала, и даже больше. Целый полуостров.*

Перевод представляет собой успешный пример лингвокультурной адаптации интертекстуального включения. В оригинале цитируются строки из пьесы Эдмона Ростана «Сирано де Бержерак», где герой произносит монолог о своем носе, последовательно преувеличивая его размеры (скала, мыс, полуостров).

В кадре Обеликс, только что сломавший нос Большому сфинксу, уходит от разговора с Астериксом, который ругает его за содеянное. Обеликс, не желая выслушивать упреки, отмахивается от Астерикса и произносит данную цитату. Формально эти слова обращены к ситуации со сфинксом, однако интонация и контекст придают им дополнительный смысл. Интертекстуальная отсылка примечательна тем, что эту реплику в фильме произносит актер Жерар Депардьё, который за несколько лет до этого исполнил роль Сирано в экранизации той же пьесы. В переводе сохраняется описательная структура градации (утес, скала, полуостров), а также добавляется комический эффект от рифмы «не нос, а утес». Интертекстуальная отсылка на французскую драму остается узнаваемой для

культурно подготовленного зрителя, что может говорить об относительной адекватности переводческого решения. Особо важно отметить, что визуальный элемент поддерживает вербальный: сам актер обладает весьма крупным носом, что делает реплику еще более комичной.

Пример 10: *Ça va, je suis à fond, c'est un deux-chevaux ! Je peux pas aller plus vite ! → Ты же видишь, быстрее не могу! Рессоры не выдержат!*

Данный пример приобретает дополнительную смысловую глубину при учете визуального контекста: персонаж, произносящий эту реплику – римский солдат, передвигающийся на повозке, запряженной двумя лошадьми. Визуальный ряд создает в оригинале комический контраст между архаичным средством передвижения и отсылкой на автомобиль Citroën 2CV («deux chevaux», букв. «две лошади»). В переводе возникает дополнительный комический эффект, отсутствовавший в оригинале. Абсурдность этого эффекта заключается в том, что у римской повозки могут быть автомобильные рессоры. Можно предположить, что эта фраза была добавлена переводчиком намеренно в качестве дополнительного комического эффекта, который усиливает абсурдность сцены ввиду невозможности адекватно передать интертекстуальную отсылку на французский автомобиль. Переводческое решение считаем адекватным, поскольку комический эффект сопоставления повозки и автомобиля сохранен. Тем не менее утрачен культурный код и игра слов, основанная на отсылке на автомобиль.

Проведенный качественный анализ репрезентативных примеров, демонстрирующих тактику лингвокультурной адаптации, позволяет сделать ряд обобщающих наблюдений. Отметим, что проанализированные примеры демонстрируют разнообразие приемов лингвокультурной адаптации: от минимальной замены реалии в рамках устойчивой паремиологической модели (Пример № 1) до полного переосмысления исходного комического материала с введением культурного кода, отсутствовавшего в оригинале (пример № 3). Также присутствуют случаи создания иной игры слов на месте непереводимой (пример № 2), замены отсылки (примеры № 5-6), адаптации интертекстуальных отсылок с

учетом визуального контекста (примеры № 4, № 9-10) и полной утраты интертекстуального включения (пример № 7).

Анализ показывает, что успешность лингвокультурной адаптации не всегда определяется дихотомией успешности или неуспешности переводческого решения. С одной стороны, существуют примеры, где адаптация признается адекватной, успешной, или функционально оправданной. С другой стороны, существуют также примеры, в которых адаптация оказывается либо неуспешной, либо в процессе ее происходит утрата культурно-специфического элемента.

Наиболее успешно тактика лингвокультурной адаптации применяется при передаче устойчивых паремиологических единиц, поскольку они имеют функциональные аналоги в разных культурах. При передаче игры слов требуется создание нового комического эффекта на месте исходного, что удается переводчику с неоднозначным успехом. Наиболее трудными в рамках тактики лингвокультурной адаптации оказываются отсылки на общественно-политическую жизнь Франции и узконациональные бренды, которые либо нейтрализуются, либо заменяются с утратой части комического эффекта. Отсылки на культурное наследие страны сохраняются лучше, особенно когда они подкреплены визуальным рядом.

Несколько примеров демонстрируют, что успешность адаптации может зависеть от учета или, напротив, игнорирования визуального ряда. Так, в примере № 4 добавление оборота «упрям как осел» обыгрывает тот факт, что адресат реплики – осел, что усиливает комический эффект. В примере № 10 упоминание рессор добавляет новый комический эффект, отсутствовавший в оригинале. В примере № 5, напротив, неверно переданная интонация снижает адекватность восприятия отсылки. Примеры № 3, № 6 и № 8 представляют особый интерес как пограничные случаи, где переводчик идет на максимальное отступление от оригинала. В примере № 3 комический образ создается «с нуля» за счет ресурсов принимающей культуры. Подобное решение одновременно представляется и высшим пилотажем творческой адаптации, и зоной наибольшего риска искажения авторского замысла. В примере № 6 происходит замена игры слов на более

простую реплику, что позволяет частично сохранить комический эффект. Наконец, пример № 8 признается успешным с функциональной точки зрения, но неполностью неадекватным с точки зрения передачи культурно-специфического элемента.

Таким образом, детальный анализ вышеуказанных примеров позволяет заключить, что тактика лингвокультурной адаптации является в аудиовизуальном переводе фильмов в жанре комедии эффективным инструментом для передачи комического эффекта. Ее применение оправдано в тех случаях, где дословный перевод невозможен, когда комический эффект обусловлен каламбурами, игрой слов, узконациональными реалиями, общественно-политическими отсылками и др. Заключим, что успешность адаптации определяется тремя факторами: степенью сходства между исходной и целевой культурами; способностью переводчика создать аналогичный комический образ; учетом визуального и аудиального рядов произведения. Полная передача всех исходных смыслов при лингвокультурной адаптации практически недостижима, однако сохранение прагматической функции, т.е. комического эффекта, при частичной утрате культурно-специфической информации может считаться адекватным результатом.

3.4.4 Качественный анализ реализации тактики прагматической адаптации

Применение тактики прагматической адаптации обусловлено параметрами КСАВП-комедия, при которых исходный механизм порождения комического эффекта не может быть воспроизведен средствами языка перевода. Как было показано в разделе 2.4.1, к таким параметрам относятся:

– цель осуществления перевода – в тех случаях, когда исходный механизм комического (например, непереводимая игра слов, узконациональный каламбур, отсылка к неизвестному прототексту) не может быть сохранен, переводчик вынужден отказаться от его воспроизведения и создать новый комический эффект, функционально эквивалентный оригиналу;

– вид перевода (дубляж) – технические ограничения липсинка и хронометража могут делать невозможным сохранение исходной формулировки, что требует создания нового вербального решения, укладывающегося в артикуляционный и временной рисунок;

– условия использования переводного текста в принимающей культуре – культурные нормы восприятия юмора, цензурные ограничения и ожидания аудитории могут делать исходный комический механизм неприемлемым, непонятным или недостаточно смешным для целевой аудитории. В таких случаях прагматическая адаптация позволяет заменить его на новый, соответствующий культурным нормам принимающей среды;

– целевая аудитория – когнитивные и культурные особенности зрителя определяют, какой механизм комического будет для него релевантным и вызовут необходимую реакцию.

В отличие от тактики лингвокультурной адаптации, где переводчик сохраняет исходный механизм порождения комического, заменяя лишь культурный денотат, прагматическая адаптация предполагает принципиальную перестройку этого механизма вплоть до полной замены одного комического элемента другим, имеющим иную природу. В рамках данной тактики фокус смещается с семантической точности на сохранение динамики комического эффекта с целью обеспечения естественности и эргономичности перевода. Основная цель переводчика при работе с данной тактикой заключается в обеспечении того же комического эффекта, что и в оригинале, путем переработки механизма порождения этого эффекта.

Перейдем к анализу реализации тактики прагматической адаптации. На материале характерных примеров из исследуемого фильма представляется возможным наглядно показать особенности данного типа переводческих решений, предполагающих изменение формы или содержания высказывания с целью максимизации комического воздействия на целевую аудиторию. Пример № 1 посвящен наиболее репрезентативным случаям прагматической адаптации

характонимов, поскольку именно они составляют наиболее многочисленную группу примеров в данной тактике.

Пример № 1: *Malococsis, Numérobis, Amonbofis, Napasdelis, Nexusis, Téachix, Cartapus, Malcomix, Jomanix, Menubestofplus, Jeanclaudus → Малыйпрокис, Номернабис, Гоблинус, Наутилус, Некуксис, Панасоникс, Гнидабус, Малкомикс, Германикс, Пандусзверплюс, Аспиринус.*

В фильме, как и в комиксах об Астериксе, имена персонажей представляют собой паронимические аттракции: они либо обыгрывают профессию персонажа, либо выдающиеся черты его характера, либо содержат интертекстуальную отсылку. В русском дубляже эти имена были подвергнуты масштабной прагматической адаптации, поскольку буквальное копирование сделало бы их бессмысленными для русскоязычного зрителя, что привело бы к утрате существенного комического эффекта. Предлагаем рассмотреть каждый характоним детально.

– имя *Malococsis* построено на игре слове «mal au coccyx» («боль в копчике»), что создает комический эффект за счет скверного характера персонажа, который постоянно вызывает «боль» у главного персонажа. Вариант перевода «*Малыйпрокис*» сохраняет характеристику персонажа: «малый» указывает на невысокий рост персонажа, «прокиснуть» – перен. «быть унылым» [Ожегов 2019: с. 920], т.е. комический эффект сохранен, при этом обеспечивается адекватность артикуляционной синхронизации;

– в имени *Numérobis* заложена отсылка на французскую практику нумерации зданий: когда дом строится между двумя существующими номерами (например, между 3 и 4), ему присваивается номер «3 bis» (где bis означает «повтор», «второй вариант», «альтернативный»). Поскольку персонаж – архитектор-неудачник, его имя намекает на качество его работы. В переводе имя преобразовано в «*Номернабис*» – сохранена основа «номер» и добавлен элемент «на бис» в значении «повтор». Имя «Номернабис» сохраняет структуру, приближенную к оригинальной, что обеспечивает адекватность синхронизации. Решение можно считать успешным примером прагматической адаптации, при котором комический

эффект имени сохранен, а культурно-специфическая отсылка заменена на более универсальную;

– имя персонажа *Amonbofis* образовано из сочетания имени египетского бога Амона и beau-fils – фр. зять; кроме того, имя означает «соперник, враг». Для русскоязычного зрителя эта отсылка неочевидна, поэтому в переводе выбрано имя «*Гоблинус*», которое отсылает на образ персонажа, сравнимого с гоблином – злобным и коварным мифологическим существом. Это имя мгновенно считывается русскоязычным зрителем как отрицательная характеристика персонажа в сочетании с визуальным образом персонажа, который в первые секунды своего появления кормит ручных крокодилов живыми лягушками. С точки зрения прагматической адаптации, перевод имени можно считать успешным, поскольку оно адекватно передает комический эффект имени антагониста;

– название корабля *Napasdelis* обыгрывает французское n'a pas d'hélices, т.е. без пропеллера. В переводе использовано имя «*Наутилус*» – отсылка на подводную лодку капитана Немо из романа Ж. Верна. Такая замена представляется достаточно вольной: связь между двумя вариантами не очевидна. Предположим, что переводчик ориентировался на созвучность двух слов и на общий «морской» контекст. Однако для зрителя, не знакомого с оригиналом, имя «Наутилус» не несет комической нагрузки и воспринимается скорее как нейтральное или даже поэтическое;

– имя наемника *Nexusis* отсылает на модель репликанта из фильма «Бегущий по лезвию» Nexus 6, что является интертекстуальной отсылкой. В переводе имя преобразовано в «*Некуксис*», что обыгрывает русское выражение «не куксись» («не хмурься», «не расстраивайся»). Исходная отсылка на фильм полностью утрачена, но вместо нее создана новая игра слов, понятная русскоязычному зрителю, которая также представляет собой характеристику персонажа, постоянно выглядящего угрюмым. Адаптацию следует признать функционально успешной: комический эффект сохранен, хотя отсылка была полностью утрачена;

– пример с именем *Téachix* представляет особый интерес. Так, в оригинале друид по имени Панорамикс, был по ошибке назван Téachix: компания, на которую

делается отсылка, THX, известна своей громкой звуковой заставкой; громкий звук является ассоциацией, которая подкрепляется репликой персонажа «Je savais que ça sonnait large» – «я знал, что это звучит широко/громко», а также жестом – разведением руки в стороны, будто обозначающим ширину. В переводе имя изменено на «*Панасоникс*» – отсылка на популярный на постсоветском пространстве бренд электроники Panasonic. Отсылка была заменена на более узнаваемый аналог, а жест персонажа оправдан ироничной репликой «Широкая душа!». Данный пример является сверхуспешным, поскольку переводчик не только провел адаптацию отсылки, но и усилил комический эффект за счет введения дополнительной ассоциации («широкая душа»);

– имя *Cartapus* читается как carte à puce («чип-карта», смарт-карта). Персонаж – шпионка, что может обыгрывать идею шпионажа, взлома, считывания информации. В русском переводе имя заменено на «*Гнидабус*» (от слова «гнида» – перен. «подлый человек»). Характер отсылки меняется при сохранении комического эффекта, но становится более лексически сниженным. Для зрителя имя «Гнидабус» может показаться комичным, поскольку соответствует образу второстепенного злодея. Адаптация признается функционально адекватной, хотя исходная технологическая отсылка утрачена в угоду характеристики персонажа;

– имя *Malcomix* является отсылкой на американского борца за права чернокожих Малкольма Икс. Данная анахроническая отсылка в контексте фильма звучит абсурдно, что порождает комический эффект. В переводе имя передано практически дословно – «*Малкомикс*», однако для русскоязычного зрителя, не знакомого с личностью Малкольма Икс, может оказаться неузнаваемой; имя может восприниматься как нейтральное либо как комическая оговорка. Предположим, что следовало либо заменить отсылку на более узнаваемую в русской культуре фигуру, либо добавить дополнительный комический эффект, однако переводчик ограничился минимальной адаптацией;

– имя *Jomanix* является интертекстуальной отсылкой на комикс «Le Journal de Jo Manix» или к персонажу Джо Мэнниксу из сериала «Коломбо». Достаточно узкая анахроническая отсылка в переводе была заменена на «*Германикс*», что

может быть отсылкой на римского полководца Германика. Эта версия вполне оправдана тем, что это имя восхищенно произносит центурион. При подобной замене полностью меняется смысл: вместо отсылки на поп-культуру возникает отсылка на античную историю. Такое решение не следует считать адекватным, поскольку комический эффект узнавания знакомого персонажа в неожиданном контексте утрачен;

– имя воина внушительных размеров *Menubestofplus* является интертекстуальной отсылкой на комбо-меню в ресторанах быстрого питания McDonalds. В переводе использовано имя «*Пандусзверплюс*», которое разбивается на компоненты «пандус», «зверь» и «плюс». Таким образом, связь с исходным меню не прослеживается, однако комический эффект, усиленный визуальным рядом, строится на нагромождении семантически несвязанных слов. Адаптация признается частично успешной: комический эффект в виде имени, составленного из нескольких семантически разнородных компонентов, сохранен, но исходная культурная отсылка утрачена;

– в имени *Jeanclaudus* заложена отсылка на Жан-Клода Дюсса – персонажа культовой французской комедии «Загорелые». Данная отсылка на кинематографическое произведение с малой долей вероятности знакомо русскоязычному зрителю, поэтому в переводе имя было заменено на «*Аспиринус*». В фильме возникает комический эффект, построенный на оговорке персонажа: его называют Аспиринус, но его настоящее имя – Антивирус, что создает дополнительный комический эффект, поскольку оба имени имеют схожее произношение: оба слова начинаются на «А», имеют сходное количество слогов и общий ритмический рисунок. Предположим, что именно благодаря этому имя вызывает комический эффект, особенно учитывая тот факт, что оговорки – это повторяющийся гэг на протяжении всего фильма. Таким образом, зритель получает ту же прагматическую реакцию, что и французский зритель, хотя изначально заданная отсылка была утрачена;

Таким образом, тактика прагматической адаптации применительно к характонимам демонстрирует широкий спектр результатов: от творческих находок

до сомнительных решений. Успешность адаптации имени прямо коррелирует с двумя факторами: во-первых, с узнаваемостью исходной отсылки для русскоязычного зрителя (чем менее узнаваема отсылка, тем более глубокой переработки она требует); во-вторых, со способностью переводчика создать новое имя, которое одновременно сохраняет комический эффект, фонетически синхронизируется с артикуляцией и органично вписывается в общую стилистику вселенной «Астерикса». Наиболее успешные примеры («Некуксис», «Номернабис», «Гоблинус») демонстрируют, что такая адаптация возможна и может даже превосходить оригинал по силе и непосредственности комического воздействия на целевую аудиторию.

Помимо характонимов, тактика прагматической адаптации реализуется и на уровне отдельных реплик, где исходный механизм комического также не может быть воспроизведен средствами языка перевода.

Пример № 2: - *Numerobis! Quelle bonne surprise! - Oui, mon cher ami, très heureux de te voir. - C'est un alexandrin.* → - *Номернабис! Какой приятный сюрприз! - Да, мой друг. Как я рад тебя видеть. - Настоящий александриец.*

В данной сцене Номернабис приходит в жилище друида Панорамикса, и тот тепло его встречает. Комический эффект данной сцены строится исключительно на вербальном уровне и не поддерживается визуальным рядом.

Данный пример демонстрирует переводческую проблему, основанную на поэтической отсылке и связанную с передачей игры слов. В оригинале комический эффект строится на двусмысленности слова alexandrin, которое обозначает как жителя Александрии, так и классический французский двенадцатисложный стих. Реплика персонажа отсылает именно ко второму значению – предыдущая фраза «oui, mon cher ami, très heureux de te voir» оказывается построенной по метру александрийского стиха.

Подобная игра слов практически не имеет прямого аналога в русском языке, поскольку термин «александрийский стих» не обладает сопоставимой степенью узнаваемости для широкой аудитории. В связи с этим переводчик сместил акцент с поэтического термина на буквальное значение слова, что добавляет сцене

комический эффект ввиду представления персонажа как смелого человека, «настоящего александрийца». Таким образом, реплика интерпретируется как характеристика персонажа Номернабиса, происходящего из Александрии. Хотя исходная игра слов теряется, с точки зрения адекватности данное решение можно рассматривать как компромиссное: утрата поэтической аллюзии неизбежна ввиду специфического характера исходной игры слов, однако переводчику удалось сохранить по крайней мере один из семантических компонентов исходной игры слов, тем самым минимизируя коммуникативную неудачу и обеспечивая естественность реплики в языке перевода.

Пример № 3: *Galope Cannabis, galope, galope. Getondown Getondown.* → *Вперед, Козлопас, вперед. Скачи, Козлопас, козел, скачи скорее!*

В кадре Номернабису после ситуации, описанной ранее, удается тронуться верхом на осле, и он продолжает его подгонять. Персонаж повторяет побудительные реплики, торопя животное, в то время как камера постепенно отдаляется вверх, и речь персонажа становится все труднее разобрать.

В данном примере содержится интертекстуальная отсылка на песню Джеймса Брауна «Get Up» (1970), где припев включает фразу «Get on down!». Для французского зрителя эта отсылка могла быть узнаваемой, но для русскоязычной аудитории фильма 2002 года она была бы неочевидной. Следовательно, в переводе отсылка полностью утрачена. Вместо нее добавлено ругательное обращение к ослу – «козел, скачи скорее!». Это создает дополнительный комический эффект, основанный на абсурде, поскольку персонаж называет осла «козлом». Решение является прагматически успешным, поскольку переводчик не пытается сохранять потенциально необъяснимую отсылку, а создает новый комический эффект.

Пример № 4: *Qu'est-ce que c'est que ce pays ? C’est pas possible. Il fait au moins - 8 000 °C.* → *Да куда же меня занесло, жуткий мороз! Здесь градусов 200, не меньше.*

В кадре Номернабис, трясясь от холода, пробирается через сугробы. Камера приближается к его лицу: зритель видит, как у персонажа комически стучат зубы, а речь искажена дрожью. Каждое слово дается ему с усилием, и именно эта

физиологическая достоверность происходящего создает основу для комического эффекта.

Комический эффект в данном примере построен на гиперболе: температура минус 8000 градусов Цельсия – физически невозможная величина, которая подчеркивает субъективное восприятие холода персонажем. В переводе гипербола снижена до 200 градусов (также физически невозможной величины, но менее абсурдная). Кроме того, добавлено восклицание «жуткий мороз!», которое отсутствует в оригинале, но усиливает экспрессию. Решение является прагматически адекватным, поскольку основная функция реплики – передать ощущение сильного холода – сохранена, хотя интенсивность абсурдной гиперболы несколько снижена.

Предположим, что крупный план лица персонажа, дрожащие губы и стучащие зубы – это условия, при которых артикуляционная синхронизация становится особенно жесткой: переводчик вынужден искать формулировку, которая совпадала бы с этим рисунком. Числительное «200» значительно короче и проще артикулируется, чем «8000», и лучше укладывается в темп дрожащей речи персонажа. Кроме того, восклицание «жуткий мороз!» – короткое, эмоциональное, состоит из звуков, которые легко синхронизируются с дрожащей артикуляцией. Таким образом, снижение гиперболы может объясняться не только целью избежать неестественности, но и техническими требованиями артикуляционной синхронизации.

Пример № 5: - *Submergé par leur nombre de deux, nous n'avons dû… - fuir.* → *Столкнувшись с подавляющей массой из двух противников, мы вынуждены были... - удрать.*

Данная сцена предшествует ситуации, описанной в подпункте 3.4.2 (см. Пример № 5). Комический эффект построен на контрасте между пафосностью реплики («submergé par leur nombre» – «подавленный их численностью») и комично малым числом противников. Персонаж начинает фразу официально, а его помощник заканчивает ее сниженным словом «fuir» («бежать»). В переводе данный эффект полностью сохранен: «подавляющая масса из двух противников» звучит

столь же пафосно и абсурдно, а глагол «удрать» передает контраст между двумя персонажами. Данное решение сохраняет параметр естественности, поскольку сохранены и лексический контраст, и ритмический рисунок диалога.

Пример № 6: *Je suis le roi du moooonde ! → Я - великий Краснобород!*

В примере содержится интертекстуальная отсылка на знаменитую сцену из фильма «Титаник» (1997), где герой Леонардо ди Каприо, стоя на носу корабля с распростертыми руками, кричит: «I'm the king of the world!».

В фильме «Астерикс и Обеликс» капитан Краснобород повторяет эту позу и восклицание, создавая пародийный эффект. В переводе, однако, отсылка полностью утрачена; вместо этого добавлено определение «великий» перед именем персонажа. Комический эффект сохраняется за счет абсурдности ситуации (капитан стоит на мачте с саблей, раскинув руки), но сама отсылка на фильм оказывается утраченной. Визуальный образ – фигура с широко раскинутыми руками на возвышении – действительно отсылает на «Титаник», однако для распознавания отсылки по визуальному ряду, как правило, требуется особый сценографический контекст: нос корабля, палуба, ограждение, наличие второго персонажа в кадре. Поза сама по себе недостаточно однозначна: широко раскинутые руки – распространенный жест в поп-культуре, и без соответствующей обстановки он не считывается как отсылка именно к «Титанику».

Тем не менее подобное решение можно считать функционально адекватным, поскольку несмотря на зависимость от визуального ряда (крупный план рта персонажа, произносящего фонему [о]), кинесический (поза персонажа) и кинематографический (визуальная пародия сцены в оригинале) коды позволяют сохранить комический эффект.

Пример № 7: *Je demande donc votre accordance, de m'accordifier toute l'aidance. Du verbe aider ! Pas « les danses ». → Я хочу, чтобы у меня были развязаны руки. Не в смысле кулакам волю давать, кому-то там бока намять.*

Оригинальная игра слов построена на игре слов «l'aidance» («помощь», образованное от глагола «aider») и «les danses» («танцы»). Персонаж Номернабис произносит абсурдные окказионализмы («accordance», «accordifier», «aidance»), а

затем сам себя поправляет, подчеркивая, что имеет в виду глагол «помогать», а не «танцы». Комический эффект усилен тем, что персонаж в кадре пританцовывает, визуально обыгрывая «танцы».

В переводе эта игра слов была полностью перестроена. Использовано устойчивое выражение «развязаны руки», которое само по себе идиоматично. Затем персонаж поясняет: «Не в смысле кулакам волю давать, кому-то там бока намять». Здесь создается новая игра слов, основанная на сближении двух значений «развязать руки»: «свобода действий» и «дать волю кулакам». Стоит отметить, что переводчик внес дополнительный комический эффект, поскольку о «развязанных руках» говорит однорукий персонаж. Остается открытым вопрос, было ли данное решение сознательным. Примечательно, что визуальный ряд поддерживает новую игру слов, поскольку кинесика персонажа напоминает как танцы, так и боевую стойку, сохраняя абсурдный контекст сцены. Решение является сверхуспешным примером прагматической адаптации, поскольку переводчик не пытается сохранить непереводимую французскую игру слов, а создает новую, которая сопоставима и даже превосходит оригинал по интенсивности комического эффекта.

Пример 8: *Oïs, c'est comme ça qu'il s'appelle. - Moïs ? - Non, Oïs, comme Oïs la saucisse. → Ираз, его так назвали. - Кого? - Ну, обелиск. Его так назвали.*

В данной сцене Номернабис и Обеликс наблюдают за ходом строительных работ. В центре внимания оказывается рабочий, который в одиночку поднимает гигантский обелиск. Номернабис, комментируя происходящее, поясняет, как зовут этого рабочего. Однако Обеликс настолько увлечен, что не вслушивается в слова собеседника и неправильно истолковывает его речь.

В оригинале представлены сразу две интертекстуальных отсылки: во-первых, фонетическая игра Oïs/Moïs отсылает на пророка Моисея (Moïse), что создает комический эффект за счет анахронизма; во-вторых, фраза oh hisse la saucisse представляет собой французское междометие, сходную по функции с русским «и взяли!» или «и раз!». В русском переводе исходный механизм полностью изменен: имя «Ираз» не несет самостоятельного смысла, а служит элементом игры слов,

основанной на смысловой связи имени с объектом, который находится в поле зрения персонажей.

Обе исходные отсылки утрачены, однако переводческое решение позволяет создать новый комический эффект, функционально сопоставимый с оригиналом. Данный пример может быть признан функционально оправданным: несмотря на то, что интенсивность комического эффекта несколько ниже, чем в оригинале, зритель дубляжа получает аналогичный по функции результат – абсурдное непонимание, основанное на созвучии или смысловой связи. Визуальный контекст (рабочий, поднимающий обелиск) поддерживает этот новый механизм, делая шутку наглядной и понятной без обращения к культурно-специфическим знаниям.

Пример № 9: *Un petit portrait avec le sphinx en souvenir en 30 minutes? - Mais pourquoi pas? Vous acceptez sesterces? → Сделаем портрет на фоне сфинкса? Ваша статуя за тридцать минут. - Почему бы и нет? Доллары принимаете?*

На первый взгляд, замена «сестерциев» (древнеримская валюта, уместная в историческом контексте) на «доллары», анахроничные для Древнего Египта, может показаться необязательной, однако это решение вполне обосновано. Так, введение доллара в контекст сцены создает осознанный анахронизм, который и является источником комического эффекта. Несоответствие считывается зрителем мгновенно, поскольку в Древнем Египте не могло быть долларов, что и порождает комический эффект. Фраза «Доллары принимаете?» звучит более современно, чем «Сестерции принимаете?». Она интенсифицирует комический эффект за счет параллели с современностью: зритель узнает в этой сцене типичного уличного торговца, который готов сделать портрет за 30 минут. Таким образом, решение заменить сестерции на доллары следует признать сверхуспешным примером: оно демонстрирует, что прагматическая адаптация может оказаться естественной даже там, где буквальный перевод формально возможен. Кроме того, переводчик смог создать новый комический эффект, используя узнаваемый анахронистический образ. Данный пример является образцом того, как отступление от эквивалентности служит главной цели аудиовизуального перевода фильма в жанре комедии – вызвать смех у зрителя.

Пример № 10: *Cours, Astérixme ! Cours ! → Дуй, Амстерикcм, дуй!*

Данная реплика содержит интертекстуальную отсылку на фильм «Форрест Гамп», где один из персонажей произносит реплику «Run, Forrest, run!» («Беги, Форрест, беги!»). Отсылка остается узнаваемой для зрителя, поскольку структура реплики (глагол-имя-глагол) полностью сохранена. Вместо «беги» («cours») использован разговорный глагол «дуй», что связано с необходимостью липсинка – персонажа показывают крупным планом, и зрителю отчетливо демонстрируется его артикуляция. Французский глагол cours произносится с округлением губ на звуке «у» [kuʁ]. Если бы переводчик выбрал русский глагол «беги», артикуляция была бы совершенно иной, поскольку [i] – неогубленный гласный переднего ряда. В глаголе «дуй» присутствует тот же огубленный гласный заднего ряда [u], который артикуляционно соответствует французскому cours, а взрывной согласный [d] в достаточной степени сопоставим с велярным взрывным [k]. Следовательно, липсинк был соблюден максимально точно. Помимо решения технической задачи, глагол «дуй» обладает более разговорной, почти фамильярной окраской по сравнению с нейтральным «беги». Он передает бóльшую степень срочности и создает дополнительный комический эффект в контексте сцены.

Данный пример представляет собой образец безупречного дубляжа, где прагматическая адаптация продиктована не только стремлением к сохранению комического эффекта, но и жесткой необходимостью соблюсти липсинк. Переводчику удалось также решить сложную задачу по сохранению интертекстуального включения, и даже усилить комический эффект за счет выбора более экспрессивного и сниженного глагола.

Во всех рассмотренных примерах применение тактики прагматической адаптации было обусловлено объективными причинами: непереводимостью исходной игры слов, интертекстуальной отсылкой, незнакомой русскоязычному зрителю, либо жесткими требованиями липсинка. Таким образом, прагматическая адаптация выступает не как проявление переводческого произвола, а как вынужденная, но оправданная мера для сохранения комического эффекта. Анализ также демонстрирует, что успешность прагматической адаптации варьируется в

широком диапазоне – от наиболее успешных, представленных в примерах № 7-10, до неоднозначных, к которым можно отнести отдельные случаи адаптации характонимов.

На основе проведенного анализа могут быть выделены следующие факторы, определяющие успех или неуспех прагматической адаптации:

– наиболее успешные примеры демонстрируют, что переводчик не просто компенсирует утрату, а создает новое комическое высказывание, равноценное или превосходящее оригинал по интенсивности комического эффекта;

– в отдельных примерах переводчик опирается на кинесический семиотический код, что позволяет сохранить комический эффект даже при отсутствии вербальной информации или создании новой игры слов;

– пример № 10 демонстрирует, что технические ограничения дубляжа могут диктовать выбор лексики, и переводчик смог найти такое решение, которое одновременно удовлетворяет требованиям липсинка и интенсифицирует комический эффект;

– наиболее успешные решения показывают, что отказ от функционально-эквивалентного перевода может быть не только вынужденным, но и творчески продуктивным, позволяя переводчику создавать новые комические эффекты, отсутствовавшие в оригинале.

Таким образом, проведенный анализ подтверждает, что тактика прагматической адаптации является наиболее сложной среди трех выделенных тактик, но одновременно и наиболее плодотворной. Ее успешное применение требует от переводчика не просто лингвистических знаний, но и творческого мышления, умения работать с визуальным и аудиальным рядами в условиях технических ограничений. В тех случаях, где переводчику удается найти баланс между всеми этими факторами, прагматическая адаптация позволяет не только сохранить, но и усилить комический эффект оригинала, что подтверждает ее необходимость и оправданность использования в аудиовизуальном переводе фильма в жанре комедии.

3.5 Количественный анализ реализации переводческих тактик

В настоящем исследовании наличие комического эффекта в переводе служит основным критерием при анализе успешности или неуспешности переводческого решения. Наибольший исследовательский интерес в рамках анализа аудиовизуального перевода представляет как количественное распределение приемов передачи комического эффекта, так и качественная специфика переводческих решений, применяемых в каждом конкретном случае. Особого внимания заслуживает сопоставление трех типов примеров: там, где комический эффект оригинала был сохранен (*успешные примеры*); там, где комический эффект был не только сохранен, но и усилен преимущественно за счет творческой адаптации (*сверхуспешные примеры*); и там, где комический эффект оригинала не был сохранен (*неуспешные примеры*).

Критерием отнесения того или иного примера к категориям в настоящем исследовании послужил результат сопоставительного анализа исходного и переводного текстов с учетом следующих факторов:

1) сохранение/усиление/утрата комического эффекта (наличие комического элемента, заложенного автором, и его воспроизведение в переводе);

2) степень смысловой и прагматической эквивалентности реплики в контексте сцены (соответствие визуальному и аудиальному ряду, логике диалога, характеру персонажа);

3) узнаваемость и функциональная релевантность интертекстуальных включений (при наличии таковых) для русскоязычной аудитории.

Результаты анализа были дополнительно сопоставлены с данными зрительского опроса (см. раздел 3.7), что позволило скорректировать первоначальную классификацию в ряде неоднозначных случаев.

Одним из важнейших, но не единственным источником комического в фильме являются интертекстуальные включения. В оригинале многие интертекстуальные отсылки служат именно источником комического, а большинство успешных переводческих решений направлены на сохранение или

усиление комического эффекта, а не на передачу интертекстуального включения. Это указывает на приоритет прагматической функции над безапелляционным сохранением интертекстуального включения: интертекстуальная отсылка выступает здесь как инструмент создания комического эффекта, а не как самостоятельная задача перевода.

Следовательно, чрезмерная фиксация на выявлении интертекстуальных включений в ущерб комическому потенциалу привела бы к утрате и прагматического потенциала. Иными словами, в рамках данного параграфа анализу подвергаются примеры, содержащие комический потенциал, независимо от того, реализуется ли этот потенциал через интертекстуальную отсылку или через иные приемы создания комического эффекта. Более глубокий анализ перевода интертекстуальных включений представлен в пункте 3.5.6.

Отдельный аналитический интерес представляет явление добавления нового культурно-специфического комического эффекта, отсутствующего в оригинале. Подобные случаи свидетельствуют о таком ходе творческого мышления переводчика, при котором он создает новый комический эффект фактически «с нуля», полагаясь на ожидания русскоязычной аудитории. В связи с этим предлагается рассмотреть и сравнить типологию переводческих решений, применяемых в каждой из указанных категорий, с опорой на типологию Пима, что позволит выявить, какими конкретными переводческими решениями реализуется каждая тактика.

3.5.1 Корпус примеров применения переводческих тактик

Для достижения целей исследования методом сплошной выборки был сформирован корпус, включающий 348 единиц перевода. В ходе первичного анализа из выборки были исключены 92 примера, в которых комический эффект реализуется исключительно или преимущественно через визуальный ряд или не содержит вербальной составляющей. Таким образом, объектом непосредственного анализа стали 256 пар примеров.

Дальнейший качественный анализ позволил классифицировать выявленные примеры по типам переводческих решений согласно типологии Э. Пима, реализующих стратегию коммуникативно-равноценного перевода в рамках КСАВП-комедия. Корпус исследования, представленный в полном объеме в виде сводной таблицы в Приложении 2, представляет собой перечень всех выявленных в рамках исследования примеров реализации переводческих тактик в русскоязычном дубляже фильма «Астерикс и Обеликс: Миссия Клеопатра». Структура корпуса в виде таблицы отражает следующие параметры анализа:

– столбцы 1-2 содержат оригинальный французский текст и его русский эквивалент, зафиксированный в официальном дубляже;

– столбец 3 содержит одну из трех использованных тактик, обозначенных A, B и C соответственно;

– столбец 4 содержит степень передачи комического эффекта, представленная в виде следующих маркеров:

«-» – комический эффект отсутствует в переводе;

«?» – зависит от фоновых знаний реципиента;

«!» – комический эффект присутствует, но передается буквально;

«+» – комический эффект сохранен успешно или с минимальной утратой;

«++» – комический эффект передан и интенсифицируется за счет переводческого решения (например, добавлен новый комический эффект, понятный русскоязычному зрителю);

«S» – изменение обусловлено техническими ограничениями липсинка.

– столбцы 5-7 представляют собой ранжирование выявленных тактик и переводческих решений в соответствии с типологией Пима. В столбцах последовательно фиксируются категория, тип и подтип переводческого решения.

Таким образом, в последующих подпунктах будут рассмотрены успешные, сверхуспешные и неуспешные примеры перевода. Представленное описание структуры корпуса и системы маркеров позволяет объяснить логику последующего анализа, обеспечивая его прозрачность и воспроизводимость. Фиксация оригинала, перевода, тактики перевода и переводческого решения создает методологическую

основу для количественного и качественного анализа переводческих решений, что минимизирует риск произвольной интерпретации и повышает валидность выводов. С полной сводной таблицей результатов количественного анализа предлагается ознакомиться в Приложении 3.

3.5.2 Количественный анализ переводческих решений в примерах с сохранением комического эффекта

На основании анализа 169 успешных примеров, где комический эффект был сохранен в переводе, были сделаны следующие наблюдения, представленные в виде Диаграммы 5.

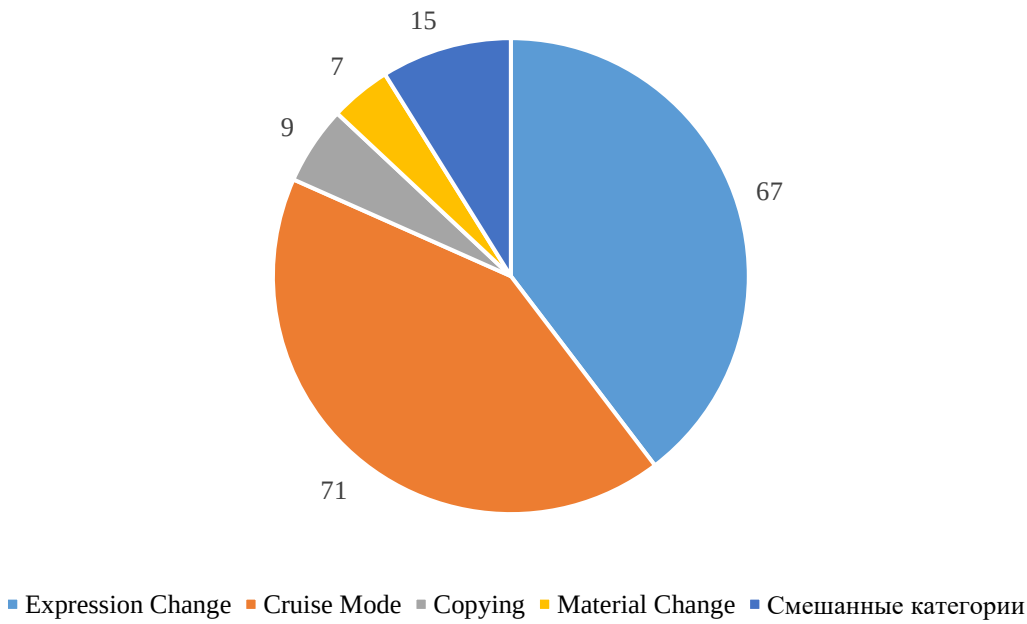


Диаграмма 5. Количественный анализ категорий переводческих решений в примерах с сохранением комического эффекта.

Доли категорий CM (42%), и EC (39,6%) оказались практически равны и в совокупности покрывают более 80% всех успешных примеров. Данный факт свидетельствует о том, что при сохранении комического эффекта переводчик в равной степени прибегает либо к минимальной адаптации, либо к осознанному

изменению способа выражения; обе категории оказываются достаточно эффективными. Например, в реплике *«J'ai jamais vu des travaux qui finissent à l'heure» → «Никогда не видел, чтобы стройку заканчивали в срок»* комический эффект сохраняется без создания нового комического механизма: переводчик использует естественное для русского языка соответствие, поскольку исходная реплика не требует специальной перестройки для достижения аналогичного коммуникативного эффекта. В данном случае минимальное переводческое решение оказывается достаточным.

В абсолютном большинстве примеров в рамках категории СМ (83,1%) комический эффект достигается «естественным» переводом, без применения особых приемов или модификаций. Данный вывод представляется важным, поскольку значительная часть комического (почти 35% от всех успешных примеров) не требует от переводчика переосмысления, поскольку комический эффект оригинала сохраняется при адекватном качестве перевода. Показателен, например, диалог *«Si. Non. Si. Non.» → «Да. Нет. Да. Нет.»*, где сохранение краткости, повторяемости и ритмической организации реплики позволяет передать комический эффект без изменения содержания. В тех случаях, когда в рамках данной категории используется Copying Words (8 случаев), речь идет о заимствовании лексики оригинала, которое является адекватным для сохранения комического эффекта. Так, в реплике *«Amstérixme…rixme…» → «Амстериксм…риксм…»* переводчик сохраняет звуковую организацию исходного высказывания, поскольку именно ее узнаваемость и комический эффект оказываются важнее семантического преобразования.

Отдельного внимания заслуживают 15 примеров, которые не могут быть однозначно отнесены к одной категории. Их анализ позволяет увидеть, как переводчик комбинирует различные категории для достижения коммуникативного эффекта. Так, наиболее частотные примеры содержат комбинацию категорий С+ЕС, что указывает на то, что в некоторых случаях переводчик сохраняет формальные элементы оригинала (ритм, длину фразы, звучание) и одновременно перестраивает смысловое содержание для сохранения комического эффекта;

особенно частотны такие комбинации при наличии технических ограничений. Например, в реплике *«Tu peux me comprendre, tu as été à ma place jadis. Moi c'est Numérobis» → «Ты меня понял, или тебе повторить на бис? Я – Номернабис»* одновременно присутствует новое решение («повторить на бис»), что позволило адекватно передать комический эффект. Наличие примеров с маркерами неоднозначной успешности («+/-», «+/?», «+/!»), несмотря на положительные результаты, позволяет говорить о том, что в ряде случаев переводческое решение может быть воспринято как успешное, поскольку при частичной утрате смысла комический эффект все же был сохранен.

В рамках данной категории также зафиксировано 8 примеров с маркером «S», что составляет ≈ 4,7% от всех успешных примеров. Наличие данного маркера показывает, что технические ограничения не являются непреодолимым препятствием для сохранения комического эффекта. В большинстве случаев переводчик прибегает к комбинации C+EC или применяет те же типы решений, что и при отсутствии технических ограничений. Возможность сохранить комический эффект в жестких условиях артикуляционной синхронизации оказалась весьма трудоемкой, но выполнимой задачей для переводчика. Показателен уже приведенный пример с репликой *«Tu peux me comprendre… Moi c'est Numérobis» → «Ты меня понял, или тебе повторить на бис? Я – Номернабис»*: несмотря на необходимость учитывать артикуляционную синхронизацию реплики, переводчик не отказывается от комического эффекта, а создает аналогичную игру слов, которая оказывается успешной в контексте сцены.

Поскольку категория EC является одной из двух самых частотных (67 случаев), ее внутренняя структура представляет особый интерес для понимания того, какие именно типы и подтипы данной категории наиболее эффективны для сохранения комического эффекта.

Три типа EC – Compensation (New level of expression), Cultural Correspondence (Relocation of culture-specific referents) и Perspective Change – в совокупности покрывают 83,7% всех успешных примеров в данной категории; это позволяет выделить их как основные средства сохранения комического эффекта в тех

случаях, когда дословный перевод невозможен или нежелателен. Так, New level of expression является самым частотным подтипом ЕС (29,9%); благодаря компенсации переводчик способен сохранить комический эффект, перенося его, например, на иной уровень переводческих соответствий. Так, в примере *«La situation est grave. Très grave, je commence à avoir faim» → «Влипли мы здорово. Да, перекусить бы»* исходная связь между контекстом сцены и упоминанием Обеликсом голода не воспроизводится буквально. Тем не менее в переводе применяется разговорная конструкция, которая сохраняет противопоставление и, как следствие, комический эффект. Relocation of culture-specific referents – второй по частоте подтип ЕС (28,4%). Это свидетельствует о том, что замена культурно-специфического элемента на знакомый русскоязычному зрителю аналог представляет собой высокоэффективный прием сохранения комического. Например, в реплике *«Un petit portrait avec le sphinx en souvenir en 30 minutes? ... Vous acceptez sesterces ?» → «Сделаем портрет на фоне сфинкса? ... Доллары принимаете?»* культурно маркированное «sesterces» заменяется на «доллары». Такое решение не сохраняет предметную точность, однако создает легко распознаваемый анахронизм и тем самым сохраняет комический эффект сцены. Тип Perspective Change занимает третье место (25,4%). Это указывает на то, что смысловое развитие способно приводить к положительным результатам в целях сохранения комического эффекта без использования компенсации или контекстуальной замены. Особенно часто данный прием встречается при передаче стилистических приемов иронии и сарказма, где важно передать отношение говорящего к предмету высказывания. Например, *«Je me demande si c'est vraiment nécessaire toute cette violence. Non ça va» → «Даже не знаю, право, нужна ли кому эта жестокость. Нужна, наверное»* демонстрирует изменение логики высказывания при сохранении его иронической направленности: отрицательная оценка ситуации сменяется согласием, что поддерживает комический эффект. Типы Density Change и Resegmentation встречаются значительно реже (7,5% и 3% от ЕС соответственно), что позволяет предположить, что подобного рода изменения оказываются менее эффективны для передачи комического.

Доля категории С в успешных примерах составляет 5,3%, что подтверждает ранее сделанный вывод: уподобление в редких случаях способно считаться успешным решением для передачи комического эффекта. Значительно чаще оно встречается в тех примерах, где комический эффект был утрачен.

Доля категории МС также относительно низка (4,1%), что указывает на то, что непосредственная модификация смысла текста не является предпочтительным инструментом для сохранения комического эффекта, поскольку в большинстве случаев изменения приводят к его утрате.

Проведенный количественный и типологический анализ 169 примеров с сохраненным комическим эффектом позволяет заключить, что категория СМ является наиболее частотной в примерах с сохранением комического эффекта. Это свидетельствует о том, что в значительной части случаев комический эффект оригинала сохраняется при минимальной адаптации при условии естественности перевода. В тех случаях, когда подобный перевод невозможен или нежелателен, переводчик прибегает к изменению способа выражения. Внутри этой категории три основных типа покрывают бóльшую часть всех изменений, которые можно рассматривать как базовый инструментарий для сохранения комического эффекта в аудиовизуальном переводе фильма в жанре комедии.

3.5.3 Количественный анализ переводческих решений в примерах с усилением комического эффекта

В рамках сплошной выборки было проанализировано 35 примеров, где комический эффект не только сохраняется, но и интенсифицируется. Данная категория представляет наибольший интерес с точки зрения творческого потенциала переводчика при работе с аудиовизуальным переводом, поскольку здесь фиксируются те случаи, когда переводческое решение превосходит оригинал по силе комического эффекта для русскоязычного зрителя.Усиление комического эффекта фиксировалось в тех случаях, когда переводчик добавлял новый комический эффект, отсутствовавший в оригинале, или осуществлял замену

исходного культурно-специфического элемента на элемент, обладающий большей узнаваемостью и комическим потенциалом для целевой аудитории. В отличие от сохранения, где замена обеспечивает эквивалентную узнаваемость, в случае сверхуспешных примеров адаптированный элемент оказывается более релевантным для целевой культуры, чем его оригинальный аналог. Например, в реплике «*Dis-donc, "ton peuple", "ton peuple", t'es quand même grecque au départ*» → «*Мой народ, мой народ... Ты же гречанка по паспорту!*» переводчик заменяет нейтральное указание на происхождение персонажа на формулировку «по паспорту», что создает дополнительный комический эффект за счет анахроничности выражения в историческом контексте. Здесь переводческое решение не воспроизводит исходную формулировку буквально, а представляет собой более прагматически эффективное средство в принимающей культуре.

Наконец, ключевым отличием выборки сверхуспешных примеров является приоритет глубокой творческой адаптации, которая не просто воспроизводит исходный комический эффект, но превосходит его по силе, доступности или неожиданности для русскоязычной аудитории.

Результаты анализа представлены в виде Диаграммы 6.

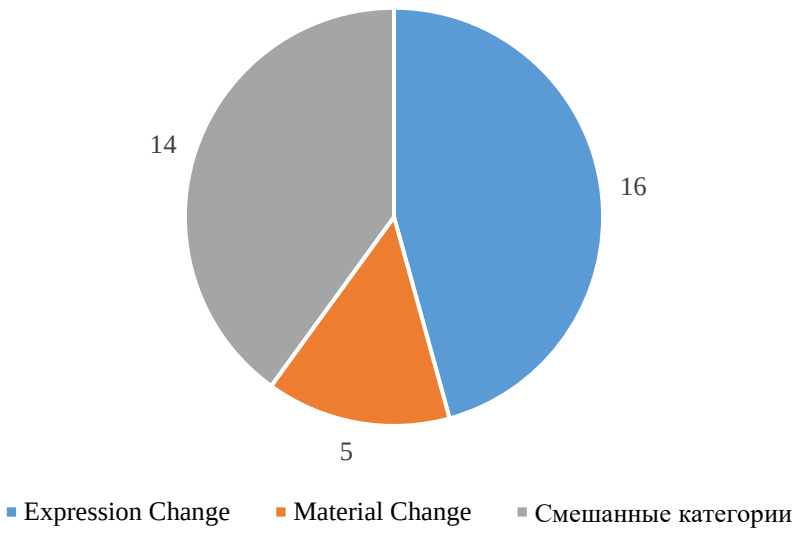


Диаграмма 6. Количественный анализ категорий переводческих решений в примерах с усилением комического эффекта.

В отличие от примеров с сохранением комического эффекта, где присутствовала категория СМ, в данной выборке эта категория полностью отсутствует. Это подтверждает, что усиление комического эффекта никогда не достигается минимальной адаптацией и всегда требует от переводчика активных трансформаций исходного материала. Категория ЕС является самой частотной (45,7%), что свидетельствует о том, что трансформация формы является основным инструментом для усиления комического эффекта. Показателен, например, перевод *«Eh les romains ! Vous êtes des romaines !» → «Вы не римляне, вы мазилы!»*: вместо сохранения исходного обращения переводчик создает новую комическую характеристику персонажей, которая непосредственно ориентирована на реакцию русскоязычного зрителя. Доля смешанных категорий составляет 40%, что значительно выше, чем в предыдущей выборке (8,9%). Это указывает на то, что усиление комического эффекта часто требует комбинирования нескольких типов решений. Доля категории МС составляет 14,3%, что также значительно выше, чем в предыдущей выборке (4,1%). Данный факт свидетельствует о том, что изменение смыслового наполнения может быть эффективно для усиления комического эффекта, тогда как при сохранении такого рода трансформации чаще приводят к утрате эффекта.

Поскольку категория ЕС является самой частотной категорией (16 случаев), ее внутренняя структура позволяет выявить, какие именно типы и подтипы переводческих решений наиболее эффективны для усиления комического эффекта. Так, тип Cultural Correspondence встречается чаще всего среди типов ЕС (56,2% от ЕС и 25,7% от всех примеров). Это значительно выше, чем в предыдущей выборке, где тип Cultural Correspondence составлял 28,4% от ЕС. Данное положение позволяет утверждать, что наиболее эффективной тактикой усиления комического эффекта для русскоязычного зрителя является лингвокультурная адаптация, при которой переводчик не просто сохраняет исходный элемент с комическим эффектом, а реконструирует его на материале целевой культуры. Так, в характониме *«Numerobis» → «Номернабис»* переводчик сохраняет основу имени, но перестраивает ее таким образом, чтобы она получила прозрачную для русского

зрителя комическую мотивацию и одновременно сохраняла связь с именем персонажа. Тип Compensation (New level of expression) занимает второе место (25% от EC и 11,4% от всех примеров). Это свидетельствует о том, что перенос комического эффекта с одного уровня выражения на другой оказывается эффективным решением для усиления комического эффекта. Особенно наглядно это проявляется в реплике *«Ça va, je suis à fond, c'est un deux-chevaux ! Je peux pas aller plus vite !» → «Ты же видишь, быстрее не могу! Рессоры не выдержат!»*. В переводе исходное упоминание отсылка на автомобиль не воспроизводится буквально; вместо него появляется дополнительная деталь о рессорах, которая усиливает комизм ситуации и делает реплику более смешной для русскоязычного зрителя. Наконец, тип Perspective Change в анализируемой выборке встречается реже (6,2% от EC), что позволяет предположить, что простого изменения ядра предложения недостаточно для усиления комического эффекта – подобный прием скорее работает на его сохранение, чем на усиление.

Категория MC встречается в 5 случаях, из которых 3 включают в себя подтип Updating. Это означает, что для усиления комического эффекта переводчик часто заменяет устаревшие элементы на актуальные для целевой аудитории. Например, *«Monsieur s'il vous plaît. On passe pas comme ça comme ça à toute vitesse devant les gens» → «Ничего себе. На полной скорости пронесся мимо как метеор. Ни тебе здрасте, ни до свидания»*: исходное содержание существенно перестраивается, а нейтральное замечание превращается в более экспрессивную реплику, что повышает ее комический потенциал. Подтипы Addition of material и Correction встречаются однократно, что указывает на то, что добавление новых элементов и исправление предполагаемых неточностей оригинала в отдельных случаях могут способствовать усилению комического эффекта. Так, в примере *«Et là bas, les jardins. Avec des oliviers, des orangeandes, des saules pleureurs, des soles meunières» → «А там будут сады. В них деревья фруктовые, декоративные, дегенеративные»* переводчик не просто передает перечисление, а создает новое звуковое и смысловое столкновение в последнем элементе, благодаря чему комический эффект усиливается именно за счет самостоятельного русского решения.

Примечательно, что в 14 примерах (40% от всех) переводчик комбинирует несколько категорий. Наиболее продуктивной комбинацией категорий является EC+MC – 7 случаев. Это подтверждает, что для достижения усиления комического эффекта переводчик часто прибегает к комплексным трансформациям. Характерным примером является диалог *«J'ai des relations des gens de haut rang ! – Ça serait mieux s'ils étaient d'Alexandrie» → «У меня есть друзья, работают в правительстве, крупные шишки! – И крупные воришки».* Здесь одновременно перестраивается исходное содержание и создается новая игра слов «шишки – воришки», отсутствующая в оригинале. Комический эффект возникает уже не как прямое следствие исходной реплики, а как результат ее творческой реконструкции для русскоязычного зрителя. Заслуживает внимания тот факт, что наличие 3 комбинаций категорий C+EC показывает, что уподобление может быть адекватно только в сочетании с другими переводческими решениями, например, компенсацией.

Крайне низкая доля примеров с маркером «S» в данной выборке (2,9%) по сравнению с предыдущей (4,7%) позволяет предположить, что технические ограничения липсинка реже позволяют усилить комический эффект.

Проведенный анализ 35 примеров позволяет сделать вывод о том, что усиление комического эффекта никогда не достигается «беспрепятственным» переводом и всегда требует от переводчика активной переработки и творческого мышления. Это принципиальное отличие от примеров с сохранением комического эффекта, где категория CM составляла 42%. Основным инструментом усиления комического эффекта является категория EC, составляющая 45,7% от всех примеров выборки. Внутри категории EC большинство примеров были переведены с помощью приемов типа Cultural Correspondence (56,2%), которая включает такие приемы лингвокультурной адаптации, как замену культурно-специфических элементов, подбор эквивалентных идиом и добавление новых культурно-специфических отсылок, отсутствовавших в оригинале. Это эмпирически подтверждает, что лингвокультурная адаптация является наиболее эффективной

тактикой для усиления комического эффекта в аудиовизуальном переводе в жанре комедии.

Таким образом, усиление комического эффекта представляет собой качественно иную переводческую задачу, чем его простое сохранение. Оно подразумевает более глубокую переработку, активное использование творческого мышления, комбинирование переводческих решений и, в ряде случаев, сознательного отступления от эквивалентности ради максимизации прагматического воздействия на целевую аудиторию.

3.5.4 Количественный анализ переводческих решений в примерах с утратой комического эффекта

В рамках сплошной выборки было проанализировано 52 примера, где комический эффект, присутствовавший в оригинале, не был передан в переводе вследствие полной или частичной утраты. Результаты анализа представлены в виде Диаграммы 7.

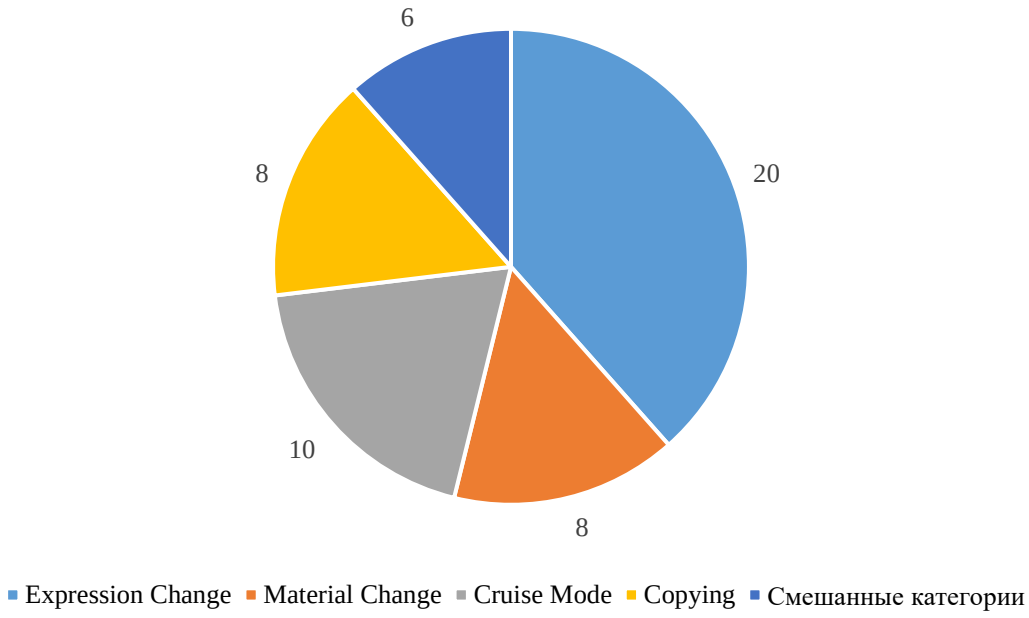


Диаграмма 7. Количественный анализ категорий переводческих решений в примерах с утратой комического эффекта

Наиболее частотной в примерах с утратой комического эффекта является категория ЕС – 38,5%. Это свидетельствует о том, что даже если переводчик сознательно отказывается от минимальной адаптации, подобное решение не гарантирует сохранения комического эффекта. Кроме того, в значительной части случаев указанные изменения приводят к утрате комического эффекта. Показателен пример *«Attention, c'est très très tiède» → «Осторожно, очень горячо»*. В оригинале предупреждение о том, что жидкость «очень теплая», создает комический эффект за счет несоответствия между предупреждением и реальной опасностью; в переводе «горячо» меняет ситуацию таким образом, что исходное комическое несоответствие исчезает. Переводческое решение оказывается формально понятным, но прагматически неадекватным исходной функции реплики. Доля категории СМ в неуспешных примерах составляет 19,2%, что почти в два раза ниже, чем в выборке успешных примеров, где категория СМ составляла 42%. Это подтверждает ранее сделанный вывод: «беспрепятственный» перевод значительно чаще приводит к сохранению, чем к утрате комического. Доля категории С в неуспешных примерах составляет 15,4%, что в более чем три раза выше, чем в успешных примерах (5,3%). Данное различие эмпирически подтверждает, что уподобление представляет собой ненадежное переводческое решение, которое в подавляющем большинстве случаев приводит к утрате комического эффекта. Например, *«Chacun chez soi et les hippopotames seront bien gardés !» → «Каждый за себя и гиппопотамы будут сытыми!»* сохраняет структуру и лексику исходного выражения, однако для русского зрителя сама формула не обладает тем же фразеологическим и культурным потенциалом, что оригинальная французская поговорка. В результате формальное уподобление не обеспечивает воспроизведения комического эффекта. Доля категории МС в неуспешных примерах составляет 15,4%, что почти в четыре раза выше, чем в успешных примерах (4,1%). Это указывает на то, что изменение смыслового наполнения сопряжено с высоким риском утраты комического, особенно когда подобные подтипы применяются без сопровождающей компенсации.

Поскольку категория EC является самой частотной (20 случаев), ее внутренняя структура позволяет выявить, какие именно типы и подтипы с наибольшей вероятностью приводят к утрате комического эффекта. В отличие от успешных примеров, где больше всего встречались типы Compensation (29,9% от EC) и Cultural Correspondence (28,4% от EC), в неуспешных примерах эти два типа встречаются одинаково часто (по 25% от EC). Это означает, что компенсация и лингвокультурная адаптация – приемы, которые могут быть как успешными, так и неуспешными, и их эффективность зависит не от выбора переводческого решения как такового, а от качества выполнения перевода и контекстуальной уместности. Так, в примере *«C'est un fameux un mât. Fin comme un oiseau ! Hissez haut !» → «На борту нашего старого драккара, резвого, как птичка! Поднять флаг!»* переводчик предпринимает попытку компенсировать исходный комический и звуковой эффект средствами русского языка, однако созданное решение не воспроизводит исходную игру с формой и культурной отсылкой в полном объеме. Таким образом, сама компенсация еще не означает успешного переноса коммуникативного эффекта. Тип Perspective Change в неуспешных примерах встречается реже (15% от EC), чем в успешных (25,4% от EC), что может указывать на то, что изменение семантического ядра предложения оказывается относительно надежным решением, которое чаще приводит к сохранению, чем к утрате комического. Наконец, тип Density Change в неуспешных примерах составляет 15% от EC, что в два раза выше, чем в успешных (7,5% от EC). Это позволяет предположить, что лексические трансформации сопряжены с повышенным риском утраты комического эффекта, поскольку они могут приводить к исчезновению особенно сложных для передачи комического эффекта.

Категория CM встречается в 10 неуспешных примерах (19,2%), в 6 из которых переводчик не предпринимает особых решений, что приводит к утрате комического эффекта. Подобные примеры представляются неуспешными потому, что минимальная адаптация оказывается недостаточной, а для сохранения комического эффекта требовались бы более активные трансформации. Например, *«Prépare ton sarcophage» → «Готовь саркофаг»* представляет собой практически

прямое соответствие, однако само по себе такое решение не переносит дополнительный комический потенциал исходной реплики с учетом визуального контекста. В данном случае отсутствие адаптации недостаточно потому, что перевод не компенсирует утрату комического элемента, связанного с исходным контекстом. Категория C встречается в 8 неуспешных примерах (15,4). Подтип Copying Words является наиболее частотным (62,5% от C и 9,6% от всех), что почти всегда приводит к утрате комического эффекта, поскольку зритель либо не понимает уподобляемый элемент, либо не воспринимает исходный комический эффект. В ранее приведенном примере *«Chacun chez soi et les hippopotames seront bien gardés !» → «Каждый за себя и гиппопотамы будут сытыми!»* узнаваемая для французского зрителя формула сохраняется, но ее комический потенциал не получает функционального соответствия в русском языке. Подтип Copying Structure составляет 37,5% от C. Переводчик в попытке соблюдать требования синхронизации жертвует смысловым содержанием и комическим эффектом, что приводит к неуспешности перевода.

Категория MC встречается в 8 случаях (15,4%), и наиболее частотным подтипом в неуспешных примерах является Updating – 37,5% от MC. Это означает, что попытка переводчика заменить устаревшую или необъяснимую отсылку на актуальную не всегда представляется адекватной: в ряде случаев обновление приводит к полной утрате исходного комического эффекта, вероятно, по той причине, что новая отсылка оказывается неуспешной или не соответствует контексту. Так, *«Itinéris a raison ! De ne pas se laisser faire» → «Билайнис права, что не дает себя в обиду»* показывает, что даже культурная замена на узнаваемый для целевой аудитории бренд не гарантирует сохранения исходного комического механизма: в оригинале игра слов строится не только на узнаваемости Itinéris, но и на фонетико-семантической связи с SFR, тогда как в переводе эта связь исчезает. Подтип Omission of material составляет 25% от MC, что указывает на то, что подобное решение приводит к утрате комического эффекта потому, что опущенный элемент текста или скрытый смысл, как правило, имел ключевое значение для успешной передачи комического эффекта. Например, *«Mais pourquoi*

on dit tout le temps "Ya-Ya-Ya !" ?» → «Ho! Ho! Ho!» демонстрирует, как сокращение исходного материала устраняет повторяемую формулу, на которой строится комический эффект реплики. Присутствие подтипа Censorship в одном случае показывает, что цензура может приводить к полной утрате комического эффекта. Так, в примере *«Et là il me dit: "Va te faire embaumer chez les Grecques"» → «Он точно сказал "бальзамировать"? Да, так и сказал»* из перевода исчезает исходная грубая и комически абсурдная формулировка, а вместе с ней – значительная часть ее прагматического потенциала. Данный случай особенно показателен для анализа ограничений, накладываемых культурными нормами на аудиовизуальный перевод. Подтипы Addition of material и Correction также встречаются однократно, что указывает на то, что даже добавление нового комического эффекта или исправление предполагаемой неточности оригинала могут привести к утрате комического эффекта, если эти изменения не интегрированы в общую логику повествования.

Наличие примеров с маркером «+/-» в выборке неуспешных примеров вновь подтверждает, что граница между сохранением и утратой комического эффекта может быть гибкой, поскольку комический эффект в фильме зачастую представляется многосложным за счет синергии семиотических кодов, и при переводе возможна их частичная утрата. Наличие одного примера с маркером «!/-» свидетельствует о том, что фонетическое уподобление не всегда способно сохранить комический эффект, если уподобляемый элемент не имеет эквивалентного комического потенциала в целевом языке. Пример с маркером «-/?» показывает, что в некоторых случаях утрата комического эффекта обусловлена не столько переводческим решением, сколько объемом фоновых знаний целевого зрителя.

Проведенный анализ выборки из 52 примеров позволяет говорить о том, что утрата комического эффекта может происходить при использовании любых категорий переводческих решений, однако наименее надежными являются категории C и MC. Доля категории C в неуспешных примерах (15,4%) в три раза выше, чем в успешных, а доля категории MC (15,4%) – почти в четыре раза

выше, чем в успешных. Это эмпирически подтверждает, что стремление к уподоблению или изменению смыслового наполнения без адекватной компенсации с высокой вероятностью приводит к утрате комического эффекта. Категория CM в 19,2% случаев также ведет к утрате комического эффекта. Это особо явственно проявляется в тех примерах, где комический эффект в оригинале основан на культурно-специфической отсылке. Подобные примеры находятся в так называемой зоне «*неопределенности*» перевода [Воюцкая 2025: с. 24], в которой минимальная адаптация не представляется адекватной, что требует от переводчика применения тактик творческой адаптации. Примеры из категории EC наиболее часто неуспешны (38,5%), однако их доля практически равна доле успешных примеров из той же категории (39,6%). Это означает, что само по себе применение категории EC не предопределяет успех или неудачу, поскольку решающее значение имеют качество исполнения конкретного переводческого решения и его контекстуальная уместность. В категории MC наиболее частотными причинами утраты комического эффекта являются подтипы Updating и Omission of material – в совокупности 62,5% от категории MC. Наконец, один случай цензуры позволяет говорить о том, что в редких случаях узус принимающей культуры может привести к утрате комического эффекта.

3.5.5 Сравнительный анализ категорий переводческих решений на предмет их успешности

Проведенный анализ 256 пар примеров, распределенных по категориям сохранения (169 ед.), усиления (36 ед.) и утраты (52 ед.) комического эффекта, позволил выявить закономерности, которые объясняют, в каких случаях те или иные переводческие решения оказываются успешными, а в каких приводят к утрате комического эффекта. Ниже представлены ключевые факторы, определившие успешность или неуспешность переводческих решений.

Наиболее значимая разница между успешными и неуспешными примерами обнаруживается в категории CM, в отношении которой в основном применялась

тактика функциональной эквивалентности. В примерах, где комический эффект сохраняется, категория СМ используется почти в два раза выше, чем в примерах с утратой комического эффекта (42% против 19,2%). Это позволяет утверждать, что стремление к «невмешательству» в глубинную структуру исходного текста является значимым фактором успеха. Иными словами, если комический эффект оригинала может быть передан без существенных трансформаций, подобное решение с высокой вероятностью приводит к сохранению комического эффекта.

С другой стороны, в 19,2% случаев минимальная адаптация не позволяет достичь цели перевода, что свидетельствует о существовании зоны «неопределенности», где комический эффект оригинала основан на лингвокультурном феномене, не имеющем эквивалента в целевом языке, что в некоторых случаях приводит к утрате комического эффекта.

Наиболее отчетливую негативную корреляцию с успешностью перевода демонстрируют категории С и МС. Излишнее полагание на уподобление заставляет переводчика игнорировать различия между языковыми системами и культурными контекстами, поскольку уподобляемый элемент может оказаться неестественным для целевой аудитории. Особенно показательно, что в примерах с усилением комического эффекта уподобление отсутствует полностью. То есть, изменение содержания без адекватной формы чревато утратой исходного комического эффекта. Примечательно, что в выборке примеров с усилением комического эффекта доля категории МС значительно выше (22,2%), чем в выборке успешных примеров (4,1%), что указывает на амбивалентность данной категории, которая может как привести к утрате комического эффекта, так и способствовать его усилению. Следовательно, многое зависит от контекстуальной уместности и качества выполнения перевода в целом.

Категория ЕС встречается во всех трех выборках с сопоставимой частотой, однако сам по себе выбор категории ЕС не предопределяет успех или неуспех: решающее значение имеют конкретный тип ЕС и качество его реализации. Внутри ЕС распределение типов существенно различается между успешными и неуспешными примерами. Так, тип Compensation оказывается универсальным, но

неоднозначным решением. Он активно используется во всех категориях, но его доля снижается при переходе от успешных примеров к неуспешным (29,9% → 25%). Тип Cultural Correspondence оказался наиболее эффективным для усиления комического эффекта. Так, доля его использования резко возрастает в выборке примеров с его усилением (44,4% от ЕС), что позволяет говорить о том, что замена культурно-специфического элемента на схожий элемент, знакомый целевой аудитории, позволяет во многих случаях усиливать комический эффект. В то же время в выборке неуспешных примеров доля типа Cultural Correspondence (25%) сопоставима с количеством успешных примеров (28,4%). Это указывает на то, что неуспешный выбор аналога культурно-специфического элемента также может привести к утрате комического эффекта. Тип Perspective Change проявил себя как относительно надежный прием, и его доля в успешных примерах (25,4%) значительно выше, чем в неуспешных (15%). Это позволяет утверждать, что смысловое развитие реже приводит к утрате комического эффекта, чем компенсация, поскольку, вероятно, оно не требует поиска аналога, а видоизменяет уже существующий элемент. Наконец, тип Density Change оказался наименее надежным типом ЕС, поскольку его доля в неуспешных примерах (15% от ЕС) вдвое выше, чем в успешных (7,5% от ЕС). Примечательно, что выборка примеров с усилением комического эффекта демонстрирует качественно иную структуру. Так, в ней полностью отсутствует категория СМ и присутствует максимальная доля смешанных категорий (25%), что подтверждает идею о том, что для усиления комического эффекта требуется комбинирование двух или более переводческих решений одновременно. Наконец, преобладание типа Cultural Correspondence (44,4% от ЕС) подтверждает, что лингвокультурная адаптация является основной тактикой для достижения усиления комического эффекта. Будучи качественно иной переводческой задачей, интенсификация комического эффекта требует не просто его сохранения, а его творческого переосмысления. Она предполагает отказ от минимальной адаптации, комбинирование приемов и активное использование тактики лингвокультурной адаптации. Успешное выполнение данной задачи

свидетельствует о высокой степени проявления творчества со стороны переводчика, а также глубоком понимании целевой аудитории.

Технические ограничения аудиовизуального перевода не оказались непреодолимым препятствием для сохранения комического эффекта. Так, в 4,7% успешных примеров переводчику удается сохранить комический эффект даже в жестких рамках липсинка, однако доля подобных примеров в выборке с усилением комического эффекта ниже, чем в выборке с его сохранением (2,8%), что позволяет предположить, что технические ограничения все же способны препятствовать усилению комического эффекта. В случаях, где требования артикуляционной синхронизации предопределяют вектор работы, переводчик, как правило, может лишь сохранять исходный комический эффект, но не усиливать его.

Эмпирические данные позволяют говорить о том, что сумма примеров с сохранением и усилением комическим эффектом составляет ≈ 72,7%, тогда как доля примеров с утратой комического эффекта составляет лишь ≈ 18,4%. Данное соотношение свидетельствует о высокой степени эффективности переводческих решений в русскоязычном дубляже фильма «Астерикс и Обеликс: Миссия Клеопатра». Это подтверждает принципиальную возможность адекватной передачи комического эффекта в условиях аудиовизуального перевода, несмотря на жесткие технические ограничения и культурные различия между исходной и целевой аудиториями. Высокий процент успешных решений свидетельствует о высоком уровне профессионализма переводчика. Анализируемый перевод можно рассматривать как репрезентативный пример качественного аудиовизуального перевода фильма в жанре комедии, достойный изучения в теоретическом и практическом аспектах. Творческая адаптация выступает в данном случае как фактор успеха, особенно применительно к тем случаям, когда усиление комического эффекта неизбежно. Так, наиболее эффективным типом переводческих решений в рамках тактик творческой адаптации является компенсация. Высокая доля успешных решений при относительно низкой доле неуспешных свидетельствует о том, что создатель анализируемого перевода в большинстве случаев успешно балансировал между творческой свободой и

функциональной адекватностью, что подтверждает вывод о том, что данный перевод следует считать репрезентативным образцом успешного аудиовизуального перевода фильма в жанре комедии.

Таким образом, успешность передачи комического эффекта в аудиовизуальном переводе фильма в жанре комедии определяется не столько выбором какой-либо одной категории или типа переводческих решений, сколько их сочетанием и творческим подходом к их применению.

Анализ распределения категорий переводческих решений по типологии Пима позволяет установить прямую связь между конкретными приемами и тактиками. Так, наиболее надежным способом сохранения комического эффекта оказывается минимальная адаптация, обеспечивающая 42% всех успешных примеров. Однако в случаях, где она не достигает адекватности, требуется глубокая творческая адаптация. Полученные результаты эмпирически подтверждают, что перевод фильма в жанре комедии предполагает не столько выбор между двумя крайностями – «дословным» и «вольным» переводом, сколько умение переводчика определять проблемы, принимать решения, необходимые для их устранения, и реализовывать их с высоким уровнем мастерства, сохраняя при этом прагматическую функцию оригинала – вызвать положительную реакцию в виде смеха. Творческая адаптация, ведущая к интенсификации комического эффекта, требует высшего уровня переводческой компетенции, включая глубокое знание исходной и целевой культур, а также умение интегрировать отдельные переводческие решения в рамках тактик адаптации, ориентированные на максимальную эффективность комического.

3.5.6 Анализ переводческих решений в примерах с интертекстуальными включениями

В рамках предыдущего анализа были выявлены основные факторы сохранения, усиления и утраты комического эффекта, а также переводческие решения, определяющие успешность передачи комического эффекта. В данном

разделе предлагается рассмотреть только те примеры, в которых комический эффект выражается посредством интертекстуальных включений. Подобный переход от общего к частному позволяет выявить, во-первых, какие типы интертекстуальных отсылок представляют наименьшую сложность для перевода и восприятия, а во-вторых, определить, какие переводческие решения по типологии Пима наиболее эффективны при работе непосредственно с интертекстуальными включениями. Общий объем проанализированных примеров с интертекстуальными включениями составляет 78 единиц. С полной сводной таблицей результатов предлагается ознакомиться в Приложении 3.

Распределение примеров передачи интертекстуальных включений по успешности (34,6%) и неуспешности (34,6%) перевода оказывается равным, что существенно отличается от общего распределения примеров в предыдущих выборках. Это означает, что интертекстуальные отсылки представляют собой значительно более сложную переводческую проблему, чем комические элементы в целом. Это подтверждается тем, что риск утраты при передаче интертекстуального включения оказывается почти в три раза выше, чем при передаче комического эффекта в целом. Доля примеров с усилением комического эффекта среди интертекстуальных включений составляет 10,3%. То есть, интертекстуальные отсылки могут быть не только сохранены, но и усилены за счет тактики творческой адаптации путем добавления новых культурно-специфических отсылок, понятных русскоязычному зрителю. Показателен пример *«Rome, c'est pas construit dans un jour» → «Рим тоже не сразу строился».* Здесь переводчик сохраняет не только содержание, но и узнаваемую для русскоязычного зрителя паремическую модель. Интертекстуальная связь остается доступной целевому реципиенту, а форма реплики соответствует нормам русского языка, благодаря чему изменение не препятствует ее восприятию.

Значительная доля примеров с маркером «?» составляет 6,4%, что отражает специфику интертекстуальности как феномена, успешность восприятия которого напрямую зависит от объема культурного фона реципиента. Для интертекстуальных отсылок данный показатель оказался выше, чем в случае

комических элементов в целом. Особенно наглядно зависимость от фоновых знаний проявляется в примере *«Je suis très déçu par votre attitude centurion Affairedrefus» → «Я очень в вас разочарован, центурион Передрейфус»*. Здесь переводчик сохраняет отсылку к делу Дрейфуса, однако ее распознавание предполагает наличие у зрителя соответствующих знаний. Следовательно, формальное присутствие интертекстуального элемента в переводе еще не гарантирует его актуализации в восприятии реципиента.

Все интертекстуальные включения были классифицированы по пяти тематическим категориям: культура, кинематограф, история, общество, политика, а также смешанные и неопределенные категории. Абсолютное большинство интертекстуальных отсылок (59%) относится к сфере культуры, что соответствует жанровой природе фильма, в котором активно пародируются культурные события, обыгрываются культурные реалии и используются узнаваемые культурные коды. Кинематографические отсылки (15,4%) занимают второе место, что также обусловлено жанровой спецификой фильма, в котором пародируются кинематографические клише и отдается дань уважения тем или иным фильмам.

Соотнесение тематики интертекстуального включения с категорией комического эффекта позволяет выявить, какие типы отсылок с большей вероятностью сохраняют комический потенциал в переводе, а какие представляют собой зону повышенного риска. Так, культурные отсылки характеризуются средней степенью переводимости – 45,7% успешных случаев. С одной стороны, они наиболее частотны (59% всех включений), с другой – почти каждая вторая культурная отсылка (54,3%) в переводе утрачивается или оказывается сложной для восприятия. Это объясняется тем, что культурные реалии часто не имеют эквивалентов в языке перевода, либо же их невозможно передать адекватно. В качестве противоположного примера можно привести «*Malococsis» → «Малыпрокис»:* исходное имя преобразуется таким образом, чтобы сохранить его игровую и культурно маркированную функцию в форме, естественной для русскоязычного зрителя. Кинематографические отсылки (33,3% успешных) оказываются наиболее проблемной категорией: две трети отсылок не сохраняют

комический эффект в переводе. Это связано с тем, что кинематографические аллюзии часто опираются на узнавание конкретных фильмов, режиссеров или жанровых клише, которые могут быть незнакомы зрителю ввиду недостатка фоновых знаний. Исторические отсылки (57,1%) представляются наиболее благоприятной категорией, что объясняется их принадлежностью к общемировому культурному фону. Общественные отсылки (57,1%) также демонстрируют высокую степень переводимости, что, вероятнее всего, объясняется высокой степенью адаптации под отечественные реалии. Политические отсылки (25%) оказываются второй по степени проблемности категорией, что не противоречит логике, поскольку политический контекст часто носит узконациональный характер и быстро меняется, делая его труднопереводимым.

Далее проанализируем распределение всех переводческих решений по актуализации интертекстуальных включений в переводе по типологии Пима. Соотнесение категорий переводческих решений с успешными примерами позволяет анализировать, какие из них наиболее эффективны при работе именно с интертекстуальными отсылками. Так, анализ показал, что смешанное использование переводческих решений демонстрирует наивысшую эффективность (62,5%). Это подтверждает вывод общего анализа: для сложных объектов, каким в данном случае является интертекстуальное включение, комбинированные переводческие решения значительно повышают вероятность успеха. Например, в реплике *«Ah ouais, et comment ? En dessinant des bonhommes de face ?» → «А как, нарисуешь человечков в профиль?»* переводчик сохраняет узнаваемую отсылку на египетское искусство, однако она выражена средствами, естественными для целевой аудитории. Категория ЕС оказывается второй по эффективности (51,5%). Данную категорию можно назвать основным инструментом при работе с интертекстуальными отсылками, что подтверждается высокой частотностью ее применения. При этом категория ЕС не гарантирует передачу интертекстуального включения, однако при правильном выборе конкретного типа переводческого решения значительно повышает вероятность успеха. Категория СМ занимает третье место по эффективности (47,4%). Следует отметить, что 9 успешных случаев

применения категории СМ представляют собой примеры, где интертекстуальная отсылка оказывалась узнаваемой русскоязычному зрителю без адаптации: сюда относятся отсылки на всемирную историю или классику мирового кинематографа. Особенно показателен пример *«Quand on l'attaque, l'empire contre-attaque !» → «Когда враг атакует, империя наносит ответный удар».* В данном случае минимальное изменение оказывается достаточным именно потому, что русская формулировка совпадает с официальной локализацией названия фильма «Звездные войны. Эпизод V: Империя наносит ответный удар». При этом визуальный и аудиальный ряды дополнительно поддерживают узнавание отсылки: персонаж демонстрирует характерный силуэт, а в звуковой дорожке звучит «Имперский марш». Таким образом, отсутствие специальной адаптации в вербальном канале компенсируется высокой узнаваемостью прототекста и взаимодействием нескольких семиотических кодов. Категории С и МС оказались наименее эффективными – 25% и 16,7% соответственно. При работе с интертекстуальными включениями уподобление может применяться чаще, поскольку сам переводчик может не распознать отсылку в процессе принятия переводческого решения. Что касается неуспешных передач интертекстуальной отсылки, то категория МС имеет самую высокую долю неуспеха (66,7%). Изменение смыслового наполнения в большинстве случаев не способны передать интертекстуальное включение, что вновь может быть обусловлено неспособностью переводчика распознать отсылку.

Поскольку ЕС является самой частотной категорией (42,3% всех примеров), ее внутренняя структура заслуживает отдельного анализа. Так, тип Cultural Correspondence – самый частотный тип ЕС (45,5%) и относительно успешный (60% успешных случаев). Это подтверждает, что тактика лингвокультурной адаптации выступает одним из основных решений при переводе интертекстуальных включений. Однако 40% неуспешных примеров показывают, что не всякая замена приводит к желаемому результату. Характерным примером является *«Les lumières du port d'Alexandrie... Font naufrager les papillons de ma jeunesse» → «Огни александрийского порта… сжигают бабочек далекой юности моей».* В переводе сохраняется поэтическая организация реплики, однако интертекстуальная связь с

песней «Alexandrie, Alexandra» утрачивается. Это показывает границу применимости функциональной эквивалентности: сохранение общего образа и стилистического эффекта не обеспечивает сохранения конкретной интертекстуальной функции, если прототекст не получает узнаваемого соответствия в целевой культуре. Тип Compensation – второй по частоте тип (24,2%) и наиболее успешный (62,5% успешных случаев). Компенсация на новом уровне выражения позволяет сохранить интертекстуальную отсылку даже при невозможности дословной передачи. Тип Perspective Change в примерах с интертекстуальными включениями крайне неуспешен (80%): смысловое развитие, которое было относительно надежным приемом для передачи комического эффекта в целом, оказалось нерелевантным при передаче интертекстуальных включений. Наконец, тип Density Change в обоих случаях применения привел к утрате интертекстуальной отсылки (100%). Таким образом, лексические трансформации могут «размывать» специфику отсылки, делая ее неузнаваемой.

Рассуждая о характере неуспешных переводческих решений при работе с интертекстуальными отсылками, следует отметить, что наибольшая доля неудач приходится на культурные отсылки (66,7%). Это объясняется тем, что культурно-специфические элементы часто не имеют эквивалентов в целевой культуре. Данный факт затрудняет их адаптацию без нарушения критериев естественности, т.е. привычности языковой формы для русскоязычного зрителя, и эргономичности, т.е. удобства восприятия в условиях временны́х и пространственных ограничений дубляжа. Это не столько свидетельство неуспешности перевода в целом, сколько отражение высокой частотности этого вида отсылок – 46 из 78. Кинематографические отсылки представляют собой вторую по сложности перевода категорию (41,7%). Это подтверждает вывод о том, что кинематографические интертекстуальные включения сложнее всего поддаются переводу. Если выделять категории, ведущие к утрате интертекстуальной отсылки в большинстве случаев, то стоит упомянуть категории С и СМ (44,4%). Это согласуется с общим выводом: минимальная адаптация и уподобление оказываются неадекватными для передачи интертекстуальных включений.

Наиболее эффективными типами для передачи интертекстуальных отсылок являются Cultural Correspondence (7 успешных случаев) и Compensation (4 успешных случая). Это подтверждает, что тактики лингвокультурной и прагматической адаптации представляют собой ключ к сохранению интертекстуальных включений.

Показательно сопоставить два случая с кинематографической отсылкой. В примере *«Quand on l'attaque, l'empire contre-attaque !» → «Когда враг атакует, империя наносит ответный удар»* отсылка сохраняется благодаря совпадению перевода с официальной русской локализацией прототекста. В другом случае *«Les trucs pointus là?» → «Треугольные глыбы?»* отсылка к сцене из фильма «Криминальное чтиво» не получает в вербальном канале достаточного основания для узнавания: переводчик передает предметное содержание, но не воспроизводит характерный признак прототекста. При этом визуальный ряд сохраняет жест, связанный с изображением фигуры в воздухе, поэтому успешность актуализации отсылки оказывается зависимой от взаимодействия вербального и визуального каналов. Таким образом, один и тот же принцип – передача содержания реплики – дает различный результат в зависимости от того, насколько переводное решение позволяет целевому зрителю восстановить связь с прототекстом.

Сравнение результатов анализа интертекстуальных отсылок с общими выводами по передаче комического эффекта позволяет выявить как общие закономерности, так и особенности работы с передачей интертекстуальных включений. Во-первых, интертекстуальные отсылки значительно сложнее поддаются переводу – доля успешных примеров среди интертекстуальных включений (44,9%) почти на 30% ниже, чем среди всех комических примеров (72,7%). Категории минимальной адаптации, например, СМ и С, менее эффективны при работе с интертекстуальными отсылками. Если для передачи комического эффекта в целом категория СМ составляет 42% успешных примеров, то для передачи интертекстуального включения – только в 25,7%. Тип Perspective Change, который является относительно надежным для передачи комического эффекта в целом, оказывается по большей части неадекватным для передачи

интертекстуального включения. Использование переводчиком приема смыслового развития в большинстве случаев не способно адекватно передать интертекстуальное включение. Использование переводческих решений типа Density Change не привело к успеху – 0% успешных против 7,5% в выборке успешных примеров. Наконец, смешанные категории оказываются в данном случае еще более важными, чем для передачи комического в целом – 62,5% успешных против 25% (в общей выборке). Таким образом, сложность передачи интертекстуального включения зачастую требует комбинированных переводческих решений.

Проведенный анализ 78 примеров с интертекстуальными включениями позволяет сделать следующие выводы. Во-первых, интертекстуальные включения представляют собой значительно более сложный объект для перевода, чем комические элементы в целом. Это объясняется тем, что интертекстуальное включение требует от зрителя узнавания конкретного элемента, будь то культурная реалия, исторический факт или аллюзия, что значительно сложнее поддается адекватному переводу, чем, например, игра слов или ирония. Во-вторых, наиболее проблемными типами интертекстуальных включений являются кинематографические и политические, а наиболее благополучными – исторические и общественные. Культурные отсылки, составляющие большинство, характеризуются средней степенью переводимости. В-третьих, наиболее эффективными категориями переводческих решений для передачи интертекстуальных включений оказываются смешанные категории, а также такие типы переводческих решений, как Cultural Correspondence и Compensation. Это эмпирически доказывает, что тактики творчечской адаптации позволяют сохранить интертекстуальный эффект даже при невозможности дословной передачи.

Результаты, полученные в ходе анализа интертекстуальных включений, дополняют результаты анализа сохранения комического эффекта. Если для комического в целом переводческие решения, не требующие применения тактики прагматической адаптации, оказываются адекватными, то для перевода интертекстуальных включений требуется более глубокая переработка текста, в

частности через использование данной тактики. Это различие имеет ключевое значение для данного исследования, поскольку позволяет утверждать, что различные механизмы комического требуют различных переводческих решений. Иначе говоря, универсальной формулы успешного перевода не существует, поскольку успешность определяется способностью переводчика различать типы комического и принимать адекватные переводческие решения для каждого из них.

3.6 Эмпирическое исследование восприятия тактик творческой адаптации и переводческих решений

Для проверки того, как целевая аудитория оценивает качество дубляжа фильма «Астерикс и Обеликс: Миссия Клеопатра», было проведено экспериментальное исследование. В ходе эксперимента на оценку респондентам были представлены примеры переводческих решений, реализующие три выделенные тактики, после чего полученные оценки их качества были проанализированы. Это позволило выявить особенности восприятия целевой аудиторией различных переводческих решений. Также, предполагалось узнать, насколько зрители способны узнавать те или иные интертекстуальные отсылки. Наконец, результаты анализа оценок, проведенного в пунктах 3.4 и 3.5., были соотнесены с оценками респондентов.

Участникам эксперимента предлагалось заполнить анкету (см. Приложение 5), состоящую из серии вопросов, предусматривавших необходимость указать оценку фильма и общие впечатления о нем (при условии знакомства респондента с исходным материалом), оценить по 10-балльной шкале 30 фрагментов фильма в двух вариантах перевода, а также указать, была ли узнана интертекстуальная отсылка (при наличии), выбрать предпочтительный вариант перевода и оставить комментарий.

В качестве альтернативы дубляжу был предложен многоголосый закадровый перевод. Выбор данного формата обусловлен тем, что он представляет собой наиболее близкий к дубляжу вид аудиовизуального перевода, но при этом не

предполагает творческой адаптации в том же объеме: закадровый перевод, как правило, ориентирован на более буквальную передачу исходного текста и не требует артикуляционной синхронизации. Сопоставление оценок дубляжа и закадрового перевода позволило выявить, в какой степени зритель предпочитает творчески адаптированный перевод буквально точному, а также оценить, насколько различается восприятие комического эффекта в зависимости от степени переводческого вмешательства.

В исследовании приняли участие 330 респондентов. Социодемографическая характеристика выборки представлена в Таблице 5.

Таблица 5 – Социодемографическая характеристика респондентов

Параметр	Категория	Количество респондентов	Доля от общего числа
Пол	Женский	283	85,8%
	Мужской	47	14,2%
Возраст	18–25 лет	115	34,8%
	26–30 лет	123	37,3%
	31–35 лет	65	19,7%
	36–54 лет	20	6,1%
	55 лет и старше	27	8,2%

Исходя из полученных данных, основную массу респондентов составляют зрители в возрасте от 18 до 35 лет, что составляет 91,8% от общего числа участников. Наиболее многочисленными являются возрастные группы 26–30 лет (37,3%) и 18–25 лет (34,8%), что соответствует поколениям, выросшим в период активного распространения домашнего видео и первых телевизионных показов фильма в России. Примечательно, что подавляющее большинство опрошенных (84,2%) ранее смотрели данный фильм, что делает выборку репрезентативной для оценки восприятия перевода именно данной аудиторией.

Среди 278 респондентов, смотревших фильм, была запрошена оценка фильма по 10-балльной шкале:

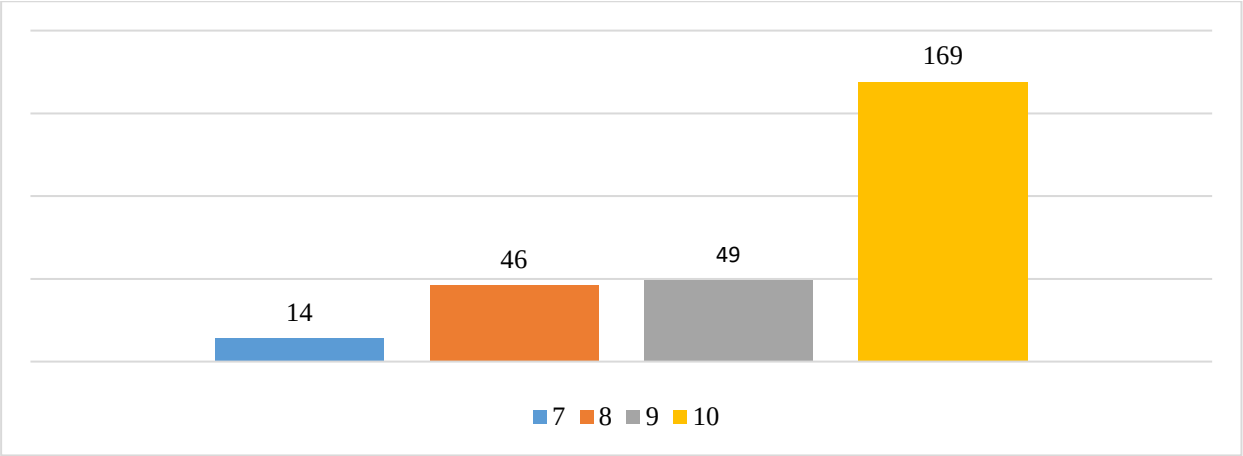


Диаграмма 8. Результаты сравнительной оценки фильма «Астерикс и Обеликс: Миссия Клеопатра»

Данные демонстрируют, что абсолютное большинство респондентов высоко оценивают фильм. Так, 60,8% поставили оценку 10, 17,6% – оценку 9, а 16,5% – оценку 8. Доля респондентов, оценивших фильм на 8 и выше, составляет 94,9%. Таким образом, средняя оценка фильма составила 9,3 балла. Респонденты, как правило, оценивали перевод, исходя из общего положительного отношения к фильму в целом. Отдельно следует отметить, что высокие оценки фильма совпадают со зрительскими рецензиями (см. Приложение 2), где также многие респонденты также высоко оценивают перевод и дубляж в частности.

Кроме того, в рамках анкетирования респондентам, смотревшим фильм, предлагалось ответить на открытый вопрос: «Напишите, чем вам запомнился этот фильм» с целью выявить наиболее значимые для аудитории характеристики фильма без навязывания заранее заданных категорий анализа. Анализ ответов респондентов (см. Приложение 6) показал, что они чаще всего упоминают юмор фильма и шутки. Это подтверждает идею о том, что комическая составляющая фильма является приоритетной для аудитории. Следовательно, ее сохранение при переводе представляет собой первостепенную задачу. Перевод и дубляж также часто упоминаются респондентами. Особого внимания заслуживают конкретные респонденты, высоко отзывающиеся о качестве адаптации имен и крылатых фраз, что соответствует собственным выводам качественного анализа в разделе 3.4. Высокая частотность упоминаний перевода свидетельствует о том, что его

качество является одной из ключевых характеристик фильма, запоминающихся зрителю. Также примечательно, что довольно часто упоминаются актерский состав и персонажи. Некоторые респонденты также делились связанными с фильмом положительными воспоминаниями. Эмоциональный отклик респондентов указывает на то, что фильм воспринимается зрителями не только как источник юмора, но и как часть их культурного фона. Поп-культурные интертекстуальные отсылки также часто упоминаются в ответах, что подтверждает релевантность перевода данных отсылок в кинотексте, однако они упоминались реже, чем другие. Это может объясняться тем, что отсылки не всегда осознаются зрителем как таковые, поскольку не все респонденты способны их распознать.

Таким образом, свободные ответы респондентов частично подтверждают выводы количественного и качественного анализа: юмор и качество перевода являются центральными характеристиками фильма в восприятии русскоязычной аудитории, причем именно адаптация оказывается более запоминающейся, чем актерская игра и визуальный ряд.

3.6.1 Сравнительный анализ рецепции вариантов перевода

Респондентам было предложено оценить два варианта одной реплики – в дубляже и закадровом переводе – по 10-балльной шкале, где 1 – «очень плохо», а 10 – «отлично»; 30 предложенных фрагментов соответствовали 30 примерам, рассмотренным в разделе 3.6. Согласно полученным данным, во всех случаях дубляж получил статистически значимо более высокие оценки по сравнению с закадровым переводом; средняя разница составила 2,28 балла в пользу дубляжа. Минимальные оценки фрагментов в двух вариантах перевода составили 6,7 (фрагмент № 26) и 4,39 (фрагмент № 6) баллов, максимальные – 9,27 (фрагмент № 9) и 7,45 (фрагмент № 8) соответственно.

Максимальная разница в оценках зафиксирована в фрагменте №6, где дубляж получил 9,03 балла, а закадровый перевод – 4,39. Минимальная разница наблюдается в фрагменте № 10, где оба варианта получили относительно низкие

оценки – 6,70 и 6,18 соответственно. Подобный результат может быть обусловлен тем, что исходный комический элемент оказался либо недостаточно понятным для распознавания, либо сложным для перевода в обоих вариантах.

При анализе соотношения оценок с примененными переводческими тактиками установлено, что наибольшая разница в оценках наблюдается в группе фрагментов, переведенных с использованием тактики лингвокультурной адаптации – 2,59 в пользу дубляжа, что подтверждает, что замена культурно-специфических элементов единицами, доступными русскоязычному зрителю, способна существенно повышать воспринимаемое качество перевода. В рамках тактики функциональной эквивалентности разница составляет 2,36 балла, в то время как наименьшая разница наблюдается в группе фрагментов с применением тактики прагматической адаптации – 2,07. Следует отметить, что закадровый перевод в этой группе фрагментов получил самые высокие оценки – 6,29 балла, что может объясняться сохранением части исходного смысла в особенно сложных случаях, тогда как неверное переводческое решение потенциально могло бы восприниматься зрителями менее благоприятно.

Таким образом, общие результаты сравнительного анализа дубляжа и закадрового перевода подтверждают эффективность применения тактик творческой адаптации при аудиовизуальном переводе фильма в жанре комедия. Статистические данные демонстрируют, что дубляж получил более высокие оценки во всех 30 анализируемых фрагментах, Полученные результаты коррелируют с выводами количественного анализа, согласно которым тактики творческой адаптации также характеризуются высокой успешностью.

Ниже предлагается рассмотреть анализ каждого из фрагментов с точки зрения успешности соответствующего переводческого решения на основе представленных респондентами комментариев. С целью верификации результатов качественного анализа, представленного в разделах 3.4.2–3.4.4, было отобрано по 10 наиболее репрезентативных примеров из каждой тактики – функциональной эквивалентности, лингвокультурной и прагматической адаптации. Данные примеры были включены в анкету для оценки респондентами. Ниже представлен

анализ каждого фрагмента с точки зрения успешности соответствующего переводческого решения на основе комментариев респондентов. Следует отметить, что большинство цитат из комментариев воспроизводятся с сохранением орфографии, пунктуации и стилистики оригинальных высказываний (полная сводка всех фрагментов и двух вариантов перевода с оценками представлена в Приложении 7).

Примеры 1–10 – тактика функциональной эквивалентности:

1) В данном фрагменте параметры КСАВП-комедия (совпадение когнитивных баз, отсутствие культурных барьеров и технических препятствий) позволяют сохранить комический эффект без существенных трансформаций. При этом важно отметить, что комический эффект данной реплики основывается не только лишь на вербальном ряде.

Большинство респондентов отмечают, что в дубляже реплика звучит «более разговорно», «легче», «органичнее», «более привычно»: слово «неосязаемый», используемое в закадровом переводе, характеризуется как «вычурное», «слишком литературное», требующее дополнительного осмысления. Респонденты также указывают, что в дубляже шутка «более очевидна», «разжевывается», тогда как второй вариант требует «пораскинуть мозгами». Следует отметить, что в условиях дубляжа временная синхронизация существенным образом влияет на избираемое переводческое решение, и, как следствие, на его коммуникативную эффективность. Несколько респондентов отмечают, что в первом варианте слышна оригинальная французская речь, что рассматривается ими как технический недостаток закадрового перевода, отвлекающий внимание от содержания реплики. Кроме того, дубляж получил положительные оценки за «более приятный голос актера озвучки» и «более гладкое построение фразы». Некоторые респонденты упоминают, что во втором варианте «панчлайн слишком долгий, от чего страдает комедийная составляющая», а также что он «скучный немного» или «слишком чопорный». Один из респондентов аргументирует, что выражение «не чувствуешь» будет понятнее, тогда как «неосязаемый» может быть сложен для понимания.

Таким образом, первый вариант воспринимается респондентами как более естественный, разговорный и легкий для восприятия, что соответствует критериям узуальности и естественности. Закадровый перевод, напротив, оценивается как более литературный и требующий дополнительных усилий для понимания;

2) Смысловая близость к оригиналу в данном фрагменте сохраняется, однако, как показывает анализ, параметры КСАВП-комедия не создают препятствий для прямого перевода, и тем не менее решение оказывается недостаточно проработанным на уровне передачи эмфатического компонента.

В отличие от предыдущего фрагмента, в данном случае мнения респондентов разделились. Так, часть респондентов считает второй вариант «более смешным из-за повтора» (имеется в виду тавтология «сила сил»), «забавнее», «на 100% попал в персонажа и атмосферу»; другая часть называет его «корявым», «нелепым», «масло масляное», а первый – «более органичным», «естественно ложащимся на русский язык». Несколько респондентов указывают на несоответствие варианта в дубляже канону вселенной «Астерикса»: «Зелье галлов не дает возможность «делать все». Оно только увеличивает показатель силы». Данное замечание представляется особенно показательным, поскольку указывает на потенциальное нарушение внутренней логики произведения. Кроме того, фраза «может все» оценивается частью респондентов как «слишком простая», «обычная», «расплывчатая». Вариант в закадровом переводе воспринимается как более «экспрессивный» и «атмосферный». Наконец, как и в случае с фрагментом №1, респонденты положительно оценивают качество исполнения актеров озвучивания в дубляже.

Отметим, что в данном фрагменте наблюдается конфликт между естественностью разговорной речи и точностью передачи смысла при сохранении внутренней логики повествования: дубляж уступает в точности, однако успешен в легкости восприятия; закадровый перевод точнее передает идею «необычайной силы», но звучит неестественно. Это позволяет предположить, что адаптация, ориентированная на повышение естественности речи, не всегда обеспечивает адекватность перевода. В рассматриваемом случае повтор «сила силы» при

соответствующей фонационной организации мог бы функционировать как более успешно решение и в рамках дубляжа.

3) В данном фрагменте параметры КСАВП-комедия не требуют глубокой адаптации, поскольку комический эффект основан на универсальном разговорном регистре и не привязан к культурно-специфическим элементам.

Респонденты указывают, что в дубляже «понятнее передается суть», реплика «более лаконичная», и «логически выходит, что в конце пути Номернабис тоже получит оплеуху – это смешнее». Закадровый перевод характеризуется респондентами как синтаксически перегруженный, «калька с другого языка», где «теряется логика». Примечательно, что часть респондентов считает, что «оба перевода кажутся не до конца проработанными», и «первый звучит немного естественнее, но оба не кажутся смешными». Некоторые респонденты, включая тех, кто не понял шутку вовсе, указывает, что смысл фрагмента в целом оказывается недостаточно очевидным. Однако те, кто идентифицировал шутку, отдают предпочтение дубляжу как более логичному и завершенному варианту.

Данный пример подтверждает, что для комического диалога существенное значение имеет не только передача содержанаия, но и синтаксическая простота высказывания – параметр, который сравнительно редко становится предметом обсуждения, однако, как показывают результаты анкетирования, играет важную роль в зрительском восприятии;

4) При переводе данного фрагмента комический эффект сохраняется без существенных трансформаций. Большинство респондентов однозначно предпочитают вариант реплики в дубляже: он характеризуется как «смешнее», «более живой», «более разговорный». Респонденты отмечают, что данный вариант лучше соответствует характеру Обеликса – «чуть туповатого», немногословного персонажа; использование «не литературных фраз (чего) и простых глаголов (гавкаю, вместо лаю) работает на усиление образа персонажа и не идет в разрез с визуалом фильма». При адаптации учитывается не только комический эффект, но и особенность персонажа. Закадровый перевод («лаю»/ «обсуждать») оценивается как «слишком прямой», при этом респонденты не находят связи между лаем и

обсуждением: «лай с обсуждением не очень сочетается по смыслу»; вариант «гавкаю»/«говорить не дают – буду лаять» представляется более логически связным и оттого более смешным. Один из респондентов упоминает, что дубляж «проще и легче запоминается, особенно для раннего возраста». Хотя фильм не является строго ориентированным на детскую аудиторию, многие смотрели его в детстве, и простота восприятия оказывается значимым фактором.

Данная реплика в дубляже значительно превосходит закадровый перевод по критерию естественности; особенно показательно, что респонденты эксплицитно связывают качество перевода с соответствием характеру персонажа, что выходит за рамки оценки «смешно/не смешно» и свидетельствует о более сложном механизме зрительской рецепции;

5) В данном фрагменте стилистическая окраска и ироническая недосказанность в оригинале передаются средствами языка перевода. Респонденты указывают, что вводное слово «скажем» придает реплике оттенок намеренного преуменьшения, попытки «выставить себя чуть более храбрыми и компетентными пиратами». Данный вариант характеризуется как «более изящный и по-смешному дипломатичный» вариант, «преуменьшение», «самоирония». Один из респондентов точно подмечает, что комический эффект дубляжа создается «скорее из-за медленной интонации, с которой произносится слово “спешно”», что является важным наблюдением: комический эффект создается не только переводческим решением, но и просодикой, что в дубляже контролируется режиссером и актером озвучания. Кроме того, респонденты обращают внимание на стилистическую уместность лексики в контексте образа пирата: слово «судно», использованное в закадровом переводе, «не совсем подходит под описание пиратского корабля». Реплика в дубляже оценивается как более соответствующая жанру комедии: «2 – будто великий капитан судна, серьезен и страшен. А 1 вариант более комичен, привычен, сразу хочется улыбнуться». Таким образом, даже относительно незначительные лексико-синтаксические трансформации способны существенно усилить комический эффект и точнее передать коммуникативный эффект реплики;

6) Параметры КСАВП-комедия в данном фрагменте не создают препятствий для перевода, поскольку разговорный регистр и иллокутивная сила высказывания воспроизводятся функционально эквивалентными средствами.

Респонденты единодушно указывают, что варианты перевода передают противоположное отношение к латинским изречениям: первый вариант – предостережение («осторожно»), второй – одобрение («это полезно»). В контексте сцены, где пираты терпят бедствие после произнесения этих фраз, первый вариант видится респондентам более уместным. Кроме того отмечается, что «во втором непонятно, каково отношение героя», «непонятно, что полезно», «второй вариант не раскрывает смысл происходящего в сюжете». Один из респондентов прямо указывает, что по этой причине «реакция второго пирата выглядит нелогично». В дубляже, напротив, присутствует перевод самой латинской цитаты («бездна взывает к бездне») и ответ капитана воспринимается как контекстуально уместный.

Исходя из вышесказанного, можно заявить, что дубляж обеспечивает более высокий уровень когерентности диалога, т.е. связность реплик и их логическую обусловленность. Таким образом, адекватность перевода определяется не только точностью на уровне реплики, но и ее соответствием более широкому контексту – сюжету и логике диалога;

7) Анализ данного фрагмента показывает, что применение тактики функциональной эквивалентности в данном случае оказывается недостаточным: параметры КСАВП-комедия (наличие интертекстуальной отсылки, не входящей в культурный капитал целевой аудитории) требовали бы перехода к тактике творческой адаптации

Абсолютное большинство респондентов отмечают, что реплика в дубляже «поэтичнее», «мелодичнее», «более звучна», «более складная». Данные наблюдения особенно важны, поскольку в данном фрагменте респонденты фактически оценивают не столько комический эффект фрагмента, сколько его эстетическую составляющую. Также, некоторые респонденты указывают, что в дубляже «обе части фразы логически связаны», тогда как в закадровом переводе «это два разных предложения, не связанные между собой». То есть, глагол

«сжигают» устанавливает причинно-следственную связь между огнями и гибелью бабочек, а в закадровом – «терпят кораблекрушение». Одному из респондентов удалось верно распознать интертекстуальную отсылку: «во втором переводе сразу угадывается, что это отсылка на стихи, за счет рифмы». Вместе с тем он отмечает, что для русского зрителя шутка «почти не работает, т.к. никто особо не знает перевод песни» (речь о песне «Alexandrie, Alexandra»).

Респонденты также связывают выбор дубляжа с характеристикой персонажа Астерикса: он «более «интеллектуальный» и «поэтичный» из пары главных героев», поэтому «вторая фраза выглядит более поэтичной и больше ему подходит». Данное наблюдение совпадает с выводом из фрагмента № 4, где перевод также адаптировался с учетом характеристик Обеликса. Формулировка «кораблекрушение мотыльков» в закадровом варианте вызывает у респондентов недоумение («это вообще как?»). Кроме того, респонденты указывают на фонетическую неблагозвучность («слово «кораблекрушение» значительно выбивается фонетически») и отсутствие логической связности;

8) В данном фрамгенте параметры комический эффект сохраняется без существенных трансформаций, однако мнения респондентов разделились: часть опрошенных отдает предпочтение закадровому переводу («смешнее», «больше подчеркивает абсурдность», «имеет больше смысла»), тогда как другая часть предпочитает дубляж («более локализован», «звучит легче», «больше эмоций»). Один из респондентов предпочитает закадровый перевод по той причине, что слово «кнуты» лучше вписываются в контекст сцены. Это замечание относится к вопросу стилистической и исторической уместности лексики: в контексте Древнего Египта и рабовладельческого строя «кнуты» могут восприниматься как более аутентичный инструмент принуждения, чем «плети». Один из респондентов распознал в дубляже игру слов: «шутка про РАБа и РАБоту. Старая как мир, но всегда РАБотает». Данное наблюдение говорит о том, что зритель способен выявлять дополнительные смысловые связи, о которых переводчик мог не догадываться. Респонденты также отмечают, что в дубляже «слышится больше эмоций, интонационных пауз», то есть даже при сопоставимой вербальной составляющей

выбор аудитории может определяться фонационными характеристиками. Наконец, один из респондентов отмечает, что «в озвучке кнуты могут быть не услышаны, первое для озвучки подходит, второе для субтитров». Данное наблюдение представляется важным, поскольку демонстрирует влияние акустической разборчивости на выбор переводческого решения: слово «плети» может восприниматься более отчетливо, чем «кнуты», в условиях дубляжа.

При формально одинаковых вариантах перевода выбор респондентов может определяться не только вербальной, но и стилистической составляющей («кнуты»/«плети»), а также интонационной выразительностью и даже разборчивостью фразы. Отсутствие единодушного предпочтения указывает на то, что некоторые шутки допускают множественность адекватных переводческих решений;

9) Данный фрагмент является одним из наиболее успешных из всех представленных: узнаваемость прецедентного текста для целевой аудитории, подкрепленная визуальным и аудиальным рядами, позволяет сохранить интертекстуальную отсылку без глубокой адаптации.

Респонденты практически единогласно предпочитают дубляж, при этом ключевую роль в успехе перевода в данном случае сыграло цитирование официального русского названия фильма «Звездные войны. Фрагмент V: Империя наносит ответный удар». Многие респонденты крайне положительно оценивают дубляж: «однозначно второй вариант, ее даже нельзя обвинить в излишнем акценте на отсылке», «шикарно обыгранная отсылка», «здесь даже объяснять не надо». Респонденты также отмечают: «во втором правильно адаптировали шутку, используя официальную локализацию фильма про звездные войны», «второй вариант учитывает, как перевод фильма, на который происходит отсылка, был переведен на русский язык». Отсылка распознается также благодаря сочетанию вербального, аудиального и визуального рядов: «второй, особенно в совокупности с музыкальным сопровождением», «во втором прямая отсылка на невероятно известный фильм, и шутку пропустить совершенно невозможно, а еще звучит оттого смешнее». В отношении закадрового перевода респонденты отмечают, что

«в первом варианте фраза звучит едва ли неуместно на фоне узнаваемой мелодии» (речь идет о “The Imperial March” Д. Уильямса).

Реплика в дубляже сверхуспешна не вследствие большей формальной близости к оригинальной реплике, а благодаря использованию закрепленной в культуре версии прецедентного текста – фильма «Звездные войны». Респонденты отмечают, что благодаря этому отсылку становится «невозможной пропустить», а шутка становится «смешнее». Важно также, что музыкальное сопровождение и визуальный ряд усиливают комический эффект, который воссоздается, актуализируя его за счет поликодовой природы аудиовизуального текста;

10) Применение тактики функциональной эквивалентности в данном случае оказывается недостаточным: наличие интертекстуальной отсылки, не входящей в культурный капитал целевой аудитории, требует более глубокой адаптации.

Многие респонденты признаются, что не поняли юмор ни в одном из вариантов: «не очень понятна шутка ни там ни там», «совсем не уловила отсылку», «юмора не поняла», «подозреваю, здесь имеет место быть некая игра слов на французском, поэтому не уловила». Можно говорить о том, что интертекстуальная отсылка оказалось невозможно подвергнуть адаптации, поскольку ее культурная база (песня «Sur le pont d'Avignon») не входит в культурный фон русскоязычной аудитории. Отмечается, что в дубляже «не очень понятно, при чем тут приводится пример с городом Авиньон», «потерялась мысль вопроса – а зачем он спрашивал?». В закадровом переводе, напротив, «причина вопроса раскрывается в конце фразы» – персонаж сам объясняет, зачем он заговорил об Авиньоне («там, кстати, очень красивый мост»). Респонденты дают положительную оценку закадровому варианту за то, что в нем сохранено обращение «моя царица», которое воспринимается как уместное и соответствующее характеристике персонажа Панорамикса.

Таким образом, интертекстуальная отсылка к французской детской песне «Sur le pont d'Avignon» и к характерному для французской культуры отношению к правильному произношению не находит адекватного соответствия в русскоязычной культуре. С одной стороны, закадровый перевод сохраняет структуру шутки и логическую связность, но остается сложным для большинства

респондентов. С другой стороны, дубляж упрощает реплику, но утрачивает внутреннюю логику вопроса. Следовательно, ни в одном из вариантов не воспроизводится исходный коммуникативный эффект. Данный пример подтверждает теоретический вывод о том, что интертекстуальные включения, не являющиеся прецедентными для целевой аудитории, требуют либо замены на аналогичный культурно-специфический феномен, либо отказа от сохранения исходной отсылки в пользу создания нового комического эффекта.

С точки зрения зрительского восприятия тактика функциональной эквивалентности демонстрирует наиболее положительные результаты среди аудитории в тех случаях, когда между исходной и целевой коммуникативными ситуациями не создается смысловых барьеров. Респонденты последовательно отдают предпочтение вариантам дубляжа, которые звучат «естественно», «разговорно», «органично» и не требуют дополнительных когнитивных усилий для интерпретации. Ключевым критерием успеха здесь выступает не формальная точность, а естественность – привычность языковой формы для получателя. Соответствие данному критерию объясняет, почему в примерах, где комический эффект не привязан к культурно-специфическим элементам, дубляж оценивается зрителями выше закадрового перевода. Реплика воспринимается как изначально созданная на русском языке, а не как переводной текст.

Существенным фактором успеха функциональной эквивалентности оказывается опора на визуальный ряд. В примерах, где вербальный компонент подкреплялся невербальными кодами – положением персонажа в кадре, его мимикой, жестами, позой, – комический эффект сохранялся даже при отсутствии сложных переводческих трансформаций. Это подтверждает положение о поликодовой и полимодальной природе аудиовизуального текста, поскольку зритель воспринимает шутку не лишь вербально, а в неразрывной связи с изображением, и перевод, учитывающий эту связь, получает более высокую оценку. Респонденты также связывают качество перевода с соответствием характеру персонажа (к примеру, Обеликса). Это выходит за рамки оценки «смешно/не смешно» и свидетельствует о более сложном механизме

реципиентской рецепции, при котором перевод оценивается не только по комическому эффекту, но и по его встроенности в целостную характеристику персонажа.

Вместе с тем анализ выявляет и ограничения тактики функциональной эквивалентности с точки зрения зрительского восприятия. В тех случаях, когда комический эффект создавался за счет интертекстуального включения, не входящего в культурный фон русскоязычной аудитории, зрители не распознавали комическое. Респонденты, не знакомые с французскими песнями или культурными реалиями, оценивали такие фрагменты как «непонятные», «странные» или «нелогичные». Это демонстрирует, что успешность функциональной эквивалентности ограничена не только лингвистическими, но и когнитивными рамками: если культурно-специфический компонент присутствует у исходного реципиента и отсутствует у целевого, минимальная адаптация не обеспечивает коммуникативного эффекта. Таким образом, по мнению респондентов, тактика функциональной эквивалентности оказывается эффективной в зоне передачи комического эффекта, основанного на общеизвестных фактах, но недостаточной в плане передачи культурно-специфических элементов.

Примеры 11–20 – тактика лингвокультурной адаптации:

11) Обращение к тактике лингвокультурной адаптации в данном случае обусловлено параметром «условия использования переводного текста в принимающей культуре»: исходная паремиологическая единица требует замены на функциональный аналог, знакомый целевой аудитории.

Респонденты практически единодушно отмечают, что реплика в дубляже «на слуху», «соответствует известной нам версии пословицы», «звучит знакомо, оттого и больше симпатий». Второй вариант характеризуется как «дословный перевод иностранного аналога», который «не все могут считать отсылкой». Вместе с тем респонденты указывают, что второй вариант «звучит более лаконично», «легче», «более разговорный и шутливый». Один из респондентов обращает внимание на технический аспект дубляжа: «первый вариант лучше встроен в движения рта актера»; иными словами, при прочих равных условиях предпочтение может

определяться степенью артикуляционной синхронизации. Кроме того, один из респондентов проводит параллель с фрагментом № 9: «первый перевод более адаптивный, точно передает цитату, как и в случае с отсылкой на Звездные войны». Это подтверждает, что при переводе прецедентных текстов предпочтительным оказывается использование версии, закрепленной в фоне принимающей культуры.

Вариант дубляжа можно назвать сверхуспешным за счет использования вариации русской пословицы «Москва не сразу строилась», воспринимаемой как естественная и легко узнаваемая. Закадровый вариант, несмотря на формальную точность, оценивается как «чужой» и менее комичный. Это подтверждает значимость критерия естественности, поскольку перевод должен восприниматься так, как если бы реплика была изначально произнесена на русском языке;

12) Применение тактики лингвокультурной адаптации вызвано непереводимостью исходного каламбура: параметры КСАВП-комедия (культурная специфика восприятия юмора) требуют создания нового комического эффекта при сохранении механизма языковой игры.

Подобно фрагментам № 9 и № 11, данный пример демонстрирует практически полное единодушное в предпочтении дубляжа. Респонденты отмечают: «крутая рифма», «второй вариант смешнее», «шикарно, мне нравится подобный перевод». Несколько респондентов акцентируют внимание на рифме «шишки – воришки» как ключевом элементе успеха: «для комедийного фильма всегда будет лучше вариант, который имеет рифму – так он проще запоминается и закономерно вызывает больше смеха». Респонденты также указывают, что в закадровом переводе «шутки нет как таковой», «просто диалог получается», «смех персонажа выглядит нелогично». Мимика актера указывает на то, что «должна звучать шутка», однако в первом варианте она отсутствует. Данное наблюдение демонстрирует, что визуальный ряд способен формировать ожидание шутки, и перевод, не соответствующий этому ожиданию, воспринимается как неуспешный, даже при условии сохранения формальной точности. Кроме того, респонденты отмечают, что во втором варианте появляется «легкая политическая перчинка», что

придает шутке дополнительный смысл и актуальность для русскоязычного зрителя.

Таким образом, вариант дубляжа представляет собой пример сверхуспешной лингвокультурной адаптации: исходная игра слов оказывается фактически непереводимой, поэтому переводчик не сохраняет сложную игру слов, а воссоздает комический эффект посредством рифмы и сатирического подтекста. Положительная реакция аудитории подтверждает, что при переводе воссоздание коммуникативного эффекта должно преобладать над формальной эквивалентностью. Такая установка может рассматриваться как один из ключевых параметров успешности перевода комического;

13) В данном фрагменте демонстрируется лингвокультурная адаптация на уровне введения культурно-специфического образа: параметр «условия использования переводного текста в принимающей культуре» делает возможным создание нового комического эффекта, отсутствовавшего в оригинале.

Большинство респондентов в данном фрагменте предпочитают реплику в дубляже, характеризуя ее как «смешнее», «лучше показывает серьезность ситуации», «адаптивная для русскоговорящего зрителя». В оригинале комический элемент отсутствует, тогда как переводчики дубляжа «даже в обычную фразу добавили шутку, к тому же понятную только нам, очень смешно», что соответствует явлению «отсутствие комического – комическое» в классификации перевода комического. Респонденты распознают и положительно оценивают отсылку на русскую культуру: образы Сибири и шубы «понятны русскоязычному зрителю» и создают комический эффект там, где в оригинале он отсутствовал. Вместе с тем часть аудитории выражает сомнения относительно добавления нового комического эффекта: «шутка сильно вырывается из исторического контекста героев», «немного неуместный ввод Сибири», «не люблю отсебятину». Один из респондентов предлагает важное разграничение: если в оригинале юмор отсутствовал, дубляж «кажется неподходящим», поскольку добавляет новый смысл; однако если юмор присутствовал, но не поддавался адаптации, подобное решение выглядит более допустимым. Данное наблюдение указывает на

неоднозначность проблему допустимых границ творческой свободы переводчика. Дополнительный интерес представляет замечание респондента о том, что «деталь о шубе в дальнейшем будет отражена в фильме». Иными словами, переводчик не вводит шутку о ссылке в Сибирь без причины, но а интегрирует ее в сюжет, поскольку Номернабис в следующей сцене действительно появляется в шубе. Это повышает когерентность перевода с визуальным рядом и, как следствие, обеспечивает его успех.

Важно отметить, что реакция респондентов на данный фрагмент неоднозначная. Это указывает на то, что границы творческой свободы переводчика воспринимаются зрителями по-разному. Так, часть аудитории положительно оценивает творческую адаптацию, тогда как другая придерживается позиции, согласно которой перевод не должен добавлять нечто отсутствующее в оригинале, даже если это способно привести к усилению комического эффекта;

14) Тактика лингвокультурной адаптации применяется здесь для передачи комического эффекта, основанного на характеристике персонажа: замена имени и добавление устойчивого выражения позволяют сохранить механизм комического при замене культурного кода.

Большинство респондентов характеризуют реплику в дубляже как «смешнее», «проще и понятнее», «работает на более простом уровне», «звучит живее и более подходит комедийному герою». Отмечается, что дубляж «основан на крылатом выражении (а нам всегда смешнее, когда мы слышим знакомые с детства фразы) – осел действительно упрям, как осел». Это подтверждает значение лингвокультурной адаптации в воссоздании комического эффекта. Что касается характонима «Cannabis», мнения разделились: часть респондентов считает, что «каннабис – само по себе забавное имя», другая часть, что «Козлопас смешнее». Один из респондентов аргументирует свою позицию следующим образом: «балл второму варианту за кличку осла – звучит похоже на другие египетские имена в этом фильме». Данное замечание может свидетельствовать об отсутствии баланса между характерной стилистикой имен во вселенной «Астерикса» и созданием нового комического эффекта в переводе.

Тем не менее реплика в дубляже успешна за счет использования устойчивого выражения «упрям как осел», которое одновременно функционирует как буквальное описание персонажа и как комическая гипербола. Замена имени «Каннабис» на «Козлопас» также создает дополнительный комический эффект («осел – козел»), однако часть респондентов выражает сожаление по поводу утраты комического эффекта оригинального имени;

15) Данный фрагмент – наиболее репрезентативный пример лингвокультурной адаптации: параметры КСАВП-комедия требуют замены неизвестного целевой аудитории бренда на узнаваемый локальный аналог при сохранении механизма комического.

Респонденты практически единодушны в выборе варианта дубляжа, поскольку «в первом варианте имя героини русскоязычному зрителю ни о чем не скажет, тогда как провайдер из большой тройки вписался гораздо больше». Первый вариант «отсылается на знакомого аудитории провайдера», что делает шутку понятной и смешной: респонденты четко идентифицируют механизм создания комического эффекта: «по такой логике получается, что во втором это название их оператора связи, но для нас это название ничего не значит», «в детстве я не поняла вообще, я думала ее зовут Белая Нис, буквально недавно поняла шутку про Билайн, сразу стало смешно». Отмечается, что вариант в дубляже не просто заменяет имя, а «развивает шутку», создавая несколько каламбуров: «повторить на бис – Номернабис», «что-то не улавливаю». Так, один из респондентов резюмирует: «количество каламбуров просто зашкаливает». Реакция респондентов на закадровый вариант в основном отрицательная: «похоронил шутку», «непонятен», «утратил суть». Респонденты указывают, что без знаний о французском операторе Itinéris зритель «не поймет ни смысла в диалоге, ни поведения героев»; здесь «теряется игра слов, и имя героини не адаптировано под наши реалии, поэтому юмор теряется».

Как уже отмечалось в разделе 3.6, данный фрагмент является один из наиболее репрезентативных примеров успешной лингвокультурной адаптации. Респонденты единогласны в том, что замена малоизвестного французского бренда

Itinéris на узнаваемый российский «Билайн» в дубляже становится источником комического эффекта, а дополнительная игра слов («улавливаю», «на бис») его усиливает. Таким образом, адаптация имени персонажа с опорой на локальный бренд оказывается не только оправданной, но и способной превзойти оригинал по силе комического эффекта;

16) Тактика лингвокультурной адаптации реализуется здесь через замену игры слов на устойчивое выражение: параметр «условия использования переводного текста в принимающей культуре» обусловливает необходимость упрощения исходного механизма комического при сохранении его функции.

В данном случае предпочтение дубляжа выражено менее однозначно; респонденты отмечают, что «оба перевода нормальные», «оба варианта хороши». Один из респондентов отмечает: «в первом добавили тонкую фразу про женскую силу, это скорее не смешная шутка, а крутое дополнение». Иными словами, в данной реплике переводчик предпочел смещение акцента в сторону характеристики персонажа воссозданию комического эффекта. Несколько респондентов отметили, что «сами фразы обе нормальные, но первый исполнен лучше». Это подтверждает ранее сделанный вывод: качество озвучивания способно склонить выбор зрителя в пользу того или иного варианта даже при сопоставимом вербальном содержании. Один из респондентов указывает: «тут без контекста и знания французского не сказать, какой перевод лучше, они совсем о разном».

В совокупности с фрагментом № 15 данный фрагмент поддерживает сформированный образ персонажа. Дубляж оказывается успешнее за счет естественности реплики («не дает себя в обиду» вместо «так продолжать нельзя»), однако различие между вариантами воспринимается не столь отчетливо, как в случае с фрагментом № 15;

17) Данный пример иллюстрирует лингвокультурную адаптацию на уровне лексики: замена нейтральных слов на стилистически маркированные позволяет передать исторический колорит («комната» – «опочивальня») и создать комический эффект, соответствующий параметрам КСАВП-комедия.

Респонденты отмечают, что закадровый вариант «звучит искусственно», «бездушный, машинный», «звучит топорно, как дословный перевод с французского». Особое внимание они обращают на слово «опочивальни», использованное в дубляже: оно «забавное», «звучит более изыскано, как раз для дворца», «помогает фильму хоть немного соответствовать исторической эпохе». Иными словами, умеренное использование стилистически устаревшей или высокой лексики, если оно соответствует контексту, способно усиливать комический эффект и не восприниматься как нечто неестественное. Отмечается, что в дубляже «более понятно, почему плохая идея соседства»: столовая находится рядом со спальнями, и запахи будут мешать отдыху. В закадровом переводе «говорят «комнаты» – вообще непонятно, о чем речь и в чем шутка». Один из респондентов считает, что «вкусные запахи не смущают, а беспокоят и возбуждают аппетит», отдавая предпочтение закадровому переводу, однако большинство все же полагает, что «смущает» звучит естественнее в данном контексте.

Представляется, что реплика в дубляже более успешна благодаря более подходящему выбору лексики: «столовая» вместо «кухня», «опочивальни» вместо «комнаты», «смущает» вместо «беспокоит». Устаревшее слово «опочивальни» воспринимается как стилистически уместная переводческая находка. Закадровый перевод, напротив, оценивается как «машинный», «дословный», неестественный, что подтверждает значимость стилистической и ситуативной уместности выбора лексики в переводе;

18) Обращение к тактике лингвокультурной адаптации в данном случае обусловлено необходимостью передать комический эффект, основанный на словослиянии: параметр «условия использования переводного текста в принимающей культуре» требует замены французского языкового материала русским при сохранении самого механизма комического.

Респонденты практически единодушны в том, что «папирусомарательство – это смешная адаптация слова “бумагомарательство”», «слово папирусомарательство – умопомрачительно смешное», «второй вариант близкий слуху, понятная фраза». Респонденты также критикуют реплику в закадровом

переводе: «при чем тут папиросы?», «папиросы звучит странно тут». Неологизм в закадровом переводе воспринимается как неуместный, так как «папиросы» – это не канцелярская принадлежность; вследствие этого становится неочевидной связь с бюрократией («административные папиросы»). Респонденты верно отмечают, что «папирусомарательство» отсылает на русское слово «бумагомарательство», что делает неологизм понятным и воспроизводит комический эффект.

Один из респондентов резюмирует: «и вновь попытка сохранить игру слов оригинала провалена в первом варианте: папиросы здесь попросту звучат чуждо. В лучшем случае сразу же забудутся, а в худшем – вызовут раздражение из-за нелепой аналогии». Таким образом, данный фрагмент, наряду с № 9, № 15 и № 21, представляется одним из наиболее успешных примеров творческой адаптации;

19) Респонденты практически единодушно выбирают реплику в дубляже, аргументируя это прежде всего удачной рифмой: «рифма крутая!», «второй вариант в рифму – не нос, а утес – очень смешной», «во втором варианте просто бодрее звучит – рифма даже появилась, отчего еще забавнее звучит беспокойный тон героя». Один из респондентов отмечает: «первый кажется более понятным, но судя по всему, при переводе потерялась шутка или отсылка». В дубляже сохраняется градация «утес – скала – полуостров», а также вводятся рифма и слово «нос». Респонденты обращают внимание на то, что в дубляже «логическая цепочка в голове Обеликса понятна, а во втором непонятно, почему произошел прыжок от мыса до полуострова». Благодаря добавлению выражения «и даже больше» эта градация представляется более плавной.

Таким образом, реплика в дубляже оказывается более успешной за счет добавления рифмы («не нос, а утес»), которая делает реплику более запоминающейся и усиливает комический эффект;

20) Часть респондентов характеризует вариант в дубляже как «смешнее», «динамичнее», «остроумнее», «звучит лучше и складнее»; другая часть указывает на ключевую проблему в восприятии: «рессоры как термин выбиваются из сеттинга древности», «для тех, кто не знаком с техническими особенностями устройства транспортных средств, отсылка непонятна». Особый интерес представляет данный

ответ: «в детстве я даже не знала, что такое рессоры, но сейчас понимаю, что первый вариант смешнее», что свидетельствует о зависимости восприятия подобных шуток от объема фоновых знаний аудитории. Респонденты также отмечают, что в закадровом переводе «присутствует достаточно понятный юмор (количество лошадиных сил)», «про «лошадиные силы», в которых измеряется возможная скорость машины, знают больше людей, чем рессоры». Вместе с тем некоторые считают, что и эта отсылка «не очень очевидна». Один из респондентов аргументирует: «учитывая, что повозка у них была представлена как автомобиль, первое подходит больше». Другой добавляет: «оба перевода представляют повозку не как повозку с лошадьми, а как знакомые нам автомобили». Примечательно, что в данном случае оба варианта перевода учитывают визуальный ряд, в котором повозка анахронически стилизована под автомобиль. Один из респондентов указывает, что для него логика закадрового перевода неочевидна: «как вообще количество лошадей влияет на скорость?», что небезосновательно, поскольку лошадиная сила представляет собой единицу мощности.

Несмотря на то, что закадровом переводе сохраняется оригинальная отсылка на «лошадиные силы», отсылка на конкретный автомобиль неочевидна для зрителя. В дубляже, напротив, создается новая шутка, которая требует от зрителя определенных фоновых знаний, за счет чего может показаться неуместной. Выбор между двумя вариантами остается неоднозначным, поскольку ни один из них не обеспечивает полного компромисса между сохранением оригинальной отсылки и созданием новой, более удобной для восприятия шутки.

С точки зрения зрительского восприятия тактика лингвокультурной адаптации демонстрирует наиболее высокие оценки аудитории в тех случаях, когда переводчику удается заменить культурно-специфический элемент оригинала на функционально аналогичный элемент принимающей культуры, сохранив при этом сам механизм порождения комического эффекта. Респонденты высоко оценивают дубляж, в котором исходные культурно-специфически элементы, такие как имена и отсылки, заменены на узнаваемые русскоязычные аналоги. К примеру, замена малоизвестного французского оператора Itinéris на «Билайн» или замена

паремиологической единицы на ее русский аналог. Показательно, что зрители не просто узнают такие отсылки, но и эксплицитно оценивают их как «смешные», «понятные», «адаптированные под нас», что свидетельствует о том, что критерий естественности оказывается решающим фактором успеха лингвокультурной адаптации.

Существенным фактором, определяющим успех данной тактики, является сочетание адаптации культурного кода с сохранением идиостиля оригинала. Респонденты отмечают, что реплики не становятся «слишком русифицированными», а сохраняют «флер экзотичности», характерный для вселенной «Астерикса». Это позволяет говорить о том, что зритель оценивает не только функциональную эквивалентность замены, но и ее эстетическую уместность в контексте жанра и стилистики произведения. Наиболее успешные примеры адаптации, такие как «Билайнис», «папирусомарательство», замена «шишки – воришки», демонстрируют, что творческая переработка культурно-специфического материала может превосходить оригинал по силе комического воздействия на целевую аудиторию.

Опора на визуальный ряд также играет важную роль в успешности лингвокультурной адаптации. В примерах, где адаптированный культурно-специфический элемент поддерживался визуально (жестами персонажа, его положением в кадре, мимикой), зрители оценивали дубляж выше, поскольку комический образ оказывался наглядным и не требовал дополнительных пояснений. Напротив, в случаях, где адаптированный элемент не поддерживался изображением или где переводчик игнорировал визуальный ряд, эффективность адаптации снижалась.

Вместе с тем анализ выявляет и ограничения лингвокультурной адаптации с точки зрения реципиентов. В тех случаях, когда исходная отсылка была связана с узконациональным контекстом, (например, речь Жака Ширака о или отсылка к песне «Alexandrie, Alexandra»), замена культурного кода оказывалась невозможной или неуспешной, вследствие чего зрители оценивали реплику как «нейтральную» или «непонятную». Это демонстрирует, что успешность лингвокультурной

адаптации ограничена не только лингвистическими, но и когнитивными рамками: если в принимающей культуре отсутствует функциональный аналог исходной отсылки, адаптация не обеспечивает коммуникативного эффекта. Кроме того, часть респондентов выражала сомнения относительно допустимости добавления нового комического эффекта там, где в оригинале его не было, что указывает на то, что границы творческой свободы переводчика воспринимаются аудиторией по-разному.

Таким образом, с точки зрения реципиентов тактика лингвокультурной адаптации оказывается эффективной в зоне культурно-специфического комического, где возможна замена исходного кода на функционально аналогичный элемент принимающей культуры. Наиболее успешные примеры показывают, что такого рода замена не только сохраняет, но и усиливает комический эффект, и зрители отдают предпочтение именно им. Однако в случаях, где функциональный аналог отсутствует или адаптация выполнена неудачно, тактика оказывается недостаточной. Это подтверждает идею о том, что выбор тактики определяется объективным соотношением фоновых знаний исходной и целевой аудиторий, а не субъективным предпочтением переводчика.

Примеры 21–30 – тактика прагматической адаптации:

21) Обращение к тактике прагматической адаптации в данном случае обусловлено тем, что непереводимость исходных характонимов, основанных на французской языковой игре, требует полной перестройки механизма комического.

Респонденты практически единодушны в выборе дубляжа: «смешнее», «остроумнее», «адаптированнее»; один из респондентов называет выполненную адаптацию имен «произведением искусства». Респонденты также отмечают, что характонимы в дубляже не просто комичны, но и передают характеристики персонажей: «Гоблинус – это злодей в этой истории, чтобы зритель понял только по одному имени, чего ему следует ждать от персонажа». Это особенно важное наблюдение, поскольку ключевая функция характонимов заключается в передаче смысловой характеристики персонажа. Закадровый перевод передает все характонимы посредством транслитерации и характеризуется респондентами как

«абракадабра»; иначе говоря, закадровый перевод «не пытается адаптировать шутки, заложенные в имена». Дубляж, напротив, «открывает новый пласт иронии фильма – каждое из имен так или иначе является сочетанием двух или трех известных слов». Подчеркивается, что «фильм относится к комедийному жанру, это не выбивается из контекста и звучит органично».

Таким образом, адаптация имен, которая может быть менее уместной в других жанрах, в жанре комедии воспринимается как неотъемлемая часть создания комического эффекта. Кроме того, дубляж «сохраняет флер экзотичности в именах, но передает основной посыл имени». Иными словами, имена не становятся слишком «русифицированными», а сохраняют идиостиль оригинала, одновременно становясь более прозрачными для восприятия, что, как следствие, обеспечивает положительную реакцию аудитории;

22) Применение тактики прагматической адаптации вызвано невозможностью воспроизведения игры слов, основанной на термине «александрийский стих»: непереводимость поэтической отсылки требует создания нового комического эффекта.

Респонденты предпочитают вариант в дубляже, считая его «более разговорным», «более логичным» и отмечая, что он «звучит живее». Ключевое отличие дубляжа в данном случае заключается в добавлении слова «настоящий»; один из респондентов замечает: «первый добавляет больше смысла в последнюю реплику – герой признал, что очень замерз, но все же рад видеть старого друга. Настоящий александриец». Это добавление позволяет дополнительно охарактеризовать персонажа: александриец Номернабис предстает для зрителя достойным представителем своего города. Кроме того, один из респондентов отмечает, что в закадровом переводе «просто экспозиция для зрителей (которую мы и так знаем, ведь мы видели Номернабиса уже и что он из Египта)». Наконец, как и во многих других фрагментах, респонденты обращают внимание на более качественную озвучку в дубляже.

Тем не менее оригинальная игра слов в виде александрийского стиха утрачена в обоих вариантах, и ни один из респондентов не смог распознать интертекстуальную отсылку вследствие глубокой переработки оригинала;

23) Тактика прагматической адаптации применяется здесь для замены непереводимой интертекстуальной отсылки на новый комический эффект, основанный на абсурде. Большинство респондентов характеризуют реплику в дубляже как «более разговорную», «проще и понятнее», «звучит лучше и эмоциональнее», а также как «более краткую». Один из респондентов отмечает, что в дубляже добавляется ругательное обращение «козел», создающее дополнительный комический эффект, основанный на абсурде. Однако другой респондент выражает противоположную мысль: «в первом варианте неудачная адаптация клички». К сожалению, респондент не поясняет, в чем именно состоит неудача; можно предположить, что кличка «Козлопас» не содержит отсылку на каннабис, которая была сохранена в закадровом переводе. Респондент отдает предпочтение первому варианту «из-за адаптивности имен», имея в виду, что имя «Козлопас» воспринимается как более осмысленное и комичное, чем «Каннабис». Отмечается, что в дубляже используются «более удачно подобранные синонимы» («вперед», «скачи», «скорее»), которые делают фразу более динамичной.

Таким образом, вариант в дубляже оказывается более успешным за счет нескольких факторов: адаптации имени, добавления ругательного «козел», создающего абсурдный комический эффект, и более динамичного подбора глаголов;

24) Применение тактики прагматической адаптации в данном случае обусловлено параметром «вид перевода (дубляж)»: технические ограничения липсинка требуют изменения формы реплики, что приводит к снижению исходной гиперболы.

В отличие от многих предыдущих фрагментов, здесь мнения респондентов разделились почти поровну: часть выбирает закадровый перевод как «более логичный из-за “минус”», другая часть – дубляж как «более локализованный». Ключевой проблемой в данном фрагменте является вопрос о допустимой степени

гиперболизации. Так, один из респондентов замечает: «преувеличение хорошо в меру, а иначе комический эффект пропадает и слова просто раздражают». В то же время другой респондент считает, что закадровый вариант кажется «более утрированным и забавным». Следовательно, дубляж характеризуется как «более приближенный к реальности»; температура в 200 градусов также невозможна, однако подобная гипербола воспринимается как менее абсурдная. Респондент, знакомый с оригиналом, поясняет: «второй вариант перевода больше приближен к французскому оригиналу, поэтому и появился такой гиперболизм – минус 8000 градусов». Тем не менее респонденты критикуют закадровый перевод за «невнятное» начало монолога («Что это за страна такая? Это невозможно»): по мнению одного из респондентов, фраза звучит «криво».В данном фрагменте демонстрируется невозможность полного сохранения баланса между оригинальной гиперболой и адаптацией к восприятию целевой аудитории. Вариант «минус 8000 градусов» более абсурден и приближен к оригиналу, но часть респондентов считает его «раздражающим». Адаптированный вариант со сниженной гиперболой – «200 градусов» – более «реалистичен», но теряет оригинальную степень абсурда. Следовательно, соблюдение баланса между точностью перевода и удобством восприятия является одной из сложнейших задач для аудиовизуального переводчика;

25) Тактика прагматической адаптации реализуется здесь через усиление контраста между пафосной речью капитана и сниженным ответом помощника: параметры КСАВП-комедия (прагматическая доминанта жанра) требуют создания нового комического эффекта.

Респонденты единодушно выбирают вариант в дубляже, отмечая, что «”удрать” звучит короче и лучше», а также что «первый вариант более забавный в этой нарочитой дипломатичности». Персонаж Краснобород использует «намеренно громоздкую и немного официозную фразу, чтобы скрыть стыд», а помощник отвечает коротким просторечием «удрать». Подобное противопоставление, по мнению респондентов, «вместе очень гармонично слышится», в то время как в закадровом варианте «ответ пирата звучит

неестественно длинным». Респонденты отмечают, что добавление «подавляющая масса» применительно к двум галлам «добавило абсурдности и стало смешнее», что усиливает контраст между пафосом и реальным положением дел. Один из респондентов указывает на логическую ошибку: «после потопления не логично бежать, это невозможно, так что речевой оборот не самый удачный»; в дубляже эта проблема отсутствует, поскольку используется глагол «столкнуться». Отмечается, что дубляж «позволяет им сохранить хотя бы толику чести и своей гордости, хотя бы в глазах самих себя», а добавление «официоза» в речь капитана и простота речи создают более выраженный контраст, и дубляж «делает этого капитана более сатиричным». Наконец, один из респондентов характеризует закадровый перевод так: «как будто не человеком сделан».

В варианте в дубляже вновь демонстрируется успех переводческого решения, основанного на создании контраста между пафосными, нарочито усложненными формулировками капитана, создающими абсурд применительно к двум противникам, и лаконичным, сниженным ответом помощника. Данный вывод подтверждает описанное выше предположение об успехе применения тактики прагматической адаптации, способной усиливать комический эффект оригинала;

26) Применение тактики прагматической адаптации в данном случае вызвано невозможностью сохранения интертекстуальной отсылки: непереводимость прецедентного текста и зависимость от визуального контекста вызывают необходимость создания нового комического эффекта.

Часть респондентов отдает предпочтение варианту в закадровом переводе за счет более явной отсылки на фильм «Титаник»: «второй вариант более похож на прямую отсылку, это мне больше нравится», «вроде, в «Титанике» был король мира, так что в первом варианте недокрутили». Другая часть респондентов предпочитает реплику в дубляже: «первый вариант смотрится органичнее в контексте фрагмента», «проще и понятнее», «нараспев крик капитана звучит гораздо лучше в первом варианте: благодаря большему количеству слогов победный клич можно растянуть, а звонкие согласные отлично ложатся на общий тон выкрика», «когда он кричит «Краснобороооод», попадает в губы», что служит

аргументом в пользу дубляжа: подобная адаптация позволяет лучше соблюсти артикуляционную синхронизацию.В данном случае очевидна сложность, заключающаяся в невозможности достижения компромисса между сохранением интертекстуальной отсылки и созданием органичного для персонажа высказывания с учетом требований липсинка: респонденты, критикующие дубляж, говорят о «потере отсылки»; напротив, те, кто предпочитает дубляж, не считают эту потерю существенной, поскольку визуальный ряд (поза персонажа, раскинутые руки) усиливает комический эффект пародии;

27) Тактика прагматической адаптации применяется здесь для полной перестройки непереводимой игры слов: непереводимость французских окказионализмов требует создания нового комического эффекта на основе русской идиоматики.

Мнения респондентов о данном фрагменте разделились, но большинство тем не менее отдает предпочтение дубляжу как «более понятному и смешному», который «звучит естественнее», «лучше соотносится с движениями актера». Респонденты считают, что в случае закадрового перевода «перемудрили», «исковеркали слова», «звучит странно, шутка совсем не работает, похоже на случайный набор слов», «нет внутренней логики в рамках русского языка». Один из респондентов резюмирует: «попытка адаптировать игру слов не засчитана». Тем не менее часть респондентов находит закадровый перевод «смешнее в этих попытках изобрести новые слова», поскольку он «больше построен на игре слов, это смешно». В дубляже используется фразеологизм «развязаны руки» с последующим его переосмыслением: «русский фразеологизм звучит уместно, и последующее объяснение героя еще смешнее звучит, так еще и рифма появилась» (имея в виду «кулакам волю давать – бока намять»).

Дубляж успешен и «звучит более иронично при условии, что у актера, играющего Номернабиса, функционирует только одна рука». Данное предположение было также выдвинуто нами в ходе качественного анализа этого фрагмента, что частично подтверждает предположение о том, что таким образом переводчики попытались создать дополнительный комический эффект.

Закадровый перевод же, попытавшийся сохранить оригинальную игру слов через создание неологизмов, оценивается как «странный»;

28) В данном фрагменте механизм комического в оригинале полностью заменен на смысловую связь в силу невозможности воспроизведения игры слов, что позволяет говорить о целесообразности применения прагматической адаптации.

Большинство респондентов характеризуют вариант в дубляже как «более логичный и понятный», «смешнее», «абсурд на максимуме», хотя некоторые считают, что «оба варианта нормальные» или «оба кажутся странными». Для части респондентов очевидно, что «шутка была потеряна при переводе». В закадровом переводе присутствует игра слов с командой «вира», т.е. подъем; в дубляже переводчики создают иную игру слов: персонаж слышит слово «Ираз», принимает его за имя и выясняет, что так зовут обелиск, над поднятием которого трудятся рабочие; именно абсурдность ситуации (у обелиска есть имя) становится источником комического эффекта. Это подтверждается комментариями респондентов: «я думала, что смысл в том, что «и раз» и «и два» используют рабочие для поднятия грузов, а оказалось, что кого-то так зовут», «во втором есть шутка с игрой ожидания: не подбадривают другие строители, а “другая культура”». Кроме того, отмечается, что «для Обеликса правила присвоения имен египтян неизвестны, и любое сочетание звуков он может принять за имя человека другой культуры».

Таким образом, данный фрагмент представляет собой еще один репрезентативный пример успешной адаптации, при которой переводчик отказался от сохранения труднопереводимой игры слов и создал новую, основанную на абсурде сцены. Реакция респондентов в целом положительна, хотя некоторые справедливо отмечают, что оригинальная шутка была «потеряна». Тем не менее замена признается «более логичной и понятной», что подтверждает: адаптация, учитывающая контекст сцены и характеристики персонажей, может оказаться более эффективной, чем сохранение сложной оригинальной отсылки;

29) В данном фрагменте механизм комического в оригинале полностью заменен на смысловую связь, что позволяет говорить о прагматической адаптации. Применение тактики прагматической адаптации обусловлено параметром «условия использования переводного текста в принимающей культуре»: замена исторической валюты на современную создает осознанный анахронизм, понятный и комичный для целевой аудитории.

Большинство респондентов характеризуют реплику в дубляже как «более понятную», описывающую более «бытовую и знакомую» ситуацию, которая «понятнее сразу многим», однако некоторые респонденты высказываются неоднозначно. В дубляже создается осознанный анахронизм, и мнения респондентов на этот счет также разделились: одни считают, что доллар вместо сестерция «звучит странно в контексте сеттинга», другие – что данный вариант «лучше работает из-за рыночного окружения», т.е. благодаря отсылке на современный туристический рынок. Респонденты также признаются: «не знаю, что такое сестерции», «второй вариант правильнее, ведь сестерции – местная для галлов валюта... но первый понятнее зрителю».

Некоторые респонденты считают первый вариант «слишком странным для французского фильма – какие доллары? Почему??? Евро хотя бы». Другой респондент аргументирует: «во втором варианте понятно, что речь про какую-то валюту, и нам не важно знать, что это конкретно». Наконец, отмечается, что «шутка про доллары – это попросту крохотная отсылка на туристов в других странах», что является верным наблюдением, коррелирующим с выводом, изложенным в ходе качественного анализе данного фрагмента: в сцене пародируется диалог с уличным торговцем, который предпочитает доллары местной валюте;

30) Использование тактики прагматической адаптации в данном случае обусловлено техническими ограничениями липсинка: параметр «вид перевода (дубляж)» требует замены лексики для соблюдения артикуляционной синхронизации, что одновременно создает дополнительный комический эффект и сохраняет интертекстуальную отсылку.

Противоречие между сохранением отсылки и соблюдением технических требований является ключевым аспектом в анализе данного фрагмента. Так, часть респондентов предпочитает закадровый вариант, так как в нем более явно сохранена отсылка на фильм «Форрест Гамп»: «во втором сохранили отсылку на Форреста Гампа, в первом она не очевидна», «во втором варианте видна отсылка на Форреста более явно, чем во втором», «во втором варианте в угоду липсинка нет отсылки». Другая же часть респондентов предпочитает дубляж именно по причине более точного липсинка: «слово «дуй» более органично ложится на оригинальную мимику героя, нежели “беги”», «дуууй тоже попало, как будто сам персонаж оригинала так говорит», «первый лучше подходит под артикуляцию актера».

Это подтверждает предположение, изложенное в ходе анализа данного фрагмента, о том, что данное решение является технически более точным с точки зрения липсинка. Если в закадровом переводе отсылка сохраняется ценой утраты артикуляционной синхронизации, то дубляж технически безупречен, хотя отсылка становится менее очевидной несмотря на то, что структура фразы «глагол – имя – глагол» сохраняется.Проведенный сравнительный анализ 30 фрагментов фильма «Астерикс и Обеликс: Миссия Клеопатра», каждый из которых был представлен респондентам в двух вариантах перевода, позволяет сформулировать ряд обобщающих положений, имеющих значение для теории и практики аудиовизуального перевода фильма в жанре комедии.

В тех случаях, когда переводчику удается не просто компенсировать утрату исходного механизма комического, а создать новый, функционально сопоставимый или даже превосходящий оригинал по силе воздействия, примеры с применением тактики прагматической адаптации зрители оценивают решения исключительно высоко. Наиболее показательные примеры (такие как характонимы, а также реплики «удрать», «дуй, Амстериксм, дуй!» и «доллары принимаете?») показывают, решающую роль в таких случаях играет не узнаваемость прототекста, а прагматический эффект: зритель смеется, даже не подозревая, что в оригинале была иная игра слов.

Существенно, что успешность прагматической адаптации во многом определяется его взаимосвязью невербальными рядами. Респонденты особо положительно оценивают те фрагменты, где новый комический эффект подкреплялся жестами, мимикой, интонацией или положением персонажа в кадре. К примеру, когда Номернабис «ловит сигнал», двигая голову и плечи Билайнис, или когда он же говорит о «развязанных руках», имея лишь одну. В таких ситуациях зритель воспринимает дополнительный семиотический код к интерпретации шутки, что снижает риск непонимания и повышает общую оценку перевода. Это подтверждает, что прагматическая адаптация не является чисто вербальной операцией: она предполагает интеграцию нового комического элемента в полимодальную структуру аудиовизуального текста.

Технические ограничения дубляжа, прежде всего липсинк, в ряде случаев не только не препятствуют успеху прагматической адаптации, но и выступают ее катализатором. Пример с глаголом «дуй» показателен: выбор лексики, продиктованный требованиями артикуляционной синхронизации, одновременно усилил комический эффект за счет экспрессивной окраски. Зрители, оценивавшие этот фрагмент, эксплицитно отметили, что слово «дуй» «органично ложится на мимику героя» и при этом звучит смешнее нейтрального «беги». Таким образом, техническое ограничение побуждает переводчика к творчеству в выборе переводческого решения, которое по итогу получает высокую оценку по эргономичности и комическому эффекту.

Тем не менее прагматическая адаптация сопряжена с наибольшим риском отторжения аудиторией. В примерах, где созданный комический эффект оказывался неуместным, например, при изменении гиперболы с «минус 8000 градусов» до «200 градусов» или при замене неочевидной отсылки, часть респондентов оценивала решение как «раздражающее», «странное» или «нелогичное». Это демонстрирует, что границы допустимой творческой свободы переводчика воспринимаются зрителями неодинаково: то, что для одного является удачной находкой, для другого может выглядеть как искажение авторского замысла. Следовательно, прагматическая адаптация требует от переводчика не

только собственно творчества, но и точного прогнозирования реакции целевой аудитории, а также чувства меры в отступлении от оригинала.

В целом, с точки зрения реципиентов прагматическая адаптация представляет собой наиболее сложный, но и наиболее продуктивный инструмент передачи комического эффекта. Она позволяет сохранить смеховое воздействие там, где прямое воспроизведение исходного механизма невозможно, а в лучших образцах – превзойти оригинал по силе и непосредственности юмора. Однако успех этой тактики не гарантирован: он зависит от совокупности факторов, включая уместность нового комического элемента, его согласованность с визуальным и аудиальным рядами, а также соответствие ожиданиям аудитории. Именно поэтому прагматическая адаптация занимает вершину в иерархии переводческих тактик, требуя от переводчика высшего уровня компетенции и глубокого понимания не только языка, но и культуры, жанра и технических условий дубляжа.

Анализ комментариев респондентов также позволяет выделить несколько тенденций, систематически определявших предпочтение дубляжа:

– респонденты систематически отдавали предпочтение вариантам, которые звучали более разговорно и менее «литературно», т.е. более естественно для устной речи. Закадровый перевод часто характеризовался как «машинный», «дословный», «топорный», «будто не человеком сделан»;

– адаптированные фрагменты с учетом внутренней логики повествования (например, при передаче характонимов) получили высокие оценки, поскольку они не только воспроизводят комический эффект, но и позволяют точнее передать общую атмосферу фильма, отдельных сцен или персонажей;

– фрагменты, где в процессе адаптации переводчик использовал русские фразеологизмы или их вариации, получили особо высокие оценки. Следовательно, знакомые зрителю выражения воспринимаются более положительно, позволяя более эффективно воссоздать комический эффект. Примечательно, что рифмованные реплики оценивались как более смешные и запоминающиеся;

– респонденты также высоко оценивали варианты, где перевод использовал информацию из визуального ряда (осел, однорукий персонаж, шуба и т.д.). Это

означает, что зритель оценивает перевод в неразрывной связи с визуальным контекстом, и учет невербальных кодов при принятии переводческих решений повышает воспринимаемую естественность перевода и усиливает комический эффект;

– респонденты неоднократно отмечали, что в дубляже используются «более приятный голос», «больше эмоций», «интонационные паузы», что склоняло выбор в пользу дубляжа даже при равной вербальной составляющей.

Тем не менее анализ выявил несколько сложных случаев, где мнения респондентов разделились:

– одна часть респондентов предпочитает сохранение стилистики оригинала, реализованное в закадровом переводе (фрагменты № 2, № 8), другая – адаптацию под отечественные реалии (фрагменты № 11, № 21);

– некоторые респонденты предпочитают историческую достоверность, другие – понятность и комический эффект, создаваемый за счет введения анахронизмов (фрагменты № 13, № 29);

– мнения респондентов разделились в отношении баланса точности и соблюдений технических требований. Часть респондентов считает более важным сохранение отсылки, другая – соблюдение требований артикуляционной синхронизации (фрагмент № 30).

Отсутствие единодушия в оценке ряда фрагментов подтверждает, что универсального перевода, способного удовлетворить каждого зрителя, не существует. Так, разные реципиенты предъявляют к переводу разные, подчас противоречивые, требования. В этой связи от переводчика требуется не стремиться к недостижимому идеалу, а выявлять доминирующие ожидания целевой аудитории и находить компромиссное решение, обеспечивающее максимальный эффект для большинства зрителей.

По всем 30 фрагментам дубляж получил более высокие оценки, чем закадровый перевод: средняя оценка дубляжа составила 8,3 балла, средняя оценка закадрового перевода – 6,02 балла. Разница в 2,28 балла является статистически значимой и свидетельствует о предпочтении аудиторией перевода с применением

тактик творческой адаптации. Наиболее успешным дубляж представляется во фрагментах, где требовалась лингвокультурная и прагматическая адаптация. Во фрагментах, где оригинальная шутка была понятна при минимальной адаптации, разница в оценках менее значительна, однако дубляж все же получает более высокие оценки за счет более естественного звучания и высокого качества озвучки.

Таким образом, проведенное сопоставление дубляжа и закадрового перевода на материале 30 фрагментов убедительно демонстрирует, что успех аудиовизуального перевода фильма в жанре комедии определяется не столько степенью близости к оригиналу, сколько способностью перевода выполнять свою главную коммуникативную функцию – вызывать смех у целевой аудитории. Дубляж не только получил статистически значимо более высокие оценки (8,3 против 6,02 баллов), но и воспринимается зрителями как «живой» и «естественный». Закадровый перевод, напротив, будучи более точным, зачастую оценивается как «машинный» и «сухой», поскольку не учитывает ни культурных ожиданий русскоязычной аудитории, ни особенностей восприятия, ни визуальный ряд. Выявленные расхождения во мнениях по ряду фрагментов указывают на объективную невозможность создать универсальный вариант перевода. Полученные результаты подтверждают, что для фильма в жанре комедии творческая адаптация является не только допустимой, а необходимой; дубляж фильма «Астерикс и Обеликс: Миссия Клеопатра» может служить примером такого перевода, где баланс между сохранением оригинала и адаптацией к принимающей культуре был найден в подавляющем большинстве случаев.

3.6.2 Результаты идентификации интертекстуальных отсылок респондентами

В рамках опроса респондентам было предложено указать, узнали ли они интертекстуальную отсылку в 17 фрагментах, где такие отсылки были заложены (фрагменты 7, 9, 10, 11, 14, 15–16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 26, 29, 30). Полученные данные позволяют не только количественно оценить степень узнаваемости

различных типов отсылок, но и выявить закономерности, определяющие успешность или неуспешность их восприятия русскоязычной аудиторией. Результаты представлены в Таблице ниже.

Таблица 6 – Узнаваемость интертекстуальных отсылок по фрагментам

Фрагмент	Отсылка	Количество узнавших	Доля от опрошенных (330)
9	«Звездные войны»	267	80,9%
15–16	«Билайн» (оператор связи)	255	77,3%
11	«Москва слезам не верит»	210	63,6%
30	«Форрест Гамп»	212	64,2%
21	Говорящие имена (Наутилус, Панасоникс и др.)	186	56,4%
26	«Титаник»	141	42,7%
29	Туристический рынок	84	25,5%
20	Автомобиль/лошадиные силы	36	10,9%
19	Сирано де Бержерак	20	6,1%
14	Каннабис	19	5,8%
7	Песня «Alexandrie, Alexandra»	6	1,8%
10	Песня «Sur le pont d'Avignon»	0	0%
17	Речь Ж. Ширака	0	0%
18	Морская команда «вира»	0	0%
22	Александрийский стих	0	0%
23	Песня Джеймса Брауна «Get Up»	0	0%

Рассмотрим интертекстуальные отсылки по степени узнаваемости, выделив несколько уровней:

1. Очень высокая узнаваемость (>75%):

Фрагмент №9 (80,9%): респонденты в большинстве случаев идентифицировали отсылку на кинофраншизу «Звездные войны», нередко уточняя конкретную сцену или название фильма: «Звездные войны, империя наносит ответный удар», «Дарт Вейдер». Высокая узнаваемость объясняется тем, что данная кинофраншиза относится к числу прецедентных текстов, входящих в культурный фон большинства зрителей независимо от их национальной принадлежности. Успешность перевода в данном случае обеспечивается использованием официальной локализации названия фильма, что делает отсылку максимально явной;

Фрагменты №15–16 (77,3%): данные фрагменты не менее показательны – адаптированная отсылка к российскому оператору сотовой связи «Билайн» позволила респондентам точно определить бренд, а некоторые респонденты

отмечают, что «проблемы Билайна со связью» стали для них понятны только благодаря адаптации. Данный пример эмпирически подтверждает, что лингвокультурная адаптация может не только сохранить, но и значительно повысить узнаваемость отсылки по сравнению с потенциальным сохранением оригинала.

2. Высокая узнаваемость (60–70%):

Фрагмент №30 (64,2%): в данном случае отсылка к фильму «Форрест Гамп» узнается благодаря сохранению структурной формулы «глагол – имя – глагол» («беги, Форрест, беги» → «дуй, Амстериксм, дуй»), даже при замене глагола;

Фрагмент №11 (63,6%): здесь переводчик использует вариацию пословицы («Рим тоже не сразу строился») с дополнительной отсылкой к фильму «Москва слезам не верит», что делает фразу узнаваемой для большинства респондентов.

3. Средняя узнаваемость (40–60%):

Фрагмент №21 (56,4%): в данном фрагменте демонстрируется, что адаптированные характонимы работают на нескольких уровнях: часть отсылок узнается («Наутилус», «Панасоникс»), часть воспринимается как характерологические («Гоблинус», «Гнидабус»). Этот результат можно считать адекватным, учитывая то, что основной функцией характонима является передача характеристики персонажа;

Фрагмент №26 (42,7%): даже при замене вербальной составляющей («король мира» на «великий Краснобород») визуальный ряд (поза с распростертыми руками на носу корабля) позволяет аудитории распознать отсылку на фильм «Титаник». Интертекстуальная отсылка, сопровождаемая визуальным рядом, может быть компенсирована даже при замене вербального ряда;

4. Низкая узнаваемость (менее 30%):

Фрагмент №29 (25,5%): несмотря на то, что узнаваемость отсылки как таковой низкая, воспроизводимый комический эффект оценивается высоко. Так, фраза «доллары принимаете?» респондентами воспринимается как отсылка на туристический рынок, и шутка работает за счет использования анахронизма, что

подтверждает вывод о том, что низкая узнаваемость не всегда означает неуспех перевода.

5. Очень низкая или нулевая узнаваемость (<10%):

Фрагмент № 20 (10,9%): отсылка на французский автомобиль Citroën 2CV («две лошадиные силы») не достигла высокой узнаваемости, поскольку специфические реалии французского автопрома не входят в культурный фон массовой русскоязычной аудитории;

Фрагмент №19 (6,1%): отсылка на монолог Сирано де Бержерака также идентифицируется крайне незначительным числом респондентов, несмотря на попытку переводчиками сохранить поэтическую функцию реплики;

Фрагмент № 14 (5,8%): отсылка к общественно-политической дискуссии о легализации каннабиса во Франции практически не распознается аудиторией;

Фрагмент № 7 (1,8%): лишь один респондент идентифицировал отсылку к песне «Alexandrie, Alexandra», причем с существенной оговоркой: несмотря на широкую известность данного произведения во Франции, оно полностью отсутствует в культурном фоне отечественного зрителя;

Фрагменты № 10 (отсылка к детской песне «Sur le pont d'Avignon»), № 17 (речь Ж. Ширака), № 18 (отсылка на присказку «oh hisse» и Библию), № 22 (александрийский стих) и №23 (песня "Get Up") имеют нулевую узнаваемость. Данные отсылки относятся к узконациональным французским феноменам либо к музыкальным произведениям, не ставшими прецедентными в русскоязычной среде, что делает их сохранение в переводе нецелесообразным.

Проведенный анализ позволяет сформулировать следующие закономерности, имеющие значение для понимания природы аудиовизуального перевода фильма в жанре комедии:

1. Применение тактики функциональной эквивалентности успешно в тех случаях, когда интертекстуальная отсылка входит в глобальный культурный фон целевой аудитории («Звездные войны», «Форрест Гамп», «Титаник»). Такие примеры узнаются наиболее успешно, что подтверждает, что при переводе

интертекстуальной отсылки ключевым критерием выбора стратегии должна быть оценка прецедентности текста для целевой аудитории;

2. Применение тактики лингвокультурной адаптации оказывается не просто оправданным, но и необходимым в случаях, когда исходная отсылка не является прецедентной для целевой аудитории. Замена французского бренда Itinéris на российский «Билайн» привела к очень высокому показателю узнаваемости, сопоставимому с отсылками к мировому кинематографу. Если бы отсылка была сохранена в оригинальном виде, вероятно, ее узнаваемость была бы нулевой. Таким образом, применение тактики лингвокультурной адаптации не просто оправдано, но и необходимо в случаях, когда исходная отсылка не является прецедентной для целевой аудитории;

3. В случаях, где исходная отсылка не имеет функционального аналога в принимающей культуре (песни, политические речи, дискуссии о легализации каннабиса, специфические литературные и стиховедческие реалии), ни тактика функциональной эквивалентности, ни тактика лингвокультурной адаптации не обеспечивают передачи комического эффекта. Это делает необходимой применение тактики прагматической адаптации, предполагающую создание нового комического эффекта на месте непереводимого;

4. Применение тактики прагматической адаптации по отношению к переводу характонимов дает адекватный результат даже в тех случаях, когда имя не содержит интертекстуальной отсылки. Высокая степень узнаваемости характонимов можно считать положительным результатом, поскольку основной функцией характонима является передача характеристики персонажа в целях воссоздания комического эффекта. Те имена, которые не узнаются как отсылки, воспринимаются как часть характеристики персонажей, что также соответствует их функции;

5. Даже при замене фразы визуальный ряд позволяет распознать отсылку. Это подтверждает идею о том, что в аудиовизуальном переводе интертекстуальная отсылка может передаваться посредством различных кодов, а ослабление вербального ряда может быть компенсировано визуальным.

Использование закадрового перевода в качестве альтернативы дубляжу позволило не только выявить предпочтения аудитории, но и верифицировать эффективность тактик творческой адаптации. Результаты опроса показали, что 89,7% респондентов однозначно предпочли дубляж, при этом закадровый перевод не был выбран ни одним участником как единственно предпочтительный вариант; 10,3% выбрали компромиссный вариант «оба». Респонденты последовательно отмечают, что дубляж «смешнее», «адаптированнее» и «понятнее», тогда как закадровый перевод характеризуется как «точный, но слишком точный», «без адаптации незнакомых нам названий», «не сделанный под зрителя». Показательно, что зрители готовы принять отступления от буквальной точности ради сохранения комического эффекта, что подтверждает приоритет прагматической функции над формальной эквивалентностью.

Существенно, что закадровый перевод оценивался выше лишь в тех случаях, где отсылка была прецедентной для русскоязычной аудитории и не требовала адаптации (например, отсылки на «Звездные войны» или «Форреста Гампа»). Напротив, в примерах, где исходный комический механизм был связан с узконациональным контекстом, дубляж получал значительно более высокие оценки. Это подтверждает, что сопоставление с закадровым переводом выполняет функцию контрольного измерения: оно демонстрирует, что успех дубляжа обусловлен не техническими преимуществами формата, а именно применением тактик творческой адаптации. Показательно также, что респонденты, выбравшие вариант «оба», отмечали, что «их бы смешать – и вышло бы золото», признавая тем самым недостатки каждого из вариантов в отдельности, но не готовые полностью отказаться ни от одного из них.

Количественный анализ корпуса примеров показал, что суммарная доля фрагментов с сохраненным и усиленным комическим эффектом составляет 72,7%, а доля фрагментов с утратой – 18,4%. Эти данные свидетельствуют о высокой степени эффективности примененных переводческих тактик, реализованных в дубляже. Сопоставление полученных данных свидетельствует о том, что высокая доля успешных фрагментов в количественном анализе (72,7%) коррелирует с

подавляющим предпочтением дубляжа в опросе (89,7%). Комментарии респондентов позволили выявить, что наиболее высокие оценки получали фрагменты, в которых применялись тактики лингвокультурной и прагматической адаптации. Фрагменты с применением тактики функциональной эквивалентности были оценены несколько ниже. Несмотря на то, что тактика функциональной эквивалентности демонстрирует высокую суммарную успешность (66,7%), зрительские комментарии показывают, что переводческие решения в рамках этой тактики воспринимаются как менее «живые» и «комичные». Напротив, две другие тактики, несмотря на несколько более низкую суммарную успешность, обеспечивают частое усиление комического эффекта (25,4% и 16,0% соответственно), что формирует у аудитории восприятие перевода как «смешного», «адаптированного», «сделанного для нас». Таким образом, субъективная оценка зрителя коррелирует не столько с общей успешностью, сколько с долей случаев усиления комического эффекта.

Опрос узнаваемости интертекстуальных отсылок выявил, что фрагменты, где отсылка была адаптирована под отечественную культуру, показали высокую узнаваемость (77,3%) и получили преимущественно положительные комментарии. Фрагменты, где отсылка была сохранена в оригинальном виде, имели нулевую или крайне низкую узнаваемость и не вызвали комического эффекта. Это подтверждает, что при переводе интертекстуальной отсылки успех напрямую зависит от ее прецедентности для целевой аудитории, а сложные отсылки представляется целесообразным адаптировать или заменять.

Таким образом, проведенный анализ позволяет сформулировать итоговый вывод о соотношении стратегии и тактик в аудиовизуальном переводе комедии. Стратегия коммуникативно-равноценного перевода, реализуемая через три тактики, демонстрирует свою эффективность, однако каждая из тактик оказывается успешной в своей зоне: тактика функциональной эквивалентности – при совпадении когнитивных баз и прецедентности отсылки для целевой аудитории; тактика лингвокультурной адаптации – при наличии функционального аналога в принимающей культуре; тактика прагматической адаптации – при отсутствии

такого аналога, когда требуется создание нового комического эффекта. Сохранение отсылки в оригинальном виде без применения одной из этих тактик не позволяет воссоздать комический эффект. Статистика узнаваемости интертекстуальных отсылок подтверждает, что выбор тактики определяется прецедентностью отсылки для целевой аудитории, а успешность перевода напрямую соотносится с адекватностью выбора той или иной тактики.

Выводы по III главе

В данной главе были рассмотрены тактики и приемы творческой адаптации в коммуникативной ситуации аудиовизуального перевода фильма в жанре комедии (КСАВП-комедия). В качестве теоретической основы анализа была использована классификация переводческих стратегий В. В. Сдобникова, а также типология переводческих решений Э. Пима. Установлено, что кинотекст, несмотря на свою поликодовую и полимодальную природу, по своим функциональным характеристикам соотносится с художественным текстом, а потому цели, сформулированные В. В. Сдобниковым для художественного перевода, оказываются применимы и к аудиовизуальному переводу. Проведенный анализ показал, что в условиях КСАВП-комедия наиболее продуктивной является стратегия коммуникативно-равноценного перевода, поскольку именно она позволяет ориентироваться на достижение сопоставимого коммуникативного эффекта у целевой аудитории.

На уровне переводческих тактик было показано, что переводческие тактики тактики целесообразно разграничивать по типу переводческой проблемы, порождаемой параметрами КСАВП-комедия. Тактика функциональной эквивалентности применяется в ситуациях, когда фоновые знания исходной и целевой аудиторий в большей степени совпадают, за счет чего комический эффект может быть сохранен без глубокой переработки исходного текста. Лингвокультурная адаптация применяется в тех случаях, когда комический эффект связан с культурно-специфическим элементом, который может быть заменен

функциональным аналогом принимающей культуры при сохранении самого механизма порождения комического. Прагматическая адаптация применяется тогда, когда сам механизм порождения комического не может быть воспроизведен средствами языка перевода, что вынуждает переводчик создавать новый, функционально сопоставимый комический эффект. Таким образом, единым основанием для разграничения тактик выступает тип переводческой проблемы, порождаемой параметрами КСАВП-комедия: от ее отсутствия (функциональная эквивалентность) через проблему культурного кода (лингвокультурная адаптация) к проблеме непереводимости механизма комического (прагматическая адаптация). Главная граница в пределах главы проходит не между «дословным» и «вольным» переводом, а между минимальной адаптацией и творческой реконструкцией коммуникативного эффекта.

Количественный анализ корпуса подтверждает, что успешность перевода комического определяется соотнесением характера комического элемента с наиболее подходящим переводческим решением. В примерах с сохранением комического эффекта наиболее успешной оказалась тактика функциональной эквивалентности, однако она реже всего приводила к усилению комического эффекта. Лингвокультурная адаптация, напротив, показала наибольшую эффективность в ситуациях, где требуется не просто сохранить, но и усилить комический эффект. Прагматическая адаптация, оставаясь наиболее рискованной по доле возможной утраты комического эффекта, одновременно демонстрирует наибольшую продуктивность в ситуациях, где исходный механизм комического принципиально не поддается воспроизведению. Это подтверждает, что творческая адаптация является не факультативной, а необходимой составляющей аудиовизуального перевода фильма в жанре комедии.

Анализ интертекстуальных включений показал, что именно данный источник комического представляет наибольшую «зону риска» для переводчика. Интертекстуальность оказалась существенно более устойчивой к переводу, чем комический эффект в целом, а наиболее результативными приемами ее передачи выступили комбинированные переводческие решения. Это подтверждает идею о

том, что в аудиовизуальном переводе комедии переводчик вынужден работать с прагматической функцией исходного текста, чтобы сохранить узнаваемость интертекстуального включения, а также воспроизвести сопоставимый эффект на зрителя. Следовательно, именно способность различать тип комического элемента и выбирать для него соответствующую тактику определяет переводческую успешность.

Результаты проведенного экспериментального исследования позволяют утверждать, что успех дубляжа фильма «Астерикс и Обеликс: Миссия Клеопатра» обусловлен целенаправленным применением тактик творческой адаптации, которые обеспечивают усиление комического эффекта там, где функциональная эквивалентность оказывается недостаточной. Зритель предпочитает перевод, учитывающий его культурный фон, даже если это требует отступления от буквальной точности, и готов простить адаптации, если в результате шутка становится понятной и смешной. Данный вывод имеет непосредственное практическое значение для аудиовизуального перевода фильма в жанре комедии, поскольку переводчик всегда должен отдавать приоритет достижению коммуникативной эффективности, которая измеряется способностью перевода вызвать у целевой аудитории положительную реакцию в виде смеха.

Сочетание количественных данных (72,7% успешных фрагментов), результатов анкетирования (89,7% в пользу дубляжа) и зрительских комментариев позволяет сделать однозначный вывод о том, что русскоязычный дубляж фильма «Астерикс и Обеликс: Миссия Клеопатра» обладает высоким качеством перевода с применением тактик творческой адаптации, которые позволяют успешно сохранять и усиливать комический эффект. Именно тактики лингвокультурной и прагматической адаптации в своем большинстве обеспечили дубляжу его высокую оценку. Тактика функциональной эквивалентности, занимая наибольшую долю по частотности, тем не менее не создает аналогичного эффекта, за счет чего перевод воспринимается зрителем не столь же положительно.

Эмпирические данные опроса подтверждают теоретические выводы, сделанные во II главе, о том, что зритель предпочитает разговорную, естественно

звучащую речь, а учет технических требований дубляжа и обеспечение удобства восприятия с учетом визуального ряда влияют на выбор перевода. Тем не менее в ходе исследования были выявлены зоны «неопределенности», где мнения зрителей не совпадали. Это указывает на то, что не существует такого перевода, который бы удовлетворял каждого зрителя. Так, интертекстуальные отсылки, не являющиеся прецедентными для целевой аудитории, следует подвергать глубокой переработке.

Таким образом, результаты III главы позволяют заключить, что аудиовизуальный перевод фильма в жанре комедии требует не механического воспроизведения исходного текста, а осознанной творческой работы с его культурным и прагматическим потенциалом. Стратегия коммуникативно-равноценного перевода, реализуемая посредством тактик функциональной эквивалентности, лингвокультурной и прагматической адаптации, способна обеспечивать наиболее продуктивное решение переводческих задач в рамках коммуникативной ситуации аудиовизуального перевода фильма в жанре комедии. При этом творческая адаптация выступает центральным механизмом сохранения и интенсификации комического эффекта, а типология Э. Пима оказалась продуктивным инструментом для описания и систематизации конкретных переводческих решений. Полученные результаты позволяют лучше понимать сущность передачи комического эффекта в АВП, и могут быть использованы как в теоретических разработках по переводоведению, так и в практической подготовке аудиовизуальных переводчиков.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенный в настоящем исследовании комплексный анализ аудиовизуального перевода фильма в жанре комедии позволил сделать несколько ключевых выводов.

Было выявлено, что аудиовизуальный текст представляет собой поликодовое и полимодальное образование, в котором вербальные, визуальные и аудиальные коды находятся в отношениях синергии. Сочетание разных кодов и модальностей формирует сложную семиотическую среду, обладающую исключительным потенциалом для комплексного интеллектуального и эмоционального воздействия на реципиента. Способность аудиовизуального текста одновременно воздействовать на различные каналы восприятия во многом объясняет повышенный интерес к нему в современной науке. Кроме того, это обусловливает необходимость учета всех семиотических компонентов при его переводе.

Установлено, что интертекстуальные включения в аудиовизуальном тексте обладают поликодовой и полимодальной природой и воспринимаются зрителем как результат взаимодействия вербального, визуального и аудиального рядов. Эффективность их перевода определяется способностью переводческого решения сохранять или компенсировать функцию интертекстуальной отсылки посредством различных семиотических кодов.

Обосновано, что успешность аудиовизуального перевода под дубляж целесообразно расматривать в рамках коммуникативно-функционального подхода, рассматривающего перевод как деятельность, направленную на достижение определенной цели в конкретной коммуникативной ситуации. Это означает, что, при выборе переводческих решений, необходимо учитывать, для кого предназначен текст, какие задачи он выполняет, а также как особенности аудиовизуального текста и его технических ограничений.

В результате исследования выделена и описана коммуникативная ситуация аудиовизуального перевода фильма в жанре комедии (КСАВП-комедия), которая представляет собой самостоятельный подтип коммуникативной ситуации

аудиовизуального перевода художественного произведения. Специфика КСАВП-комедия определяется особым характером параметра «условия использования переводного текста в принимающей культуре», включающего в себя культурные нормы восприятия юмора, цензурные ограничения, ожиданияаудитории, а также технические ограничения. Цель перевода в КСАВП-комедия заключается в воспроизведении функционально сопоставимого с оригиналом комического эффекта. Данная установка определяет специфику переводческих решений, предполагая отступления от формальной эквивалентности в целях сохранения коммуникативной эффективности перевода. При этом КСАВП-комедия отличается от общей модели КСАВП тем, что параметр, отвечающий за условия использования переводного текста, становится системообразующим: именно культурные нормы восприятия юмора, цензурные ограничения и ожидания аудитории предопределяют выбор тактик и приемов, а также допустимую степень творческой адаптации.

Доказано, что творческая адаптация является особым типом переводческого вмешательства, который применяется в тех случаях, когда сохранение коммуникативного эффекта невозможно посредством стандартных переводческих решений. Ее сущность заключается в поиске переводчиком таких переводческих решений, которые способны обеспечить сопоставимое прагматическое воздействие на целевую аудиторию. Тем самым творческая адаптация выступает не отдельным приемом, а надкатегорией переводческих решений, объединенных общей целью сохранения коммуникативной эффективности аудиовизуального произведения. Предложенная модель уровней переводческого вмешательства показала, что творческая адаптация носит градуальный характер и проявляется в различной степени на разных этапах переработки исходного текста. Особенно отчетливо она реализуется на лингвокультурном и прагматическом уровнях, где переводчик выходит за рамки обязательных языковых преобразований и конструирует новые способы достижения требуемого эффекта.

В рамках стратегии коммуникативно-равноценного перевода выделяются три тактики – функциональной эквивалентности, лингвокультурной и

прагматической адаптации. Данные тактики образуют градацию от минимального вмешательства в исходную форму до полной реконструкции комического эффекта. Тактика функциональной эквивалентности (38,7% от общего числа примеров) эффективна для сохранения комического эффекта при совпадении фоновых знаний исходной и целевой аудиторий, но редко приводит к усилению комического эффекта. Лингвокультурная адаптация (24,6%) наиболее эффективна при передаче культурно-специфических элементов, демонстрируя самую высокую эффективность для усиления комического эффекта (25,4%). Прагматическая адаптация (36,7%) применяется в тех случаях, когда исходный механизм порождения комического не может быть воспроизведен. Данная тактика сопряжена с наибольшим риском утраты комического эффекта (22,3%), однако при успешной реализации часто позволяет создавать новый комический эффект, функционально эквивалентный оригиналу, превосходящий его по коммуникативной эффективности.

Общеизвестные прецедентные тексты обладают высоким потенциалом идентификации зрителем (узнаваемость до 80,9%), тогда как узконациональные интертекстуальные включения имеют крайне низкую узнаваемость и требуют глубокой адаптации. Доля успешных примеров среди интертекстуальных отсылок (44,9%) почти на 30 процентных пунктов ниже, чем среди комических элементов в целом (72,7%). Это подтверждает, что интертекстуальность представляет собой зону повышенного риска при аудиовизуальном переводе фильма в жанре комедии.

Технические ограничения аудиовизуального перевода не являются непреодолимым препятствием для сохранения комического эффекта: при высоком уровне переводческой компетенции и творческой адаптации возможно не только сохранить, но и усилить комический эффект. Применение тактик творческой адаптации способствует сохранению коммуникативной эффективности аудиовизуального перевода фильма в жанре комедии и обеспечивет более высокий уровень зрительского предпочтения, узнаваемости интертекстуальных включений и сохранения комического эффекта.

Таким образом, цель исследования может быть признана достигнутой. Полученные результаты позволили определить место аудиовизуального перевода в системе современного переводоведения, а также показать, как поликодовая и полимодальная природа кинотекста и интертекстуальные включения влияют на выбор переводческих решений, а также выявить конкретные способы сохранения и усиления комического эффекта в дубляже. Проведенный анализ также позволил установить способы сохранения и усиления комического эффекта при переводе аудиовизуального текста. Разработанная параметрическая структура КСАВП-комедия и предложенная система тактик творческой адаптации создают методологическую основу для дальнейших исследований в области аудиовизуального перевода фильмов в жанре комедии.

Перспективы дальнейших исследований связаны с расширением и углублением эмпирической базы, а также совершенствованием методологии в рамках коммуникативно-функциональной концепции аудиовизуального перевода. Перспективным представляется также увеличение объема материала для анализа. Вполне очевидно, что расширение рамок исследования позволило бы проверить, насколько универсальны или специфичны выявленные закономерности. Перспективным представляется также изучение взаимосвязи между особенностями восприятия переводческих решений и социодемографическими характеристиками реципиентов, включая возраст, уровень образования и степень знакомства с оригинальным произведением. Перспективными видятся также сопоставительные исследования способов передачи комического эффекта при переводе под дубляж, закадровый перевод и субтитрирование на материале одного аудиовизуального произведения.

ПЕРЕЧЕНЬ УСЛОВНЫХ ОБОЗНАЧЕНИЙ И СОКРАЩЕНИЙ

АВТ – аудиовизуальный текст

АВП – аудиовизуальный перевод

ИЯ – исходный язык

ПЯ – переводящий язык

ИТ – исходный текст

ПТ – переводной текст

CM – Cruise Mode

C – Copying

EC – Expression Change

MC – Material Change

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Список использованной литературы:

1. *Азарова Н.М.* Неперевод и перевод у Хайдеггера, Лосева и Ортеги-и-Гассета // Слово.ру: Балтийский акцент. — 2023. — № 3. — С. 12-25.
2. *Азимов Э.Г., Щукин А.Н.* Новый словарь методических терминов и понятий (теория и практика обучения языкам). — М.: Издательство ИКАР, 2009. — 448 с.
3. *Азов А.Г.* Поверженные буквалисты: из истории художественного перевода в СССР в 1920–1960-е годы. — М.: Изд.дом Высшей школы экономики, 2013. — 304 с.
4. *Акопова А*. Образ и художественный перевод: сообщение. — Ереван.: Издательство Академии наук АрмССР, 1985. — 149 с.
5. *Алексеева И.С.* Введение в переводоведение: учеб. пособие. — М.: Издательский центр «Академия», 2004. — 352 с.*Алексеева И.С.* Профессиональное тренинг переводчика: Учебное пособие по устному и письменному переводу для переводчиков и преподавателей. — СПб.: Перспектива, Издательство «Союз», 2008. — 288 с.
6. *Алферов А.В.* Интеракциональная когнитивная семиотика: понятийные составляющие метода (интерпретанта, релевантность, ad hoc концепты). — Вестник Пятигорского государственного университета, 2020. — № 3. — С. 30-36.
7. *Анисимова Е.Е.* Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизованных текстов): Учебное пособие для студ. фак. иностр. яз. Вузов. — М.: Издательский центр «Академия», 2003. — 128 с.
8. *Ариас А-М., Иванченко Т.А.* Поликодовость как качественная характеристика современной коммуникации и стратегическая составляющая в языковом образовании (на материалах немецкого языка) — Социология и право, 2016. — № 3 (33). — С. 39-44.
9. *Ахманова О.С.* Словарь лингвистических терминов. — М.: Издательство «Советская Энциклопедия», 1966. — 607 с.

10. *Бархударов Л.С.* Язык и перевод. — М.: Междунар. отношения, 1975. — 240 с.

11. *Бархударов Л.С.* Язык и перевод: Вопросы общей и частной теории перевода. 2-е изд. — М.: ЛКИ, 2008. — 240 с.

12. *Барт Р*. Избранные работы. Семиотика. Поэтика: сборник трудов. — М.: Прогресс, 1989. —286 с.

13. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. Сост. С. Г. Бочаров, примеч. С. С. Аверинцев и С. Г. Бочаров. — М.: Искусство, 1979. — 423 с.

14. *Бахтин М.М.* К философским основам гуманитарных наук: Собр. соч. — М.: Русские словари, 1996. — Т.5. — С. 7-10.

15. *Беденко В. Н.* Кинокомедия как современное воплощение смеховой культуры // Философия и культура. — 2020. — № 8. — 9 с.

16. *Белозерцев А.В.* Коммуникативно-функциональная модель перевода: личностно-ориентированный подход // Вестник ИГЛУ. — 2013. — № 4 (25). — С. 135-141.

17. *Берди М., Бузаджи Д.М., Ермолович Д.И.* Киноперевод: мало что от Бога, много чего от Гоблина ("Круглый стол" в редакции "Мостов") // Мосты. Журнал переводчиков. — 2005. — № 4 (8). — С. 52-62.

18. *Бернацкая А.А.* К проблеме «креолизации» текста: история и современное состояние // Речевое общение: специализированный вестник. — 2000. — № 3. — С. 104-110.

19. *Богданов Е.В.* К вопросу о специфике аудиовизуального перевода в России и Финляндии [Электронный ресурс] // Факультет прибалтийско-финской филологии и культуры. — 2011. URL: http://old.petrsu.ru/Faculties/Balfin/EVBogdanov_2011.html (дата обращения: 21.02.2024).

20. *Бузаджи Д.М., Гусев В.В., Ланчиков В.К.* Новый взгляд на классификацию переводческих ошибок. — М.: ВЦП, 2009. — 120 с.

21. *Борисенко А.В.* Семиотика интертекстуальности: Дис. ... канд. филол. наук. — Тверь, 2004. — 134 с.

22. *Варшавский Я.Л.* Жизнь фильма. — М.: Искусство, 1966. — 260 с.

23. *Веккер Л.М.* Психика и реальность: единая теория психических процессов — М.: Смысл, 1998. — 688 с.

24. *Вербицкая М.В., Гусева А.А.* Проблема перевода интертекстуальных элементов: категориальный подход // Вестник Московского университета. — 2009. — № 2. — С. 9-18.

25. *Виноградов В.С.* Введение в переводоведение. — М.: Изд-во Ин-та общ. сред. образования РАО, 2001. — 224 с.

26. *Витренко А.Г.* О «стратегии перевода» // Вестник МГЛУ. — 2008. — № 536. — С. 3-17.

27. *Волкова Т.А.* Дискурсивно-коммуникативная модель перевода: монография. — М.: ФЛИНТА: Наука, 2010. — 128 с.

28. *Воюцкая А.А.* К вопросу о неопределенности как категории теории и методологии перевода // Русский язык и культура в зеркале перевода: материалы XII Междунар. науч. конф. (Москва, 20–25 мая 2022 г.). – Москва: Изд-во Моск. ун-та, 2022. – С. 574-581.

29. *Гальперин И.Р.* О понятии «текст» // Материалы научной конференции «Лингвистика текста». — 1974. — Т. 1. — С. 67.

30. *Гальперин И.Р.*, *Апресян Ю.Д., Амосова Н.Н.* Большой англо-русский словарь: В 2-х т. — 3-е изд., стереотип. — М.: Рус. яз., 1979. — Т. 1. — 824 с.

31. *Гарбовский Н.К.* Теория перевода: Учебник. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 2007. — 544 с.

32. *Горшкова В.Е.* Перевод в кино: монография. — Иркутск: ИГЛУ, 2006. — 278 с.

33. *Дземидок Б.* О комическом / Б. Дземидок. — Изд-во Прогресс. Москва, 1974. — 225 с.

34. *Дмитриев А.В., Сычев А.А.* Смех: социофилософский анализ — Изд-во Альфа-М. Москва, 2005. — 594 с.

35. *Егер Г.* Коммуникативная и функциональная эквивалентность // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. — 1978. — С. 137-156.

36. *Ерошин А.П.* К переводу игры слов в аудио-медиальных текстах (на материале американского и английского телесериалов) // Вестн. МГОУ. — 2014. — № 1. — С. 86-91.

37. *Желтухина М.Р.* Комическое в политическом дискурсе: на материале немецкого и русского языков. — Волгоград, 2000. — 250 с.

38. *Каде О.* Проблемы перевода в свете теории коммуникации. — М.: Международные отношения. — 1978. — С. 69-90.

39. *Капацинская В.М.* Комический текст. Проблема выделения речевого и ситуативного комического в тексте // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. — Нижний Новгород, 2007. — № 3. — С. 224-228.

40. *Карасик А.В.* Лингвокультурные характеристики английского юмора. — Волгоград, 2001. — 193 с.*Караулов Ю.Н.* Русский язык и языковая личность. — М., 2006. — 216 с.

41. *Кашкин В.Б.* Парадоксы границы в языке и коммуникации. — Воронеж: Воронежский государственный университет, 2010. – № 5. — 382 с.

42. *Кожевникова В.М., Николаева П.А.* Литературный энциклопедический словарь. — М.: Советская энциклопедия, 1987. — 751 с.

43. *Козинцев А. Г.* Ирония, юмор, язык: эволюционная гипотеза // Первая Российская конференция по когнитивной науке. — 2004. — С. 101-122.

44. *Козуляев А.В.* Аудиовизуальный полисемантический перевод как особая форма переводческой деятельности и особенности обучения данному виду перевода // Царскосельские чтения. — 2013. — № 17. — С. 374-381.

45. *Козуляев А.В.* Обучение динамически эквивалентному переводу аудиовизуальных произведений: опыт разработки и освоения инновационных методик в рамках Школы аудиовизуального перевода // Вестник ПНИПУ. Проблемы языкознания и педагогики. — 2015. — № 3 (13). — С. 3-24.

46. *Колосов С.А., Бабаева Ю.А.* Стратегии, тактики и приемы в синхронном переводе: к разграничению понятий // Вестник ТвГУ. Серия: Филология. — 2020. — № 4. — С. 185-189.

47. *Комиссаров В.Н.* Слово о переводе (очерк лингвистического учения о переводе) — М.: Международные отношения, 1973. — 194 с.

48. *Комиссаров В.Н.* Лингвистика перевода. — М.: Международные отношения, 1980. — 167 с.

49. *Комиссаров В.Н.* Теория перевода (Лингвистические аспекты). — М.: Высш. шк., 1990. — 253 с

50. *Комиссаров В. Н.* Общая теория перевода (Проблемы переводоведения в освещении зарубежных ученых): Учебное пособие. — М.: ЧеРо, 1999. — 136 с.*Комиссаров В.Н.* Современное переводоведение / В.Н. Комиссаров. — М.: Р.Валент, 2014. — 407 с.

51. *Королькова, С.А.* Когнитивная структура алгоритма письменного перевода // Знание. Понимание. Умение. — 2014. — № 3. — С. 319-328.

52. *Красных В.В.* «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? — Москва: Гнозис, 2003. — 375 с.

53. *Кристева Ю.* Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. — М.: ИГ Прогресс. — 2000. — С. 427-457.

54. *Крылова М.Н.* Кино как источник интертекстуальности (на материале сравнительных конструкций) // Язык и социальная динамика: материалы Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием (24 мая 2012 г., Красноярск): в 2 ч. — 2012. — Ч. 1. — С. 176–181.

55. *Кузьмина Н.А.* Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. — М., 2007. — 53 с.

56. *Кушнина Л.В.* Динамика переводческого пространства: гештальт-синергетический подход. — Пермь: Изд-во ПГТУ, 2003. — 232 с.

57. *Латышев Л.К.* Перевод: проблемы теории, практики и методики преподавания. — М.: Просвещение, 1988. — 160 с.

58. *Лепухова, Н.И.* Прагматический аспект перевода. — Киев: Молодой ученый, 2015. — 175 с.

59. *Лилиенталь Г.Г.* К вопросу о возможности разграничения лингвистического и ситуативного юмора // Вестник СПбГУ. Язык и литература. — 2014. — № 2. — С. 138-143.

60. *Лотман Ю.М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. — Таллин: Ээсти Раамат, 1973. — 140 с.

61. *Лотман Ю.М.* Избранные статьи: в 3 т. — Таллин: Александра, 1992. — Т. I.: Статьи по семиотике и типологии культуры. — 479 с.

62. *Лотман Ю.М., Цивьян Ю. Г.* Диалог с экраном. — Таллин: Александра, 1994. — 144 с.

63. *Максименко О.И.* Поликодовый vs. креолизованный текст: проблема терминологии // Вестник РУДН. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. — 2012. —№ 2. — С. 93-102.

64. *Малёнова Е.Д.* Креативные практики в современном аудиовизуальном переводе // Омские научные чтения. Материалы Всероссийской научно-практической конференции. — Омск: Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского. — 2017. — С. 487-489.

65. *Малёнова Е.Д.* К определению понятия «аудиовизуальный перевод» // Вестник Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова. — 2019. — № 48. — С. 64-74.

66. *Малёнова Е.Д.* Перевод vs локализация: терминологическая дихотомия или естественная интеграция? // Вестник Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н.А. Добролюбова. — 2022. — № 1 (57). — С. 59-77.

67. *Малёнова Е.Д.* Аудиовизуальный перевод как объект исследования в современном переводоведении // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. — 2023. — № 6 (874). — С. 101-107.

68. *Малёнова Е.Д.* Коммуникативная ситуация аудиовизуального перевода как фактор принятия переводческого решения // Новейшая филология: современные парадигмы исследований. Сборник тезисов участников Всероссийской научно-

практической конференции, посвященной памяти проф. Г. Г. Галич. — Омск: Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского, 2024. — С. 121-124.

69. *Малёнова, Е.Д., Николаев Н.М.* Особенности восприятия интертекстуальных включений в аудиовизуальном переводе под дубляж // Вестник Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н.А. Добролюбова. — 2026. — № 1 (73). — С. 59-77.

70. *Матасов Р.А.* Перевод кино/видео материалов: лингвокультурологические и дидактические аспекты: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.20 / Матасов Роман Александрович. — М., 2009. — 211 с.

71. *Миньяр-Белоручев Р.К.* Как стать переводчиком. — М.: Стелла, 1994. — 142 с.

72. *Мишина О.В*. Средства создания комического в видеовербальном тексте (на материале английского юмористического сериала «Monty Python Flying Circus»): автореф. дис. … канд. филол. наук. // Самар. гос. пед. ун-т. — Самара, 2007. — 21 с.

73. *Муха И.П.* Категория информативности кинодиалога: Дис. … канд. филол. наук. — Иркутск, 2011. — 181 с.

74. *Наговицына И.А.* Лингвистические средства сохранения комического эффекта в ситуативной модели перевода (на материале перевода комедийных фильмов): дис. … канд. филол. наук. — Санкт-Петербург, 2016. — 249 с.

75. *Назмутдинова С.С.* Роль категории значимости в исследовании кинопереводческого пространства // Индустрия перевода и информационное обеспечение внешнеэкономической деятельности предприятий: Материалы Международной научно-практической конференции (Пермь, 28-30 мая 2008 г.). — Пермь: Изд-во ПГТУ. — 2008. — С. 33-41.

76. *Нахимова Е.А*. О критериях выделения прецедентных феноменов в политических текстах // Лингвистика: Бюллетень Уральского лингвистического общества. — Екатеринбург: УрГПУ, 2004. — № 13. — С. 166–174.

77. *Нежников М.* Рерайт – создание шедевра или гоблинский перевод? // КомпьюАрт. — 2006. — № 8. — С. 82-84.

78. *Некрасова Е.Д.* К вопросу о восприятии полимодальных текстов // Вестник Томского государственного университета. — 2014. — № 378. — С. 27-31.

79. *Некрасова Е.Д.* Полимодальные тексты: проблема поликодовости. // Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения. Сборник материалов конференции. — Томск, 2014. — С. 27-32.

80. *Нойберт А.* Прагматические аспекты перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике: Сб. статей. — М.: Международные отношения. — 1978. — С. 185-202.

81. *Носков В.П.* Понятия «стратегия перевода» и «тактика перевода» в методологии устного перевода // Актуальные вопросы перевода, лингвистики, истории литературы и фольклора: сборник статей XIII Международной научной конференции молодых ученых. — Екатеринбург: Издательский дом «Ажур», 2025. — С. 598-604.

82. *Ожегов С.И*. Толковый словарь русского языка: Ок. 100 000 слов, терминов и фразеологических выражений. Под ред. проф. Л.И. Скворцова. 28-е изд., испр. — Москва: Издательство «Мир и Образование», 2019. — 1376 с.*Окунева И.А., Латун В.В.* Особенности использования структурных компонентов креолизованных текстов в зарубежной учебной книге: моменты концептуальной инверсии // Мир науки. — 2017. — Т. 5. — № 2. — С. 1-8.

83. *Панфилова А.П.* Теория и практика общения: учеб. пособие для студентов сред. учеб. заведений. — М.: Академия, 2007. — 288 с.

84. *Петрова О.В.* Прагматическая адаптация и переадресация текста при переводе // Проблемы перевода и переводоведения: Сб. науч. трудов. Серия «Язык. Культура. Коммуникация». — Нижний Новгород: НГЛУ им. Н.А.Добролюбова, 2010. – № 13. — С.17-23.

85. *Радбиль Т.Б., Помазов А.И.* Прецедентные феномены как средство создания аттрактивности в поликодовом тексте Интернета // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2, Языкознание. — 2020. — № 19 (1). — С. 140-153.

86. *Райс К.* Классификация текстов и методы перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. — Москва, 1978. — С. 202–228.

87. *Рецкер Я.И.* Теория перевода и переводческая практика. — М.: Междун. отношения, 1974. — 216 с.

88. *Розенталь Д.Э.* Современный русский язык. — Москва: Айрис-пресс, 2005. — 443 с.

89. *Сдобников В.В.* О прагматических аспектах перевода // Вопросы теории, практики и методики перевода: сб. науч. трудов. Н. Новгород: НГЛУ им. Н. А. Добролюбова. — 1998. — С. 126-139.

90. *Сдобников В.В.* Степень естественности перевода как критерий оценки его качества // Перевод и межкультурная коммуникация: сб. науч. трудов. — Н. Новгород: НГЛУ им. Н. А. Добролюбова. — 2003. — С. 132-144.

91. *Сдобников В.В., Петрова О.В.* Теория перевода: учебник для студентов лингвистических вузов и факультетов иностранных языков. — М.: АСТ: Восток-Запад, 2007. — 448 с.

92. *Сдобников В.В.* Оценка качества перевода (коммуникативно-функциональный подход): монография. — М.: ФЛИНТА: Наука, 2015. — 112 с.

93. *Сдобников В.В.* Коммуникативная ситуация как основа выбора стратегии перевода: диссертация ... кандидата филологических наук. — Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н.А. Добролюбова. — Нижний Новгород, 2015. — 626 с.

94. *Сдобников В.В.* Определение перевода: коммуникативно-функциональный подход // Теоретические и прикладные аспекты изучения речевой деятельности. — 2015. — Т. 10. — № 3. – С. 76-84.

95. *Сдобников В.В.* Теория перевода: учебное пособие для самостоятельной работы студентов. — Нижний Новгород: Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н.А. Добролюбова, 2025. — 131 с.

96. *Седита С.* Восемь комедийных характеров. Руководство для сценаристов и актеров. 2-е изд. — Москва: Альпина Паблишер, 2020. — 432 с.

97. *Сидоренко К.П.* Интертекстовые связи пушкинского слова. — СПб., 1999. — 253 с.

98. *Слышкин Г.Г.* От текста к символу: лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе — Москва: Academia, 2000. — 128 с.

99. *Сонин А.Г.* Понимание поликодовых текстов: когнитивный аспект. — М.: Ин-т языкознания РАН, 2005. — 220 с.

100. *Сонин А.Г., Мичурин Д.С.* Эволюция поликодовых текстов: от воздействия к взаимодействию // Вопросы психолингвистики. — 2012. — № 16. — С. 138-147.

101. *Сорокин Ю.А., Марковина И.Ю., Крюков А.Н.* Этнопсихолингвистика. — М.: Наука, 1988. — 192 с.

102. *Сорокин Ю.А.* Креолизованные тексты и их коммуникативная функция // Оптимизация речевого воздействия: кол. моногр. — М.: Наука. — 1990. — С. 180-186.

103. *Супрун А.Е.* Текстовые реминисценции как языковое явление // Вопросы языкознания. — 1995. — № 6. — С. 17-29.

104. *Томашевский Б.В.* Пушкин – читатель французских поэтов // Пушкинский сборник памяти проф. С.А. Венгерова. — М.; Пг.: Гос. изд-во. — 1922. — С. 210-228.

105. *Тынянов Ю. Н.* Достоевский и Гоголь – к теории пародии. — Пг., изд. «Опояз», 1921. — 46 с.

106. *Тюленев С.В.* Теория перевода. — М.: Гардарики, 2004. — 336 с.

107. *Усов Ю. Н.* Основы экранной культуры. — М., 1993. — 91 с.

108. *Федоров А.В.* Основы общей теории перевода. — М.: «Высшая школа», 1968. — 396 с.

109. *Федоров А.В.* Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы). Учеб. пособие. 5-е изд. — СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М.: ООО "Издательский Дом "Филология Три", 2002. — 416 с.

110. *Федорова И.К.* Перевод кинотекста в свете концепции культурного переноса: проблема переводческой адаптации // Вестник Челябинского государственного университета. — 2009. — № 43(181). — С. 142-149.

111. *Цвиллинг М.Я.* О переводе и переводчиках: Сборник научных статей. — М.: Восточная книга, 2009. — 288 с.

112. *Черныш А.С.* Особенности дублированного перевода в технике липсинк // Перевод и межкультурная коммуникация: теория и практика. — 2016. — № 2. — С. 70-73.

113. *Чернявская В.Е.* Интертекстуальность и интердискурсивность // Текст – Дискурс – Стиль: Сб. науч. тр. — СПб.: Изд-во СПбГУЭФ. — 2003. — С. 23-42.

114. *Чернявская В.Е.* Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность. — М.: Директ-Медиа, 2014. —267 с.

115. *Чужакин А.П., Палажченко П.Р.* Мир перевода-1: Introduction to Interpreting XXI. Изд. 6-е, доп. — М.: Р. Валент, 2004. — 224 с.

116. *Шамилов Р.М.* Понятие «стратегия перевода» в свете потребностноориентированной теории перевода: определение и типология // Слово.ру: балтийский акцент. — 2026. — Т. 17. — № 1. – С. 217-234.

117. *Швейцер А.Д.* Перевод и лингвистика. — М.: Воениздат, 1973. — 310 с.

118. *Швейцер А.Д.* Теория перевода: статус, проблемы, аспекты. — М.: Наука, 1988. — 215 с.

119. *Якобсон Р.* Лингвистика и поэтика // Структурализм: "за" и "против": Сб. статей. — М.: Прогресс. — 1975. — С. 193-230.

120. *Якобсон Р.* Избранные работы. — М.: Прогресс, 1985. — 455 с.

121. *Якупов П.В.* Коммуникация: определение понятия, виды коммуникации и ее барьеры // Вестник ГУУ. — 2016. — № 10. — С. 261-266.

122. *Ямпольский М.* Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф. — М.: Культура, 1993. — 456 с.

123. *Alexander R.* Aspects of Verbal Humour in English. — Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1997. — 215 p.

124. *Baker M*. Towards a methodology for investigating the style of a literary translator. // Target. International Journal of Translation Studies. — 2000. — Vol. 12. — № 2. — P. 241-266.

125. *Baker M., Saldanha, G.* Routledge Encyclopedia of Translation Studies. — London; New York: Routledge, 2011. — 680 p.

126. *Cazden C., Cope B., Fairclough N., Gee J*. A Pedagogy of Multiliteracies: Designing Social Futures // Harvard Educational Review. — 1996. — Vol. 66. — № 1. — P. 60-92.

127. *Chaume F*. Film Studies and Translation Studies: Two disciplines at Stake in Audiovisual Translation // Meta. — 2004. — Vol. 49 (1). — P. 12-24.

128. *Chaume F*. Synchronization in dubbing: A translational approach. // John Benjamins Publishing Company. — 2004. P. 35-52).

129. *Chaume F*. Audiovisual translation trends: growing diversity, choice and enhanced localization // Media across borders. Localizing film, TV and video games. — New York: Routledge, 2016. — P. 68-84.

130. *Chaume F*. Dubbing. // The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility. — London, Springer International Publishing, 2020. — P. 103-132.

131. *Chesterman A., Wagner E.* Can theory help translators? A dialogue between the ivory tower and the wordface. — Manchester: St. Jerome Publishing, 2002. — 148 p.

132. *Chiaro, D*. The Language of Jokes. Analysing Verbal Play. — London: Routledge, 1992. — 129 p.

133. *Chiaro D.* Verbally Expressed Humour on Screen: Reflections on Translation and Reception // The Journal of Specialised Translation, 2006. — № 6. — P. 198-208.

134. *Chiaro D.* Translation, Humour and The Media. — London: Continuum, 2010. — 259 p.

135. *Chiaro, D.* Comic Takeover or Comic Makeover? Notes on Humour-Translating, Translation and (Un)translatability. // The Pragmatics of Humour across Discourse Domains. — Amsterdam: John Benjamins, 2011. — P. 365-378.

136. *Delabastita D.* Translation and mass-communication: Film and T.V. translation as evidence of cultural dynamics // Babel. — 1989. — Vol. 35(4). — P. 193-218.*Delabastita D.* Verbally expressed humor and translation: an overview of a neglected fields. // Humor, special Issue of international Journal of Humor Research. — 2005. — № 18 (2). — P. 135-145.

137. *Delisle J.* La traduction raisonnée. Livre du maïtre 2e éd. rev ed, Pédagogie de la traduction. — Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa, 1993. — 258 p.

138. *Díaz Cintas J.* Introduction - Audiovisual Translation: An Overview of its Potential // New Trends in Audiovisual. — Bristol; Buffalo; Toronto, 2009. — P. 1-18.

139. *Díaz Cintas J.* Clearing the Smoke to See the Screen: Ideological Manipulation in Audiovisual Translation // Meta. — 2012. — Vol. 57. — № 2. — P. 279-293.*Fix U.* Die Ästetisierung des Alltags – am Beispiel seiner Texte // Zeitschrift für Germanistik. — 2001. — Bd. 11. — № 1. — S. 10-31.

140. *Eco U.* Towards a Semiotic Inquiry into the Television Message // Working Papers in Cultural Studies. — Birmingham: University of Birmingham, 1972. — № 3. — P. 103-121.

141. *Gambier Y., Gottlieb, H.* (Multi)media Translation: Concepts, Practices and Research. — Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 2001. — 314 p.

142. *Gambier Y.* Introduction. Screen transadaptation: Perception and reception. // The Translator. — 2003. — № 9(2). — P. 171-189.

143. *Gambier Y.* Multimodality and audiovisual translation. // Audiovisual Translation Scenarios: Proceedings of the Marie Curie Euroconferences MuTra. — Copenhagen, 2006. — P. 91-98.

144. *Gambier Y.* Recent developments and challenges in audiovisual translation research // Between Text and Image: Updating Research in Screen Translation. — Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publ. Co., 2008. — P. 11-35.

145. *Gambier Y.* The position of audiovisual translation studies. // The Routledge Handbook of Translation Studies. — London: Routledge, 2013. — P. 45-59.

146. *Gambier Y.* Translation strategies and tactics // Handbook of Translation Studies. – Amsterdam; Philadelphia: J. Benjamins, 2016. — Vol. 1. — P. 412-418.

147. *Gambier Y.* Revisiting certain concepts of Translation Studies through the study of media practice. // The Routledge Handbook of Translation and Media. — London: Routledge, 2021. P. 91-107.

148. *Gil-Bardají A.* Strategies // Routledge Encyclopedia of Translation Studies. 3rd ed. — London: Routledge, 2019. — P. 543–547.

149. *Grice H.P*. Studies in the Way of Words. — Harvard University Press, 1989. — 394 p.

150. *Halliday M.* Comparison and translation. // The linguistic sciences and language teaching. — London: Longman, 1964. — P. 111-134.

151. *Jensen M.N.* Professional Translators' Establishment of Skopos - A 'Brief' Study. // Aarhus: Aarhus School of Business, Aarhus University. — 2009. — 315 p.

152. *Katan D.* Translation at the cross-roads: Time for the transcreational turn? // Perspectives: Studies in Translatology. — 2016. — Vol. 24. — № 3. — P. 365-381.

153. *Koestler A.* The act of Creation. — London: Hutchinson & Co (Publishers) Ltd., 1964. — 752 p.

154. *Kosonen P*. Pragmatic Adaptation: Skeptics vs. Creationists. — University of Jyväskylä Publishing, 2011. — 248 p.

155. *Kress G.R., van Leeuwen T.* Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication. — London: Edward Arnold, 2001. — 142 p.

156. *Kryachkov D.* (2023). Intertextuality in media texts. // Lege artis. Language yesterday, today, tomorrow. The journal of University of SS Cyril and Methodius in Trnava. — Trnava: University of SS Cyril and Methodius in Trnava. — Vol. 8. — № 1. — P. 62-78.

157. *Kuhn A.* Comedy // A Dictionary of Film Studies. 2nd ed. — Oxford: Oxford University Press, — 2020. — 180 p.

158. *Leppihalme R.* Culture bumps: an empirical approach to the translation of allusions. — Multilingual Matters, 1997. — 241 p.

159. *López González R.C.* Intertextual Relationship between Children's Literature and Animation Feature Films: Its Impact on the Dubbing Process // Liletrad: Revista de Literatura, Traducción y Educación. — 2018. — № 4. — P. 163-180.

160. *Lörscher W.* A psycholinguistic analysis of translation processes — Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1991. — 307 p.

161. *Mai H.-P*. Bypassing Intertextuality: Hermeneutics, Textual Practice, Hypertext // Intertextuality — Berlin; New York: Walter de Gruyter, 1991. — P. 30-59.

162. *Martínez Sierra J.J. Zabalbeascoa P*. Humour as a symptom of research trends in translation studies. // MonTI: Monografías de Traducción e Interpretación. — 2017. — P. 9-27.

163. *Martínez Sierra J.J.* La manipulación del texto: sobre la dualidad extranjerización/familiarización en la traducción del humor en textos audiovisuales. // Sendebar. — 2006. — № 17. — P. 219-231.

164. *Marzà A., Chaume F*. The language of dubbing: present facts and future perspectives // Analysing audiovisual dialogue: Linguistic and translational insights. — Bologna: CLUEB, 2009. — P. 31-40.

165. *Mayer R.* Cognitive Theory of Multimedia Learning // Cambridge Handbook of Multimedia Learning. — NY: Cambr. Univ. Press, 2010. — P. 43-71.

166. *Moreno Peinado A.* La traducción de la intertextualidad en textos audiovisuales: a la búsqueda de una metodología // II AIETI. Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación. Madrid, 9-11 de febrero de 2005. — Madrid: AIETI, 2005. — P. 1207-1217.

167. *Mounin G.* Linguistique et Traduction. — F.: Mardaga, 1976. — 278 p.

168. *Munday J.* Introducing Translation Studies: Theories and Applications. — London, New York: Routledge, 2008. — 236 p.

169. *Nencioni G.* Autodiacronia linguistica: un caso personale // Quaderni dell'Atlante lessicale toscano. — Firenze: Leo S. Olschki, 1983. — Vol. 1. — P. 1-25.

170. *Newmark P.* Approaches to translation. — Oxford: Pergamon Press, 1981. — 198 p.

171. *Nida E., Taber C.* The Theory and Practice of Translation. — Leiden: Brill, 1982. — 218 p.

172. *Nida E.* Principles of correspondence. // The Translation Studies Reader, 4th Edition. — Routledge, 2021. — P. 132-148.

173. *Nord C*. Translating as a Purposeful Activity – Functional Approaches Explained. — Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press, 2001. — 154 p.

174. *Orero P.* Topics in Audiovisual Translation. — Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2004. —227 p.

175. *Paivio A.* Mental imagery in associative learning and memory. // Psychological Review. — 1969. — Vol. 76. — № 3. — P. 241-263.

176. *Pavesi M.* L'allocuzione nel doppiaggio dall'inglese all'italiano // Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena — Bologna: Clueb, 1996. — P. 117-130.

177. Plaza-Lara C., Ogea-Pozo M. d. M., Botella-Tejera C. Empirical Studies in Didactic Audiovisual Translation — New York: Routledge, 2024. — 230 p.

178. *Pym A.* A typology of translation solutions //The Journal of Specialised Translation. — № 30. — 2018. — P. 40-65.

179. *Raskin V.* Script-Based Semantic and Ontological Semantic Theories of Humor. // The Routledge Handbook of Language and Humor. — Routlegde, 2017. — P. 109-125.

180. *Raw L.* Adaptation, Translation and Transformation. — New York: Continuum, 2012. — 232 p.

181. *Riccardi A.* The Concept of Strategies in Translation and Interpreting Studies: Shared and Dissimilar Features — Trieste: University of Trieste, 2019. — 180 p.

182. *Romand M.-A.* Dossier Pédagogique, Astérix & Obélix Mission Cléopâtre // Cinéfête 5 Astérix & Obélix Mission Cléopâtre de Alain Chabat. — Institut français de Leipzig. 2022. — P. 1-24.

183. *Romero-Fresco P.* Accessible filmmaking: Integrating translation and accessibility into the filmmaking process. — London, United Kingdom: Routledge, 2022. — 282 p.

184. *Sanders J.* Adaptation and Appropriation. — London; New York: Routledge. 2006. — 183 p.

185. *Matthews I., Taylor S., Theobald B.* A mouth full of words: visually consistent acoustic redubbing. [Электронный ресурс] — 2015. — URL: https://www.disneyresearch.com/publication/a-mouth-full-of-words-visuallyconsistent-acoustic-redubbing/ (дата обращения: 28.09.2025)

186. *Toury G.* Descriptive translation studies and beyond. — Amsterdam, 1995. — 367 p.

187. *UKEssays*. Chritiane Nord's Notion of 'Function Plus Loyalty'. [Электронный ресурс] — 2018. — URL: https://www.ukessays.com/essays/translation/function-plus-loyalty.php?vref=1 (дата обращения: 17.04.2025)

188. *van Gorp H.* On Describing Translation. // The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation. — Philadelphia: John Benjamins. — 2004. — P. 219-231.

189. *Vehmas-Lehto I.* Kopiointia vai kommunikointia? Johdatus käännösteoriaan. — Helsinki: Oy Finn Lectura Ab, 2002. — 151 s.

190. *Venuti L*. The Translator's Invisibility: A History of Translation. — London: Routledge, 1995. — 353 p.

191. *Vinay J.-P., Darbelnet J.* Comparative Stylistics of French and English. — Philadelphia: John Benjamins, 1995. — 358 p.

192. *Zabalbeascoa P.* Developing translation studies to better account for audiovisual texts and other new forms of text production: with special attention to the TV3 version of Yes, Minister: PhD thesis. — Lleida: University of Lleida, 1993. — 339 p.

193. *Zabalbeascoa P.* Translation in constrained communication and entertainment // New insights into audiovisual translation and media accessibility. Media for all 2 — Amsterdam; New York, 2010. — P. 25-40.

194. *Zabalbeascoa P.* Translating jokes for dubbed television situation comedies. // The Translator. Studies in Intercultural Communication. Special Issue on Wordplay and Translation. — Vol. 2. — № 2. — 1996. — P. 235-257.

195. *Zanotti S.* Translation and transcreation in the dubbing process: A genetic approach. // — Cultus. — 2014. — P. 109-134.

Список источников материала для анализа:

196. Агрегатор «Отзовик» https://otzovik.com/

197. Блог-платформа LiveJournal: https://livejournal.com/

198. Видеоплатформа YouTube: https://www.youtube.com/

199. Онлайн-кинотеатр «Кинопоиск»: https://www.kinopoisk.ru/

200. Толковый словарь русского языка: https://ozhegov.textologia.ru/

201. Торрент-трекер RuTracker.org: https://rutracker.org/

202. Internet Movie Database: https://www.imdb.com/
203. Les Films Francophone: https://www.cinema-francais.fr/
204. Онлайн-кинотеатр Netflix: https://netflix.com
205. The Dubbing Database: https://dubdb.fandom.com/

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Обзор зрительских комментариев и рецензий на фильм «Астерикс и Обеликс: Миссия Клеопатра» с оценкой качества перевода

Имя пользователя	Комментарий	Оценка фильма	Оценка перевода	Оценка дубляжа
YouTube				
@VELVETPERSON	Какой у нас шикарный дубляж был			+
@bagdatkasimov204	Когда первый раз посмотрел этот фильм, иногда встать не мог от смеха. 😁😁😁	+		
@Ас-Сиддыкъ	угорал когда смотрел в первый раз)))	+		
@Ramulus2009	голос Артура Вахи просто восхитителен!			+
@DenisEfimov	Бессмертная классика	+		
@TigraSpartan	Легендарнейший дубляж!!!			+
@Адебуд	Крутой филм	+		
@ВладаСтанославина-язя	Обожаю этот фильм 🤪🤪🤪🤪🔥🔥🔥✌️✌️✌️	+		
@voxxxytoyota6848	Супер балдежный момент !!! Кино великолепное и дубляж тоже	+		+
@СергейТоронто	Наверно один из лучших переводов		+	
@lnol63	За Цезаря Кухарешин			+
@andregautier9644	Это озвучка…Питерская🥴			+
@firephoenix1905	Блин, сколько раз не пересматриваю, каждый раз подрываюсь от страха, когда появляется Гнидабус	+		
@hajitarkhani	Шедеврально	+		
@sergeymartirosyan8130	Анфигнус🤣		+	
@timigtarks5022	Белорус, и вовсе я не Белорус))		+	
@АлександрКобзев	Ага. “Я вас разочарован! Центурион Передрейфус!” “Антивирус! Меня зовут Антивирус!”		+	
@TheCoppoy	Прям “великолепно” 🤣🤣🤣	+		
@АлтынСыдыкбекова	Ооруууу 🤣🤣🤣	+		
@Julia-i8e	Супер фильм!	+		
@sageeyr	Реально поразительно 😅	+		

@МихаилТопоров-ч8и	Самый ржачный момент в фильме🤣🤣🤣🤣🤣🤣🤣🤣, спасибо за счастливое детство 🙏	+		
@Spirtnoy	Учебе? не будешь учебе?)))) всегда ржал над этим моментом вот уже лет 20 если не больше))	+	+	
@misterming9383	Это плитка потрясная? - Потрясная. 👍🤣		+	
@Любовь-Королева-л4л	Обожаю этот фильм	+		
@SupArt-l3o	САМЫЙ ЛУЧШИЙ ФИЛЬМ!	+		
@Brain_Get_Flash5435	В детстве я чуть на тот свет от этого фильма из-за смеха не отъехал! 😂😂😂	+		
@ИванМолодых-e1к	жрет песок номернабис я еще стою на бис		+	
@amalek.92	Какой же это шикарный фильм. Вечно могу пересматривать. Люблю французский юмор.	+		
@khvGKI	Шикарная сцена))	+		
@AJ2channel	На этом моменте я просто расхохотался, прост орр 😅)))	+		
@doorman840	Блиин, как же они вкусно говорят, так смачно прям, слушать не наслушаться)			+
@Дарьяискусснica-т5ь	Просто замечательная комедия ❤️	+		
@fourtune91	Очень хороший дубляж.)))			+
@золотой-и8т	Замечательный дубляж. Даже лучше оригинала по моему.			+
@swethart04	Питерский дубляж:)))			+
@sailorsaturn7214	Умели раньше делать Дубляжи. Что они могли превзойти Оригиналы почти.			+
RuTracker.org				
odesss	Классный фильм смотрел много лет назад, время сменилось а фильм по прежнему хорош	+		
headrock	Один из любимийших фильмов ! Именно эта часть	+		
kotezz	Большое спасибо, за прекрасный фильм. От всей моей огромной семьи!	+		
rusa44ok	обожаю этот фильм!!!!!!!!!!!!!!могу смотреть бесконечно!в любое время суток и даже в любое настроение! <…> знаю его	+	+	

	почти наизусть!такой юмор мне по душе)))цитаты я и вся моя семья используем в жизни уже 10лет!и до сих пор смешно))			
ZheludOK-Celldweller	<…> момент, где дорожка заикается и сопровождается помехами от сотового телефона нечто иное, как шутка, ибо, если ты не расслышал, девушку в том моменте зовут “Билайнис”, что на русский лад издевательство над сотовой связью “Билайн” с ее перебоями в сети (время 2002 год, там только с перебоями и была).		+	
longer	Да меня вообще поражают такие люди! Они похоже вообще не следят за сюжетом,уже устал объяснять таким одаренным,что это фишка такая в озвучке.		+	
Инна198	Столько юмора, настоящего, не заезженного и не того американского ‘юмора ‘ ниже пояса! Шутки на каждом шагу, даже не стану перечислять любимые!	+	+	
hardir	Самый лучший перевод, СПАСИБО!			+
ogl0	“Не успею-сошлют в Сибирь” 😄		+	
Кинопоиск				
Gorman995	Уверен в победе этой картины над моим сердцем. Редко встретишь подобного рода фильм, где не успев просмеяться над шуткой, герои и ситуации выдают тебе новую 'порцию' смеха. Поистине шикарная комедия. <…> Все диалоги, в совокупности с работой участвующих героев - очень запоминающиеся и яркие. Несомненно, большущую работу проделали и переводчики, адаптировавшие фильм (не в первый раз замечаю, что в отношении французских фильмов отечественные ребята более трепетно относятся к сценарию, юмору и остальному, совершенно не теряя присущего колорита. За что - огромное спасибо).	+	+	
zahhar4ik	Для меня это самый лучший фильм трилогии. <…>	+	+	

	Очень позабавила адаптация перевода под наш русский менталитет. Уж спасибо им за это. Особенно, когда архитектор строящихся «царских палат» побаивался сибирской зимы, куда бы он был отправлен, не построй храм Цезарю в срок.			
alina00010	Это одна из моих любимых комедий! И, по-моему, самая смешная из всех историй про Астерикса и Обеликса! Я могу пересматривать ее много раз, и никогда не надоест! <…> Очень нравятся имена персонажей, особенно, как ни странно, второстепенных. Просто уж больно много приколов с ними связано. 'Меня зовут Билайнис, у меня к вам два новых сообщения','-Аспирин! - Я Антиангин' или 'И вовсе я не Белорус' и др. В этом, несомненно, также заслуга наших переводчиков и дублеров.	+	+	+
Мартин Риггс	На данный момент это один из моих любимых французских фильмов. Здесь прекрасно практически все: сюжет, блистательная игра актеров, передана атмосфера Древнего Египта. Я видел этот фильм раз 20, и еще столько же точно посмотрю. Каждый раз, включив этот фильм, я открываю для себя что-то новое. <…> Также хочу отметить Жерара Дармона с его отрицательным героем Габленусом, он очень колоритный и харизматичный, и при этом забавный, и спасибо Артуру Вахе, который потрясающе продублировал Габленуса, просто идеально подобран тембр голоса.	+		+
Боб	«Скажи мне это в профиль, если ты мужчина» - я часто использую в спорах. За шутки, кстати, отдельное спасибо великолепному дубляжу. Обычно дубляж портит фильм, но в данном случае сделали все, чтоб не испортить витиеватые эскапады Шаба.	+	+	+

	Короче, я восторге от этого фильма уже 10 лет! Космополитическая комедия-пародия с шикарными гэгами, яркая, эффектная, афористическая, смешная до безумия и вневременная. Не совсем французская, но все равно — лучшая комедия 2001 года.			
MiseryTheWitch	Другая, да только за двенадцать лет существования фильма уже настолько родная, что хочется смотреть еще и еще. Не в моих правилах писать рецензии и оценивать комедии знаменитые, знакомые, даже мэйнстримовые, но для 'Миссии Клеопатра' необходимо сделать исключение, потому что этот фильм - бомба на все времена и для зрителя любого возраста. Осовремененная древность, в которой есть и папирусомарательство, и своеобразные профсоюзы, и технологии наподобие лифта, увлекает в действие актерской игрой, мастерским дубляжем, потрясающей игрой слов и ослепительными по-египетски и по-римски яркими красками.	+		+
Отзовик				
zaliya	Этот фильм просто образец добротной качественной комедии. он входит в топ самых лучший комедий, и это без ложной скромности. Хорошая режиссерская работа, сценаристы поработали на славу. Сюжет незатейлив, но при этом оригинален и интересен. Фильм приятно смотреть очень хороший дубляж и превосходный, качественный перевод.	+	+	+
sciper88	Сколько раз я не смотрел этот фильм, мне всегда смешно, фильм действительно сделан с душой. Очень жаль, что в дальнейших частях не снимался Кристиан Клавье, ему очень идет роль Астерикса. Конечно лучше этот фильм смотреть в Русском дубляже, ибо в других переводах скучно его смотреть.	+	+	

Ludvegk2	Астерикс и Обеликс: Миссия Клеопатра великолепный фильм. Тонкий французский юмор. <…> Переводчики тоже постарались. Не знаю как в оригинале, а в русском варианте имена бесподобные! И хватило же фантазии... Малыйпрокис, Гнидабус, Пандусзверплюс... "Безжалостный Никуксис посланный подлым Габлинусом..." Имена очень соответствуют характерам героев.	+	+	
Tayra	Очень смешной! Плюс отличный дубляж <…> Во-первых, хороши шутки. Понимаю, что в этом во многом заслуга дубляжа и озвучки. Она удалась на "ура!".	+	+	+
Мишка480	В данном фильме мне понравилась озвучка героев, современная, порой можно даже схватиться за живот от смеха! В целом фильм удался!	+		+
evenstar	Главный плюс этой веселой комедии - это ее непривзойденный легкий юмор. Шутки легко воспринимаются, хорошо звучат в устах героев, приходятся к месту.	+	+	+
Juli Lamp	Фильм крайне сочный, не такой как первый. В фильме много шуток. И они не ниже пояса и непошлые.Так же хотелось бы отметить российский дубляж и адаптацию. Мне кажется, что раньше очень скурпулезно относились к адаптации. Каждую шутку, каждый момент я понимал и это веселило. <…> P.S. Больше всего мне нравится какномернабис неправильно каждый раз произносит имена галов. Просто в слезы	+	+	+
Денис259	Пожалуй мне больше всего запомнился злодей Кайсоплюс, весь этакий Дарт Вейдер из "Звездных Войн".		+	
khabibi1993	В 2оо2 году фильм получил премию «Блокбастер» журнала «Кинобизнес Сегодня» в номинации «Лучший перевод		+	

	фильма». Говорят, что перевод намного лучше оригинала.			
Niuta	Я тоже смотрела с удовольствием ;))Прикольно они с именами "перекручивали".		+	
VK Видео				
Алексей Даниленков	Фильм старенький но прикольный 👍	+		
Михаил Мартынов	имена у всех смешные шедевр фильм	+	+	
Александр Конкин	раз 100смотрел очень хороший и прекольный фильм с детства смотрю их и дети тоже смотрят 🤗	+		
Алик Мишан	Гнидабус....😂😂😂		+	
Влад Кшнякин	Нет камня - нет стпойки, нет стпойки - нет дворца, нет дворца - нет дворца.		+	
Алена Борисхина	Обожаю этот фильм😍	+		
Адлет Анарбек	Лучший фильм всех времен	+		
Максим Питбуль	Наш дубляж тут божественен.			+
Дмитрий Рассказов	Хехная отсылка к звездным войнам 😀		+	
Матвей Головчанский	Сошлют в Сибирь. 🤣🤣. Клеопатра наша женщина.		+	

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Корпус примеров применения переводческих тактик

Оригинал	Перевод	Такт	Ин-т	Катег-ия	Тип	Подтип
Notre histoire commence il y a bien longtemps **à Alexandrie. Ou en Alexandrie, on peut dire les deux.**	Эта история началась очень давно **в Александрии. Здесь, в Египте…**	C	-	Expression Change (далее EC) + MC	Text Tailoring	Correction
Les trucs pointus la?	**Треугольные глыбы**?	A	?	EC	Density Change	Specification
Dis-donc, "ton peuple", "ton peuple", t'es quand même grecque **au départ**.	Мой народ, мой народ...Ты же гречанка **по паспорту**!	C	++	EC	Cultural Correspondence	Addition of culture-specific referents
Ah ouais, et comment ? En dessinant **des bonhommes de face** ?	А как, нарисуешь **человечков в профиль**?	A	+	EC	Perspective Change + Compensation	Changing semantic focus + New level of expression
Plus vaste et plus somptueux **que Cesar Palace**?	Больше и роскошнее **"Цезарь Паласа"**?	A	!	Cruise Mode (далее CM)	Copying Words	
Rome, c'est pas construit dans un jour.	Рим тоже не сразу строился.	B	++	EC	Cultural Correspondence	Corresponding idiom
Trois mois? Trois…**mois**?	Три месяца? Всего три? **Мало**!	C	++S	MC	Text Tailoring	Addition of material
J'ai jamais vu des travaux qui finissent à l'heure.	Никогда не видел, чтобы стройку заканчивали в срок.	A	+	CM		

Malococsis	Малыпрокис	B	++	EC	Cultural Correspondence	Relocation of culture-specific referents
On me dit de carreler, je carrèle. On me dit de pas carreler, je carrèle pas.	Мне сказали класть плитку, я и кладу.	A	S	CM		
Et c'est quoi cette porte au plafond ?	А откуда дверь под потолком?	A	S	CM		
Les architectes, **avec les réparateurs de char, il y a pas plus escroc et incompétent.**	Ох эти зодчие…**что они, что ремонтники - жулик на жулике, дурак на дураке…**	B	++	EC	Cultural Correspondence	Corresponding idioms
Ça ? J'anticipe ! **Si vous voulez faire un deuxième étage, paf ! Il y a déjà une porte pour y accéder.**	Так я же смотрю вперед! **Вдруг второй этаж понадобится, а тут у нас бац - дверь уже есть!**	A	++	EC	Compensation + Perspective Change	Changing sentence focus + New level of expression
Il est magnifique ce carrelage ou il est pas **magnifique ? Magnifique! Magnifique.**	Эта плитка **потрясная или нет? Потрясная! Потрясная.**	A	+	EC	Perspective Change	Changing semantic focus
Numerobis	Номернабис	B	++	EC	Cultural Correspondence	Relocation of culture-specific referents
Feudartifis	Кипарис	B	S	EC + MC	Compensation + Cultural Correspondence + Text Tailoring	Addition of material
Malococsis, faites-moi confiance, je suis pas charagiste.	Малыпрокис, доверьтесь мне, я же не ремонтник колесниц.	B	-	EC	Density Change	Explicitation
- J'ai des relations des gens de haut rang ! - Ça serait mieux s'ils étaient d'Alexandrie.	- У меня есть друзья, работают в правительстве, крупные шишки! - И крупные воришки.	C	++	MC + EC	Text Tailoring + Compensation	Omission of material + New level of expression
Non mais parce que **Oran et haut-rang ça sonne pareil**, c'est pour ça.	Да я же просто так сказал, потому что звучит похоже - шишки-воришки!	C	++	MC + EC	Text Tailoring + Compensation	Omission of material + New level of expression
Lovenpis! Serge!	Злойанис! Сатрап!	B	?	EC	Cultural Correspondence	Relocation of culture-specific referents

Amonbofis	Гоблинус	B	+	EC	Cultural Correspondence	Relocation of culture-specific referents
Il faut changer l'eau des crocodiles, **c'est une infection**.	Надо сменить воду у крокодилов, **она воняет**.	C	+	EC	Perspective Change	Changing semantic focus
Ben, euh, oui, puisqu'on a toujours fait comme ça…	Да, потому что так всегда делали…	A	+	CM		
Il est bizarre ce sol. Il est pas palpable. C'est par où ? Bonjour.	Странный пол. Его под ногами не чувствуешь. Куда идти? Привет.	A	+	CM		
Bien sûr je connais pas non plus tout le monde dans le monde mais à mon avis, non.	Мне хоть и не все обо всех известно, но по-моему, нету.	A	+	CM		
D'accord. [...] D'accord. [...] D'accord.	Хорошо.	A	+	CM		
C'est moi qui vais architecter tout le-le-le... ?	Я все строить буду-у-у?	A	+S	Copying (далее C) + EC	Copying Structure + Compensation	Copying prosodic features
C'est à dire que je suis **un peu charette** en ce moment.	Так у меня тоже **дел по горло**.	C	-	EC	Cultural Correspondence	Corresponding idioms
Trois mois, **mai-mais. Trois mois, à parti- euh, euh.** avec combien **de temps de retard** ?	Три месяца? А на сколько можно **опоздать**?	A	+	C + EC	Copying Structure + Density Change	Copying prosodic features
Trois fois quatre - neuf.	Дважды три - девять	C	+	MC	Text Tailoring	Correction
Tu as trois mois, jour pour jour, **top Chronos**!	Даю тебе ровно три месяца, **время пошло**!	C	+S	EC + C	Cultural Correspondence + Copying Structure	Copying prosodic features + Corresponding idioms
Il est où **le magneau** ?	А где **бяшка**?	C	-	EC	Perspective Change	Changing semantic focus
J'ai pensé à une sorte de machine qui permettrait de monter au sommet des pyramides	Здесь у меня такая штуковина, что-то вроде машины, на которой можно подняться на верх пирамиды	A	+	CM		
De là... à de là.	Отсюда…до туда.	A	+	CM		
Excuse-moi, tu veux pas juste arrêter de compter ? **Parce qu'on fait exprès des métreurs pour ça**.	Ты не мог бы перестать считать? **Мы же за промер берем отдельно**.	C	+	EC	Density Change	Generalization
D'accord, on peut prendre **combien de mois de retard à trois semaines près** ?	Хорошо, а **насколько можно опоздать? На две недели?**	C	+	EC	Density Change + Resegmentation	Generalization + Cutting sentences

Rien. **On a trois mois, rien jour de plus. C'est impossible a tenir.**	Ни насколько. **Не успею - сошлют в Сибирь. Пора покупать шубу.**	B	++	EC + MC	Compensation + Cultural Correspondence + Text Tailoring	Relocation of culture-specific referents + New level of expression + addition of material
C'est **d'une vivesse** un crocodile.	Такие **быстрые, прожорливые**…	C	+S	EC	Compensation	New level of expression
Otis, t'as entendu ce que je viens de te dire **ou t'as pas entendu ce que je viens de te dire** ?	Отис, ты не слышишь, что я говорю тебе, **или же ты придуриваешься**?	C	+S	EC	Perspective Change	Changing sentence and semantic focus
Excuse-moi d'en **faire un sac mais je vais finir dans un crocodile**, peut-être.	Тебя что, **совсем не волнует, что я могу кончить в брюхе у крокодила**?	C	+S	EC	Perspective Change + Compensation	Changing sentence and semantic focus + New level of expression
Mais oui exactement, c'est- c'- il nous faut **des pouvoirs magiques**.	Ну да, конечно! **Нам поможет чудо**.	C	+S	EC	Perspective Change	Changing semantic focus
Pamo-panobéméix? Panasonixme?	Памо-Панобеникс? Панасоникс?	A	+	CM	Copying Words	
Mathieukassovix?	Матьекассовикс?	A	+	CM	Copying Words	
Pommederainetteépommedapix?	Паноптикумикс?	C	-	EC	Compensation	New level of expression
Pano…Panorami…Un droïde.	Панэ…Панорами…он друид.	C	-	CM	Copying Words	
Elle donne une force mais **d'une force**.	Кто [зелье] выпьет, **тот может все**.	A	-	C	Copying Structure	Copying prosodic features
C'est dans **les papyrus dessinés pour les enfants**.	В **детских папирусах** - да.	A	+	EC	Resegmentation	Re-paragraphing
Imhotep!	Елы-палы!	C	-	EC	Cultural Correspondence	Relocation of culture-specific referents
Là, on va faire une grande allée avec plein de statues. Qu'on appellera "**La grande allée avec plein de statues**".	Заложим аллею с кучей статуей и назовем ее "**Аллея звезд**".	C	+-	MC	Text Tailoring	Updating

Et là bas, les jardins. Avec des oliviers, des orangeandes, des saules pleureurs, des soles meunières.	А там будут сады. В них деревья фруктовые, декоративные, дегенеративные.	C	++	MC	Text Tailoring	Addition of material
Chamarré! Avec une grande cour où il y aura pleins de danseuses qui pourront danser !	**Великолепный!** Посредине огромный двор, а в нем полно танцовщиц!	A	+	CM		
Et juste la, un petit geranium. Ouais, ça va être bien. Ça va être très bien même. Bon bien sûr **il faut imaginer** !	А тут горшок с геранью. Да. Будет неплохо. Даже очень неплохо. **Главное - воображение**!	A	+	CM		
Tu n'avances pas du tout, Cannabis.	Ты упрям как осел, Козлопас.	C	-	EC	Compensation + Cultural Correspondence	Relocation of culture-specific referents
Mais il habite où, l'amix ?	А где живет этот мистер Икс?	C	-	EC	Cultural Correspondence	Relocation of culture-specific referents
Galope Cannabis, galope, galope. Getondown Getondown.	Вперед, Козлопас, вперед. Скачи, Козлопас, козел, скачи скорее!	C	-	EC	Compensation + Cultural Correspondence	Relocation of culture-specific referents
Toute la Gaule est occupée par les Romains. Toute ? Non !	Вся Галлия покорена римлянам. Вся? Нет, не вся!	A	+	CM		
Babaorum, Aquarium, Laudanum et Petitbonum	Анталия, Испания, Германия, и Тьмутаракания.	C	+	EC	Cultural Correspondence	Relocation of culture-specific referents
Gaulois! Defends ta vie!	Стой, хлипкий галл! Отдавай деньги!	C	++	EC + MC	Perspective Change + Text Tailoring	Changing sentence focus
Vous êtes nouveaux ici ? Oui en fait on vient d'être muté dans le coin.	Ты новенький? Да, нас недавно сюда перебросили.	A	-	CM		
Qu'est-ce que c'est que ce pays ? II fait **au moins - 8 000 ºC.**	Да куда же меня занесло, жуткий мороз! Здесь **градусов 200, не меньше.**	B	++	EC	Compensation	New level of expression
Vous **suivez les baffes**, et normalement ils sont au bout.	Лучше **идти на оплеухи**, в конце как раз [деревня] и будет.	B	+	CM		
Ça doit être leurs nouveau casque, ça donne **une meilleure pénétration** dans l'air. C'est toujours l'atterrissage qui est un peu lourd.	[Летают лучше] наверное из-за новых шлемов, у них **обтекаемость намного лучше**. Посадка все равно тяжеловата.	C	+	CM		

S'il vous plaît ? Vous êtes Astériixme ?	Простите, вы - Апчхериксм?	B	+	EC	Cultural Correspondence	Relocation of culture-specific referents
Vous connaissez Panoramix ? C'est un droïde.	Вы знаете Панорамикса? Он друид.	A	-	CM		
C'est moi! … Eh ben manifestement il vous connaît pas.	**Я вас нашел**…похоже, он тебя не знает.	C	+	EC	Perspective Change	Changing sentence focus
Je suis Numérobis, le fils de votre vieil ami **Thoumeuhéris**.	Я же Номернабис, сын вашего друга **Туменариса**!	A	+	CM		
Numerobis! Quelle bonne surprise! Je suis mon cher ami, très heureux de te voir. C'est un alexandrin.	Номернабис! Какой приятный сюрприз! Да, мой друг. Как я рад тебя видеть. Настоящий александриец.	B	+/-	EC	Compensation + Density Change	New level of expression + Implicitation
C'est de la soupe de marron.	Это суп из лягушек.	C	+	EC	Cultural Correspondence	Relocation of culture-specific referents
Just une marmite. Une petite marmite. Une gourde. Une gourdinette. Un bol. Une bolinette.	Один кувшинчик. Полкувшинчика. Фляжку. Флягушечку. Рюмку. Одну рюмаху.	B	++	EC + C	Copying Structure + Compensation	New level of expression
Une bolinette c'est rien	Рюмочки жалко…	B	++	EC	Perspective Change	Changing semantic focus
Midifix.	Идефикс.	C	-	CM		
Tu étais mon seul espoir. Une branchette..qui me raccrochait à la vie.	Ты был последней надеждой, которая связывала меня с жизнью.	A	+	EC	Resegmentation + Cultural Correspondence	Joining sentences + corresponding idioms
Napasdelis	Наутилус	C	+	EC	Cultural Correspondence	Relocation of culture-specific referents
Quoi? C'est moi qui aboie. J'ai plus le droit de parler, alors j'aboie.	Чего? Это я гавкаю. Говорить не дают, буду лаять!	A	+	CM		
Il y a rien dans le sac. Qu'il est intelligent ce chien, il voulait pas me quitter.	Да нету там ничего! Какой умный песик! Не хотел со мной расставаться.	A	+	CM		
Amonbofis est une vraie hyène. Vous voyez ce que c'est qu'une hyène ? **Et bah pareil.**	А этот Гоблинус просто гиена. Гиену видели когда-нибудь? **Точь в точь он.**	C	+	EC	Perspective Change	Changing semantic focus
Il m'en veut à mort et il est bourré de talent. Ah oui il est doué quoi. **Non il est riche.**	К тому же, у него полно талантов. Такой гениальный? **Богатый. У него золотые таланты.**	C	?	MC	Text Tailoring	Addition of material

En Gaule, ce ne sont pas forcément les plus talentueux qui sont les plus riche.	А вот у нас самые талантливые - всегда самые бедные.	A	+	EC	Perspective Change	Changing sentence focus
Submergé par **leur nombre de deux**, nous n'avons dû…**fuir**.	Столкнувшись **с подавляющей массой из двух противников**, мы вынуждены были...**удрать**.	B	+	EC	Perspective Change	Changing semantic focus
Nous avons quitté le navire **un peu précipitamment**.	Мы **несколько спешно** покинули корабль.	B	+	CM		
À la nage, et elle était glacée. Non elle était bonne. Elle était glacée ! **BON** !	**А водичка-то** ледяная. Да нет, теплая. Ледяная! **Заткнись**!	B	+	EC	Compensation	New level of expression
Paré à l'abordage Papa. **Souquez les artimuses.**	Все на абордаж, папа. **Заруби концы.**	C	+	EC	Cultural Correspondence	Relocation of culture-specific referents
Ipso facto et manu militari	Ипсо факто эт мано милитари!	A	+	C	Copying Words	Copying script
Bosco, Doublerum, drissez les escapêches ! Cranedur, Tetedemort, mirsouflez les artibans !	Башка, Крепленый, Костлявый - шкворить полубаки. Крыса, Сыч, Зяблик - крепить фрахтовы!	C	+S	EC	Cultural Correspondence	Relocation of culture-specific referents
Je suis le roi du moooonde !	Я - великий Краснобород!	C	?S	MC	Text Tailoring	Updating
Ou-ouh ! **C'est nous !**	У-у! **Ку-ку!**	B	+S	C	Copying Structure	Copying prosodic features
Ouais c'est ça coulez-vous vous-même ça vaut mieux!	Кто не выплывет, я не виноват!	B	+	EC	Cultural Correspondence	Relocation of culture-specific referents
Oui-oui, ce sont de vieilles connaissances. Nous allons **souvent à la mer ensemble.**	Да, это старые знакомые. Мы **всегда вместе плаваем.**	A	+	EC	Compensation	New level of expression
L'abîme appelle l'abîme. Abyssus abyssum invocat. Les expressions latines, **ça va aller là c'est bon**, hein.	Бездна взывает к бездне…абиссус абиссум инвокт…насчет латинских крылатых выражений, **ты, это, поосторожнее.**	B	+	C	Copying Words	Copying script
Les lumières du port d'Alexandrie....**Font naufrager les papillons de ma jeunesse**.	Огни александрийского порта…**сжигают бабочек далекой юности моей**.	A	-	C	Copying Structure	Copying text structure
En tout cas j'ai plus **d'appétit qu'un Barracuda...Ba-ra-cu-daaaaa**	Говорю вам, **я голоден, как барракуда…ба-ра-ку-дааaа….**	A	-	C	Copying Structure	Copying text structure
Je demande donc votre accordance, de m'accordifier toute l'aidance. Du verbe aider ! Pas « les danses ».	Я хочу, чтобы у меня были развязаны руки. Не в смысле кулакам волю давать, кому-то бока намять.	C	++	EC + MC	Compensation + Text Tailoring	New level of expression +

						omission of material
Il est joli.	Она милашка.	C	-	EC	Perspective Change	Changing sentence focus
Si vous finissez à temps, il y aura de l'or pour tout le monde. Ça fait plaisir. Sinon les crocodiles. Ça fait pas plaisir.	Если закончите вовремя, я вас озолочу. Приятно слышать. А нет - скормлю крокодилам. Неприятно слышать.	A	+	CM		
Il est mignon le moustachu. Il est un peu vieux quand même. Mais non, l'autre ! Ah non un peu gros. Tu fais exprès ou quoi ?	Как тебе тот, с усиками? Немного староват. Да нет, другой! Да он толстый. Ты что, нарочно?	A	+	CM		
Elle a l'air d'avoir un sale caractère, mais elle a un joli nez. Très joli... Un peu retroussé, avec sa petite tresse comme ça sur le côté.	Характер у нее вздорный, зато носик просто прелесть. Прелестный носик…чуть вздернутый, и такая косичка через плечо…	A	+	CM		
Tu crois que c'est bon du crocodile ?	Думаешь, крокодилы вкусные?	C	+	CM		
Ooh ! Une grosse fourmi.	О, большой муравей!	A	+	CM		
Istou !	Исту!	A	!/-	C	Copying Words	Copying sounds
On a **un salon du boeuf** une fois tous les 2 ans à Lutèce.	Раз в два года [в Лютеции] устраивают **бычий салон**.	A	-	CM		
Qu'est-ce que vous avez **comme boeufs** ?	А какие у вас **тут быки**?	A	+/-	C	Copying Structure	Copying text structure *(loss of wordplay)*
Comme moi j'étais venu chez vous... **En Gaulerie**.	Когда я был у вас там…**в Голландии**.	B	+	EC	Cultural Correspondence	Relocation of culture-specific referents
Et tout le sable, là, vous le trouvez où ? C'était là avant, Obélix	А песок вы откуда завозите? Песок тут всегда был, Обеликс.	A	+	CM		
Toutes les pierres là c'est de la Niloise, **ça vient du Nil**.	А эти камни - нильский гранит, **мы его доставляем по реке**.	A	+	CM		
Et les fouets, c'est pour faire joli ? Non, enfin euh oui ? Enfin je sais pas personne s'est jamais plaint pour l'instant.	**А плети у вас для красоты**? Нет…то есть, да. Не знаю, никто пока не жаловался.	A	+	CM		
Le fouetteur devient tireur et le tireur fouetteur. **Ils sont liés par les liens capillaires.**	Погонщик становится тянульщиком, а тянульщик - погонщиком. **Полная взаимозаменяемость.**	C	+	EC	Perspective Change	Changing sentence focus
Tu te souviens Astérix quand **j'avais envoyé un menhir sur Caius Bonus**…	А помнишь, **я сбросил памятник на Кая Бонуса**...	A	+	EC	Cultural Correspondence	Relocation of culture-

						specific referents
Encore une facture, j'en plus plus de cette **papyrasse administrative**.	Снова счет, не выношу этого **папирусомарательства**.	B	+	EC	Cultural Correspondence	Corresponding idioms
Otis, **mon scribe, c'est lui qui scribe tout**.	Отис, **мой скриб. Скребет пером по папирусу**.	C	+	EC	Density Change	Specification
Vous savez, je ne crois pas **qu'il y ait de bonne ou de mauvaises situations.**	Понимаете, я бы не стал говорить, **что есть теплые места или холодные…**	C	+	MC	Text Tailoring	Updating
J'ai perdu **ma lentille**.	**Горошину** уронила.	C	-	EC	Compensation	New level of expression
Ouvrières, ouvriers, camarades…	Рабочие! Граждане! Товарищи…	B	+	CM		
Chacun chez soi et les hippopotames seront bien gardés !	Каждый за себя и гиппопотамы будут сытыми!	A	+	C	Copying Words	Copying fixed phrases
Pour le bruit et les odeurs ? Il y en a que ça peut gêner.	**В смысле запахов?** Некоторых это смущает.	C	-	EC + MC	Density Change + Text Tailoring	Generalization + omission of material
C'est quoi ces gros raisins là ? Ce sont des dattes, Obélix. C'est croquant au milieu. C'est le noyau.	**Какие здоровые виноградины!** Это финики. Что-то хрустнуло. Это косточка.	C	+	EC	Perspective change	Changing sentence form
J'ai rien dit.. J'ai juste dit que c'était la fin de la pause.	**Что я такого сказал?**...сказал только, что надо работать.	C	+	EC	Perspective change	Changing sentence form
Pas content ! Oh, ohh...	Протестуем…О-о…	B	+	EC	Cultural Correspondence	Relocation of culture-specific referents
Je m'appelle **Itineris**.	Меня зовут **Билайнис**.	B	+	EC	Cultural Correspondence	Relocation of culture-specific referents
Vous avez ***deux* nouveaux messages**.	Вам **два новых сообщения**.	B	+	CM		
D'abord, vous travaillons plus de 18h par jour ce qui fait 36h en deux jours. Nous exigeons de passer à 35h.	Во-первых, мы работаем 18 в день. Это 36 часов за два дня, мы требуем сокращения до 35.	A	-	C	Copying Words	Copying script
Nous exigeons une diminution d'au moins 50%.	Мы также требуем сокращения на 50%.	A	-	C	Copying Words	Copying script
Ça leur fait la tête **comme un gros char!**	…от этого **ужасного свиста в ушах**!	C	S	C + MC	Copying Structure + Text Tailoring	Copying prosodic features + Updating

Si on pouvait accompagner les lentilles d'un **sanglier** hmm? Ou deux.	Не могли бы вы добавлять к чечевице кусочек **свинины**? Или пару…	A	+	EC	Cultural Correspondence	Relocation of culture-specific referents
Itinéris a raison ! De **ne pas se laisser faire.** (se l'SFR)	Билайнис права, что **не дает себя в обиду.**	C	-	MC	Text Tailoring	Updating
Tu es tombé dedans quand tu étais petit.	Ты упал в котел, когда был маленький.	A	+	CM		
Doucement je l'ai peut-être **un peu chargée**.	Напиток **перебродил слегка**.	B	-	EC	Perspective Change	Changing semantic focus
Oïs, c'est comme ça qu'il s'appelle. **Moïs** ? Non, Oïs, comme **Oïs la saucisse**.	Ираз, его так назвали. **Кого**? Ну обелиск. **Его так назвали**.	C	-	MC	Text Tailoring	Updating
Nexusis	Некуксис	B	-	EC	Cultural Correspondence	Relocation of culture-specific referents
Je vais vous prendre **un imhotep**	Я возьму **имхотеп**.	A	+	CM		
Pas de pierres, pas de construction. Pas de construction, pas de palais. Pas de palais... pas de palais.	Нет камней, нет стройки. Нет стройки, нет дворца. Нет дворца…нет дворца.	A	+	CM		
S'il y a trop tu me ramènes la monnai	Будет много - сдачу мне.	B	+	CM		
Sympa ta robe !	Миленькое на вас платье.	C	+	CM		
J'ai venu, j'ai vu, j'ai vaincu. *Veni, vedi, vici*	**Я пришел**, увидел, победил. Вени, види, вици.	A	+	EC + C	Compensation + Copying Structure	Copying fixed phrases
Caesar ou César ?	Цезаррр? Или Цезарь?	C	+	EC + C	Compensation	New level of expression
Avé César, **respect et robustesse.**	Аве Цезарь, **почет и процветание.**	C	-	CM		
Caius Céplus	Кай Соплюс	B	-	EC	Cultural Correspondence	Relocation of culture-specific referents
Veni vidi vici comme d'habitude ? Veni, vidi ça va. Vici c'est un peu prématuré.	Вени, види, вици, как всегда? Вени, види, это да. А вот с вици неувязочка.	B	+	C + EC	Copying Structure + Compensation	Copying fixed phrases
Un village peuplé d'irréductible gaulois résiste...Encore et toujours à l'envahisseur. Oui, je sais, j'ai déjà entendu ça quelque part.	Одна деревня, в которой живут непокорные галлы…не хочет мириться. Да знаю я. Слышал уже и не раз.	A	+	EC	Compensation	New level of expression
Ah tiens c'est superbe ça... **Ils ont même mis les** ... **à l'intérieur**.	Бесподобно…**даже сопли**…**как настоящие**.	C	++	EC	Compensation + Density Change	New level of expression + Explicitation

Apparemment impossible n'est pas Gaulois.	Для галлов ничего невозможного нет.	A	-	CM		
Dont un druide qui se nomme **THX**. Panoramix? Panoramix, oui c'est ça. **Je savais que ça sonnait large.**	Один из них - друид, **Панасоникс.** Панорамикс? Панорамикс, да. **Широкая душа.**	C	-	MC	Text Tailoring	Updating
Et avec lui, un petit rusé et un gros monstrueux. **Aïkix et Journalduïx. Ou Malcomix ?**	И с ним еще двое, большой и маленький. **Айкикс и Джорналпикс. Мал-малкомикс.**	A	+/!	C	Copying Words	Copying script
Si vis pacem para bellum - qui veux la paix, prépare la guerre.	Си вис пацем парабеллум - хочешь мира готовься к войне.	A	+	C	Copying Structure	Copying fixed phrases
Le petit Gaulois a un nom de héros du genre... **Jomanix**	У маленького галла такое героическое имя - **Германикс.**	B	+	EC	Compensation	New level of expression
On pourrait faire un C, comme Cléopâtre. C'est le palais de César. Ça marche aussi. Comment ça ?	А здесь дворик в форме буквы "Ц", в смысле, царица". Это ж дворец Цезаря. Тоже подходит. Как подходит?	B	+	EC	Compensation	New level of expression
Il dit qu'il n'a pas pu apporter plus de pierres, les carrières sont épuisés. Il dit qu'il aimerait bien être payé. Je crois qu'il ment. Non non il est très clair, il aimerait bien être payé.	Ну, в общем, караванщик говорит, что больше не смог привезти. В карьерах камни кончились. А, он хочет, чтобы ему заплатили. По-моему, он врет. Нет, нет, он искренне говорит, что хочет денег.	A	+	CM		
Djobi? Djoba.	Джоби? Джоба.	A	+/?	C	Copying Words	Copying script
Ketebecé c'est s'ils sont au moins huit. Keteb ouvert, keteb généreux…Dites! Outchebe.	Кетебесе если их много. Кетеб открытый, кетеб щедрый. Короче! Утчебе.	C	+	EC	Cultural Correspondence	Relocation of culture-specific referents
Aïe, A-Aïe, Aïe. Il dit Aïe parce qu'il a mal. Aïe, j'aim-j-aim-j'ai mal, j'aim-j'ai mal, p-pas la moustache, il dit pas la moustache.	Ай, ай-ай. Говорит, что ему больно. Мне больно, по усам не надо.	A	+	EC	Cultural Correspondence	Relocation of culture-specific referents
"éfinih". Il a fini!	Ой, акончел…он кончил.	B	+	CM		
Tiens, ce sont des amulettes.	Держи, это амулеты.	A	+/?	CM		
Amstérixme…rixme…	Амстериксм…риксм…	B	+	CM	Copying Words	
Le sort de toute l'Egypte est entre tes mains. **n'en fais pas un peu trop là**...mon sort est entre tes mains? Mieux, mieux.	**Учесть всего Египта в твоих руках**. О, **куда тебя занесло**…моя учесть в твоих руках? Да, так лучше.	B	+	CM	Cultural Correspondence	
Oh dis donc Obélix qu'est-ce qu'il fait de bruit ton dromadaire ! C'est pas mon dromadaire, c'est mon estomac.	Ну и шумный же тебе верблюд попался, все время урчит. Это не верблюд, это мой живот.	A	+	CM		

Vraiment une folie pour la bouche **des croquettes des des brochettes des poissons mijotés des viandes en sauce**	Изумительная кухня! Там вам **и мяско, и рыбка, и птичка, и яичко...**	B	+	EC	Cultural Correspondence + Density Change	Relocation of culture-specific referents
Moi aussi je pourrais faire des petits ménhirs souvenirs comme ça. Sphinx ? Non mais j'en fait.	Я бы тоже мог сувениров наделать из моих камней. Сфинкса? Нет, я сам сделаю.	A	+	CM		
Un petit portrait avec le sphinx en souvenir en 30 minutes? Mais pourquoi pas? Vous acceptez sesterces?	Сделаем портрет на фоне сфинкса? Ваша статуя за тридцать минут. Почему бы и нет? Доллары принимаете?	C	++	EC	Cultural Correspondence	Relocation of culture-specific referents
Ne me sculptez pas trop court. Non, non, non non. Alors comme ça vous êtes Gaulois ?. Oui. Qu'est-ce que ça s'est réchauffé ces derniers temps. Ah!	Не высекайте слишком коротко. Нет, нет. Так вы, значит, из Галлии? Да. Погода-то какая стоит жаркая в последнее время. Ага!	C	+	EC	Cultural Correspondence	Relocation of culture-specific referents
Descend de ce Se-phinx !	Слезайте с этого с-сфинкса!	A	+	CM		
C'est un roc, c'est un cap. Que dis-je, c'est un cap. C'est une péninsule.	Да уж, не нос, а утес. Скала, и даже больше. Целый полуостров.	A	-/?	EC	Compensation	New level of expression
Et là il me dit: "**Va te faire embaumer chez les Grecques**"	**Он точно сказал "бальзамировать"?** Да, так и сказал.	C	-	MC	Text Tailoring	Censorship
T'as pas vu un éclair ? Je t'avais dit que j'avais vu un éclair, **je suis pas fou.**	Что это, молния? **Я же говорю,** молния сверкнула.	C	-	CM		
Voilà, personne n'aura l'idée de venir faire des fouilles ici.	Вот так, никому не придет в голову тут копать.	A	+	CM		
Tu peux me comprendre, tu as été à ma place **jadis**. Moi c'est Numérobis.	Ты меня понял, или тебе повторить **на бис**? Я - Номернабис.	B	+S	C + EC	Copying Structure + Perspective change	Copying prosodic features+ Changing sentence function
Je ne capte pas. Ça me le fait tout le temps en ce moment…	**Что-то я не улавливаю**. У меня со всеми так сейчас.	B	+	CM		
Comment ont-ils pu bâtir de tels édifices ? En empilant les pierres les unes sur les autres.	Как это они умудрились построить такие здания? Просто ставили камень на камень.	A	+	CM		
Attention les couloirs sont très étroits, il faut pas être trop gros. Personne n'est gros.	Здесь очень узкий проход. Кто толстый - втянуть животы. Никто тут не толстый.	C	++	EC	Cultural Correspondence	Relocation of culture-specific referents
Ce tombeau sera votre tombeau !	Эта гробница станет вашей гробницей!	A	+	CM		

La situation est grave. Très grave, **je commence à avoir faim.**	Влипли мы здорово. Да, **перекусить бы.**	C	+	EC	Compensation	New level of expression
Ahhh l'argument à deux sesterces !	А, да у тебя ума на два сестерция!	B	++	EC	Cultural Correspondence	Relocation of culture-specific referents
Mea Culpa. Mea Culpa moi, ça aurait très bien pu arriver dans **un menhir…**	Меа кульпа? Нет, это я меа кульпа. Такое могло произойти **где угодно…**	A	+	C + EC	Copying Structure + Density Change	Copying fixed phrases + Generalization
Enfin, moi j'ai la boîte d'amulettes de Numérobis mais ça sert à rien.	У меня есть коробок амулетов Номернабиса, но от них толку мало.	A	+	CM		
À cette allure là on sera jamais rentré en Gaule pour **le banquet avec les sangliers**. **Et comme les lentilles ça va bien 5 minutes.**	Так нам не успеть в Галлию на **праздник дикого кабана**. **Чечевицей сыт не будешь.**	C	+	EC	Compensation	New level of expression
Mais, vous savez, le nil est un fleuve capricieux hein. **De temps en temps tumultueux, de temps en temps paresseux.**	Вы знаете, Нил - река довольно капризная. **То он такой бурный, то спокойный.**	C	+	CM		
Hip hip hip ourra eh ! **Oh ça va hein !**	Гип-гип, ура! **Да заткнись ты!**	B	+	EC	Compensation	New level of expression
Numérobis était maintenant certain de respecter les délais. **Ce qui était très rare dans le bâtiment, à l'époque.**	Теперь Номернабис был уверен, что сдаст дворец в срок, **что было по тем временам большой редкостью.**	A	+	CM		
De la fausse potion magique circule sur le chantier, même consistence, même couleur mais ce n'est pas de la potion magique, **c'est de la soupe aux potirons !**	У нас на стройке появилась подделка - той же густоты, такого же цвета, **но это не волшебный напиток, а тыквенный суп.**	A	+	CM		
Trente minutes d'attente à partir de ce point.	Еще полчасика - и очередь дойдет до вас!	C	+	MC	Text Tailoring	Updating
Parce que j'avais aussi pensé à "Bande de chacals, vous allez tous crever comme des chacals. **Mais ça faisait deux fois chacals.** Donc..."	Сперва я хотел им сказать - вы подохнете как шакалы, н**о как-то это не так звучало.**	C	-	EC	Compensation	New level of expression
Oh je viens d'avoir **une idée horrible**. **Non deux. Même - trois !**	Я придумал одну **штуковину**. **Две! Две штуковины!**	C	+/-	EC	Perspective Change	Changing semantic focus
Quelqu'un peut m'aider à descendre ?	Кто-нибудь, снимите меня отсюда!	C	+	CM		
Je le finis avec deux mois de retard. D'accord si tu le termines **avec quatre mois de retard**. Trois. Je peux pas aller moins vite. D'accord va pour trois mais pas moins sinon tu paieras de ta poche des pénalités d'avance.	Я закончу стройку на месяц позже. Согласен, но только **опоздание на три месяца**. Два, медленнее никак. Ладно, два, но не меньше, иначе заставлю платить неустойку.	C	+	EC	Compensation	New level of expression

Attention, c'est très **très tiède**.	Осторожно, **очень горячо**.	C	-	EC	Density Change	Generalization
Repas intime : Quarante danseurs, quatre-vingt musiciens et trois cents plats simples. Moi aussi ça me saoule quand il y a trop de monde.	Скромный ужин: сорок танцовщиков, девяносто музыкантов и триста блюд. Я тоже не выношу, когда много народу.	A	+	CM		
Mais c'est pas autorisé vous vous rendez pas compte. Je me suis renseigné ça reste relativement du porc.	Это запрещено, вы что, не понимаете? Я выяснял, все равно, это как бы свинина.	A	+	EC	Compensation	New level of expression
Schbleh	За мной!	C	-	MC	Text Tailoring	Addition of material
On est sur le chantier du matin au soir, à travailler, à avaler **de la poussière ! Des lentilles !**	Да ведь мы с утра до ночи на стройке, вкалываем, как проклятые, глотаем **пыль! Горох!**	C	+	CM		
Vous pensez que si on avait un gâteau comme ça, **on l'aurait mangé nous ! Soyons logique.**	Да будь у нас такой пирог, **мы бы его сами с удовольствием съели.**	C	+	MC	Text Tailoring	Omission of material
Coucou je t'aime ! C'est formidable d'avoir l'air aussi bête… **Coucou oh je t'aime**. C'est fin.. c'est fin.	Вот так **женишок**! Ну и дурацкий же у тебя вид! **Любовничек**! Очень умно, очень.	B	+	EC	Compensation	New level of expression
D'avoir affaire à un **gros lourdeau**. - Qui est gros lourdeau, là ?	…что передо мной **толстый гоблин**. - Кто толстый гоблин?!	C	+	EC	Compensation	New level of expression
Ecartez vous derrière, on sort ! Ouais c'est ça. Et puis si en revenant vous pourriez me ramener un paquet de- Aaaaah !	Эй, там, сдай назад. Выходим. - Ага. Не забудьте на обратном пути захватить…	A	+	CM		
Ils sont fous, ces Égyptiens. On leur demande de s'écarter, puis eux, **ils restent derrière.**	**Не поймешь этих египтян**. Говоришь ему отойти, а он **стоит как вкопанный**.	C	+	EC	Compensation	New level of expression
J'en ai un peu assez de me voir de profil. Tu ne pourrais pas me faire **une fois de face ?** Comme ca ? - **Oh moi l'art contemporain…**	Нельзя хоть раз **сделать анфас,** вот так? - **Модернизм я отвергаю.**	C	+S	EC	Perspective Change	Changing semantic focus
Cette nuit j'ai fait un rêve. Je gagnais un million de sesterces. Et avec j'achetais une paire de chaussures. Trop grandes, puis moches en plus !	Сегодня я видел сон, что я выиграл миллион сестерциев. И купил на эти деньги пару сандалий. Большие и уродливые!	C	+	CM		
Phillipmorris ?	Анфигнус?	B	-	EC	Compensation	New level of expression
Cartapus ?	Гнидабус?	B	++	EC	Cultural Correspondence	Relocation of culture-specific referents
Là elle était pas en forme en plus.	И это еще она не в форме.	A	+	CM		

Oh doucement ! **Pas les habits** ma mère elle va me tuer !	Эй, потише, **не порвите,** а то меня мама убьет.	C	+	EC	Perspective Change	Changing semantic focus
Je suis maintenant **une surfemme. - Surfemme! Menubestofplus,** met une claque à cette présomptueuse.	Теперь я **сверхженщина. - Сверху женщина? Пандусверплюс,** пересчитай ребра этой выскочке.	C	++	EC	Compensation	New level of expression
Le sort en est jeté. Alea jacta est.	Жребий брошен. Алеа жакта эст.	A	+	CM + C	Copying Structure	Copying fixed phrases
Aussi j'ordonne à Essé fix, Inzemix et Avoranfix…	Я повелеваю Отлупиксу, Остервиксу, и Офонариксу…	B	-	EC	Cultural Correspondence	Relocation of culture-specific referents
N'importe quoi leur noms!	Да плевал я на их имена!	B	++	EC	Perspective Change	Changing semantic focus
On peut discuter peut-être !? **Nous vous massacrerons jusqu'au dernier.**	А может мы договоримся? Сдавайтесь, или мы всех уничтожим.	C	+	EC	Perspective Change	Changing semantic focus
Jeanclaudus, préparez nos troupes à l'attaque, et **pas de quartiers**. - **Antivirus, je m'appelle Antivirus** en fait.	Аспиринус, готовьте войско к атаке, **да поживее. - Антивирус, меня зовут Антивирус**…	B	++	EC	Compensation	New level of expression
Formation! Un ! Deux ! Trois ! Quatre ! **Six ! Euh.. Cinq !**	По порядку рассчитайсь! Первый! Второй! **Третий! Четвертый! Пятый!**	A	-	CM		
Tenez ! Allez me **le garer à l'ombre.**	Вот. **В тенечке припаркуйте.**	B	+	CM		
Alors les amateurs, on est venu voir travailler les professionnels ? **Oui, ça va.**	Ну что, любители? Пришли поучиться у профессионалов? **О, перестань.**	A	+	CM		
Monsieur s'il vous plaît. On passe pas comme ça comme ça à toute vitesse devant les gens. On est pas en romaine ici !	Ничего себе. На полной скорости пронесся мимо как метеор. Ни тебе здрасте, ни до свидания.	C	++	MC	Text Tailoring	Updating
Mais ils ont été jamais venus nous et nous ont laissé ressortir sans trop nous taper dessus.	Били не очень сильно, я почти не покалечен.	A	+	MC	Text Tailoring	Updating
Maintenant qu'est-ce qu'on fait ? Euh je demande, hein. En amateur.	Что теперь будем делать? Мне интересно, как любителю.	A	+	CM		
Je suis très déçu par votre attitude **centurion Affairedrefus**.	Я очень в вас разочарован, **центурион Передрейфус**.	B	?	EC	Cultural Correspondence	Relocation of culture-specific referents
Quand on l'attaque, **l'empire contre-attaque** !	Когда враг атакует, **империя наносит ответный удар.**	A	?	CM	Copying Structure	Copying fixed phrases
Aie il m'a fait **super mal à la gorge.**	Так ведь и **задушить недолго.**	C	+S	EC	Perspective Change	Changing sentence focus

C'est trop calme. **J'aime pas trop beaucoup ça**. J'préfère quand c'est un peu trop plus moins calme.	Слишком тихо вокруг. **Как мне все это не по душе**. Лучше бы здесь, на стройке, было чуть-чуть побольше шума.	B	+	EC	Perspective Change	Changing semantic focus
C'est joli le paysage. **C'est central quoi.**	Красивый вид. **И от центра близко.**	B	+	EC	Cultural Correspondence	Relocation of culture-specific referents
Quand je baisse le bras...T'envoies. **Ah ouais.**	Как взмахну рукой…запускай. **Уже улетела.**	C	+	EC	Density Change	Specification
Je me demande si c'est vraiment nécessaire toute cette violence. **Non ça va.**	Даже не знаю, право, нужна ли кому эта жестокость. **Нужна, наверное.**	C	+	EC	Perspective Change	Changing semantic focus
Si. Non. Si. Non.	Да. Нет. Да. Нет.	A	+	CM		
Eh les romains ! Vous êtes **des romaines** !	Вы не римляны, вы **мазилы**!	B	++	EC	Compensation	New level of expression
Toujours là ! Gnagnagnagnagna	А я здесь, ля-ля-ля!	B	+	CM		
C'est un fameux un mât. Fin comme un oiseau ! Hissez haut !	На борту нашего старого драккара, резвого, как птичка! Поднять флаг!	A	-	EC	Compensation	New level of expression
Je suis **médusé**.	Я **балдею**.	C	-	EC	Compensation	New level of expression
Cours, Astérixme ! **Cours** !	**Дуй,** Амстериксм, **дуй**!	C	?/++	C + EC	Copying Structure + Compensation	Copying prosodic features + New level of expression
Couloirdebus, Francorus, rattrapez-le ! H**é mais je m'appelle pas Ancorus** !	Белорус, Франкорус, схватить его! И **совсем я не белорус**!	B	++	EC	Cultural Correspondence	Relocation of culture-specific referents
Prépare ton sarcophage.	Готовь саркофаг.	A	-	CM		
Double esquive.	Двойной уклон.	A	+	CM		
La violence du moine n'a jamais fait l'habit du moine.	Не всяк монах, на ком клобук.	B	++	EC	Cultural Correspondence	Corresponding idioms
Arrête tes salamalecs, pitoune !	Кончай заливать, хлюпик!	B	+	EC	Cultural Correspondence	Relocation of culture-specific referents
La feuille enveloppe la pierre ? Sûr.	Золото тверже камня. Точно.	A	++	MC	Text Tailoring	Correction
Je suis Amonbofis et j'ai **bouyave Numérobis**	Жрет песок Номернабис, **я еще стою на бис**!	C	++	MC	Text Tailoring	Updating

Ça va, ça va, **imhotep.**	Как дела? Хорошо, **Имхотеп!**	A	+	C	Copying Structure	Copying fixed phrases
C'est fréquenté par ici, **hein.**	Сильно движение здесь, **да?**	B	+	EC	Perspective change	Changing sentence function
Ça va, je suis à fond, **c'est un deux-chevaux ! Je peux pas aller plus vite !**	Ты же видишь, **быстрее не могу! Рессоры не выдержат!**	B	++	EC	Compensation	New level of expression
Mais pourquoi on dit tout le temps "Ya-Ya-Ya !" ?	Но! Но! Но!	A	-	MC	Text Tailoring	Omission of material
Et tu vas faire comment pour te relever maintenant ? Comme ça.	И что теперь будешь делать? А ничего.	C	++	MC	Text Tailoring	Updating
Le lion ne s'associe pas avec le cafard. Moi j'avais compris. Agnon et n'a jamais euh pat e placard.	Орел клопу не товарищ. Мне послышалось, осел клопу не опарыш!	C	++	MC	Text Tailoring	Updating
Et c'est qui le lion maintenant.	Ну и кто теперь орел?	C	+	EC	Perspective Change	Changing sentence function
Viens me le dire de profil, si t'es un homme !	Скажи мне это в профиль, если ты мужчина!	A	+	CM		
En allez vous ! En allez vous !	Прочь с дороги!	A	-	CM		
Vous savez, moi, Cléopâtre, je suis **dans ses petits papyrus.**	Знаешь, у меня с Клеопатрой **особые отношения.**	C	-	EC	Density Change	Generalization
QUOI ?! Ça se passera pas comme ça. Ah merci ma reine de prendre mon problème avec tant d'attention.	ЧТО? Этого допускать нельзя! О, спасибо, к моей проблеме столько внимания.	A	+	CM		
Eh bien ça a l'air de bien se détruire tout ça. Oh ben gentiment ça va se mettre en place, **tranquiloum.**	А что, вроде рушится. Еще бы. Потихоньку, полегоньку, **все разрушим.**	C	+	EC	Compensation	New level of expression
Ça, il faut rendre à vous-même ce qui appartient à vous-même.	Что дано вам, не дано простым смертным.	B	-	CM		
Quand je baisse le bras... **Ben alors, ben eh...**Ben je sais pas... Un reflex…	Как взмахну рукой…**зачем ты так**? Сам не знаю, рефлекс…	C	+	EC	Compensation	New level of expression
Ce qu'il s'est passé c'est que tu as goûté à la meilleur des potions magiques.	Случилось то, что ты вкусил лучшего из волшебных зелий.	A	+	CM		
Je suis sorti **du palais en courant,** sans prendre le temps de me changer.	Я **молнией примчалась** сюда, не успев сменить платье.	B	+	EC	Compensation	New level of expression
Tu n'es pas en pays conquis ici ! *Un chien répond en aboyant en fond*	Не смей себя здесь вести, как завоеватель! *звук собак на фоне*	C	+	EC	Perspective Change	Changing semantic focus
On lève le siège et on répare tes dégâts imbécile !	Снимаем осаду и возмещаем весь урон, тупица!	A	+	CM		

Il faudrait quand même pas que Cléopâtre m'ait dans le nez... **Qu'elle a joli d'ailleurs.**	Клеопатру опасно водить за нос…**а носик-то славный.**	A	+	EC	Density Change	Explicitation
Je me dis que ça peut traîner un peu tu vois. Ouais, pas trop quand même. **Que ça ne devienne pas une habitude dans le bâtiment.**	Да, можно немного и потянуть. Но недолго, **а то это войдет у строителей в привычку.**	A	+	CM		
Qu'on le couvre d'or. Ouais c'est ça qu'on avait prévu à la base. Qu'on me couvre d'or !	Осыпать его золотом. Да, это самое важное, осыпать золотом.	A	+	CM		
C'est l'invention de mon ami Otis, **ça s'appelle le sans-efforceur.** Une machine qui permettait de monter et descendre les gens sans effort. **Parle pour toi!**	Это изобретение Отиса. **Называется…штифт. Лифт,** машина, позволяющая подняться и опуститься без усилий. **Типун тебе на язык!**	B	+	EC	Cultural Correspondence	Corresponding idioms
Qu'est-ce qu'ils font à ton avis Cléopâtre et Césame ? Ça doit pas être bien méchant	Что там делают Клеопатра и Сезам? Плохого не делают.	A	+	CM		
C'est bon ces grosses crevettes, là. **Homard. Obélix.**	Вкусная эта креветка. **Омар. А я Обеликс.**	A	+	CM		
Et là le mec lui dit, c'est le "Phare à On". Parce qu'il s'appelle "On" le mec !	А он говорит, маяк - это фара, а фару поставил он.	C	+	CM		
Comme tes tresses, qui soit-dit en passant sont bien plus belles que celles d'Obélix. Merci, tu sais trouver les mots pour parler aux femmes. Oh c'est une tradition chez nous. **C'est la Gaule.**	Твои косы…кстати, гораздо красивей, чем у Обеликса. Как мило, ты умеешь обольщать женщин. Мы, галлы, не такое можем, **если захотим.**	C	+	EC	Compensation	New level of expression
Non, **j'ai un Cétaparis, un Cénesaindenis..**	Есть **Цензор, Цепень, Слесарь…**	B	++	EC	Cultural Correspondence	Relocation of culture-specific referents
Monsieur, écoutez là, je travaille.	Понимаете, я здесь не для того, я работаю.	B	+	CM		
Connard de merde, la prochaine fois je te grille.	**Кусок дерьма**, все-таки прошел.	C	+	MC	Text Tailoring	Censorship
Au fait ma reine, **on dit "À Alexandrie" ou "En Alexandrie" ?**	Как правильнее сказать: **в АлексАндрии или в АлександрИи?**	B	+	EC	Cultural Correspondence	Relocation of culture-specific referents
Dans le Sud de la Gaule, il y a une ville "Avignon" qui a un très joli **pont d'ailleurs le pont d'Avignon.**	На Юге Галлии есть город Авиньон с **красивым мостом, который называется Пон д'Авиньон.**	A	+	CM		
Vous êtes une courtisane ? Oui, enfin je fais d'autres trucs avant. **Je peux même parler sans bouger les lèvres.**	Ты куртизанка? Да, но я умею еще кое-что делать.	A	-	MC	Text Tailoring	Omission of material
Au secours !	Помогите!	A	+	CM		

ПРИЛОЖЕНИЕ 3

Сводная таблица распределения переводческих решений по категориямуспешности передачи комического эффекта

Оценка успешности комического эффекта	Количество	Доля от общего числа
Сохранение («+»)	169	≈ 66,0%
Усиление («++»)	35	≈ 13,7%
Утрата («-»)	52	≈ 20,3%
Итого	256	100%

Общее распределение по выборкам успешности

Категория	«+»	«++»	«-»	Всего	Доля от общего числа
СМ	71	0	10	81	31,6%
ЕС	67	16	20	103	40,2%
С	9	0	8	17	6,6%
МС	7	5	8	20	7,8%
Смешанные	15	14	6	35	13,7%
Итого	169	35	52	256	100%

Распределение типов ЕС по выборкам успешности

Тип ЕС	«+»	«++»	«-»	Всего
Compensation	20	4	5	29
Cultural Correspondence	19	9	5	33
Perspective Change	17	1	3	21
Density Change	5	1	3	9
Resegmentation	2	0	0	2
Смешанные	4	1	4	9
Итого	67	16	20	103

Распределение подтипов МС по выборкам успешности

Подтип МС	«+»	«++»	«-»	Всего
Updating	3	3	3	9

Addition of material	1	1	1	3
Omission of material	1	0	2	3
Correction	1	1	1	3
Censorship	1	0	1	2
Итого	7	5	8	20
Распределение типов C по выборкам успешности				
Тип C	«+»	«++»	«-»	Всего
Copying Words	6	0	5	11
Copying Structure	3	0	3	6
Итого	9	0	8	17
Распределение смешанных маркированных и немаркированных категорий по выборкам успешности				
Комбинация	«+»	«++»	«-»	Всего
EC + MC	4	7	1	12
MC + EC	1	2	0	3
EC + C	3	1	0	4
C + EC	3	2	0	5
+/–	3	0	2	5
+/!	1	0	0	1
+/?	2	0	0	2
?/++	0	1	0	1
–/?	0	0	1	1
!/-	0	0	1	1
+/-	1	0	1	2
S + …	3	1	0	4
Итого	21	14	6	41

Сводная таблица эффективности категорий

Категория	Σ успешных	Доля успешных	Доля неуспешных
CM	71	87,7% (71/81)	12,3% (10/81)
EC	83	80,6% (83/103)	19,4% (20/103)
C	9	52,9% (9/17)	47,1% (8/17)
MC	12	60,0% (12/20)	40,0% (8/20)
Смешанные	29	82,9% (29/35)	17,1% (6/35)

Ключевые количественные показатели

Показатель	Значение
Общее число проанализированных фрагментов	256
Σ успешных	204 (≈ 79,7%)

Σ неуспешных	52 (≈ 20,3%)
Наиболее частотная категория	EC (103 случая, 40,2%)
Наиболее успешная категория	CM (87,7% успешных)
Наименее успешная категория	C (52,9% успешных)
Наиболее частотный тип EC	Cultural Correspondence (33 случая)
Наиболее частотный подтип EC	Relocation of culture-specific referents (36 случаев)
Наиболее частотный подтип MC	Updating (9 случаев)
Наиболее частотный подтип C	Copying Words (11 случаев)
Доля смешанных категорий в «++»	40,0% (14 из 35)
Доля S в «+»	4,7% (8 из 169)
Доля S в «++»	2,9% (1 из 35)

ПРИЛОЖЕНИЕ 4

Сводная таблица распределения переводческих решений в примерах, содержащих интертекст

Тематическая классификация интертекстуальных включений						
Род отсылки					Количество	Доля от 78
Культура (литература, искусство, язык, реалии)					46	≈ 59%
Кинематограф (фильмы, жанры, клише)					12	≈ 15,4%
История (исторические события, личности, эпохи)					7	≈ 9%
Общество (социальные явления, стереотипы, поведенческие нормы)					7	≈ 9%
Политика (политические деятели, институты, события)					4	≈ 5,1%
Смешанные / неопределенные					2	≈ 2,6%
Итого					78	100%
Успешность передачи интертекстуальных включений в зависимости от тематической принадлежности						
Род отсылки	«+»	«++»	«-»	«?» и др.	Итого	Доля успешных
Культура	15	6	18	7	46	45,7% (21/46)
Кинематограф	3	1	5	3	12	33,3% (4/12)
История	3	1	2	1	7	57,1% (4/7)
Общество	3	1	2	1	7	57,1% (4/7)
Политика	1	0	2	1	4	25% (1/4)
Распределение категорий переводческих решений						
Категория					Количество	Доля от всех
ЕС					33	≈ 42,3%
СМ					19	≈ 24,4%
С					12	≈ 15,4%
МС					6	≈ 7,7%
Смешанные					8	≈ 10,3%
Итого					78	100%
Категории переводческих решений, ведущие к сохранению и усилению						
Категория	«+»		«++»		Всего	Доля от успешных
ЕС	12		5		17	51,5% (17/33)

СМ	9	0	9	47,4% (9/19)
С	3	0	3	25% (3/12)
МС	0	1	1	16,7% (1/6)
Смешанные	3	2	5	62,5% (5/8)
Внутренняя структура категории ЕС: распределение подтипов при передаче интертекстуальных включений				
Тип ЕС	Количество	Доля среди ЕС	Успешные	Неуспешные
Cultural Correspondence	15	45,5%	9 (60%)	6 (40%)
Compensation	8	24,2%	5 (62,5%)	3 (37,5%)
Perspective Change	5	15,2%	1 (20%)	4 (80%)
Density Change	2	6,1%	0 (0%)	2 (100%)
Compensation + Cultural Correspondence	2	6,1%	1 (50%)	1 (50%)
Cultural Correspondence + Copying Structure	1	3%	1 (100%)	0
Итого	33	100%	17 (51,5%)	16 (48,5%)

Сравнительная характеристика передачи комического эффекта		
Параметр	Общий анализ (все выборки)	Интертекстуальные включения
Доля успешных («+» + «++»)	~72,7% (205/282)	~44,9% (35/78)
Доля неуспешных («-» + «!»)	~18,8% (53/282)	~35,9% (28/78)
Доля СМ в успешных	42% в «+»	25,7% в «+» (9/35)
Наиболее эффективная категория	СМ (для «+»), Cultural Correspondence (для «++»)	Смешанные (62,5% успешных)
Наименее эффективная категория	С и МС (высокая доля в «-»)	С и МС (еще выше доля в «-»)
Эффективность типа Perspective Change	Относительно высокая (25,4% от ЕС в «+»)	Крайне низкая (80% неуспехов)
Эффективность типа Density Change	Низкая (15% от ЕС в «-»)	Нулевая (100% неуспехов)

ПРИЛОЖЕНИЕ 5

Исследование восприятия переводческих решений (форма для анкетирования)

Приглашаем вас принять участие в анонимном опросе по сравнению двух вариантов перевода фильма “Астерикс и Обеликс: Миссия Клеопатра".

Прежде чем приступить к прохождению опроса, если Вы не знакомы с фильмом, ознакомьтесь с кратким обзором сюжета (рекомендуем также посмотреть фильм полностью в любой озвучке):

Царица Египта Клеопатра заключает пари с римским императором Юлием Цезарем о том, что ее подданные смогут всего за три месяца построить для него грандиозный дворец. Великой чести руководить строительством удостоен архитектор Нумеробис, которого в случае неудачи бросят на растерзание крокодилам.

Понимая, что в такие краткие сроки ему не уложиться, Нумеробис вызывает на помощь своего старого друга друида Панорамикса с зельем, дарующим сверхъестественную силу. А веселые и находчивые друзья Астерикс и Обеликс сопровождают старца в Египет, чтобы помешать проискам Цезаря, не желающего проигрывать Клеопатре.

В опросе представлено 30 эпизодов. Для каждого эпизода нужно:

— оценить оба варианта перевода по шкале от 1 до 10;

— (рекомендуется) оставить комментарий: какой вариант понравился больше и почему, либо что именно в переводе показалось неудачным;

— указать, узнали ли вы отсылку (т.е. осознанный намек, упоминание или цитирование создателями другого фильма, книги, исторического события или поп-культурного явления), и если да - на что именно она, по вашему мнению, сделана.

Большинство эпизодов содержат юмор, поэтому при оценке важно учитывать, какой вариант кажется вам более смешным, естественным и удачным.

Прохождение опроса займет некоторое время, поэтому будем особенно благодарны за подробные ответы и комментарии.

1. Смотрели ли вы фильм "Астерикс и Обеликс: Миссия Клеопатра"? (Да/Нет)

2. Если смотрели, то нравится ли вам этот фильм? Оцените фильм по шкале от 1 до 10.

3. Напишите, чем вам запомнился этот фильм. (длинный ответ)

4. Укажите, пожалуйста, ваш пол (мужской/женский).

5. *Укажите, пожалуйста, ваш возраст* (младше 18/18-25/26-30/31-35/36-40/41-45/46-55/старше 55)

Видео с эпизодами можно найти по данной ссылке: https://disk.yandex.ru/i/nKgPtd6TJVa3AA

Эпизод №1

"Какой странный этот пол. Неосязаемый."

"Странный пол. Его под ногами не чувствуешь."

Опишите, что вам понравилось или не понравилось в переводе. (длинный ответ)

Узнали ли вы отсылку в этом эпизоде? (Да/Нет)

Если узнали, по вашему мнению, на что она была сделана? (длинный ответ)

Эпизод № 2

…

Эпизод № 30

…

Какой вариант перевода вам понравился больше? (Вариант №1 – закадровый/Вариант №2 – дублированный/Оба/Ни один)

Опишите, почему вам понравился или не понравился тот или иной вариант. (длинный ответ)

Поле для дополнительных комментариев. (длинный ответ)

ПРИЛОЖЕНИЕ 6

Открытые ответы респондентов (входной и выходной опросы)

Напишите, чем вам запомнился этот фильм.

Юмором, цветокором, прекрасным переводомОтличными шутками и прекрасными актерами, а вообще это фильм детства, который часто смотрела тогда

Актерской игрой, сценарием, отсылками к поп культуре и прекрасной локализацией

Смешной, с вайбом пупов и rytp.актерский состав; перевод; музыка; юмор; голоса русских, что озвучивали (идеально подходят персонажам, такое редко бывает)

Яркая картинка, отсылки на поп-культуру, харизматичные Жаммель Деббуз и Кристиан Клавье, потрясающий саундтрек , забавные адаптации именВеликолепными именами героев, крылатыми фразами, ушедшими "в народ"

Герои, сюжет, шутки и много ностальгии по прошлым временам

простой, легкий и веселый фильм из детства

Фильм очень смешной, красивая картинка.

Темой Египта

Фильм запомнился своим юморомКрасивая Клеопатра, битва архитекторов, как крокодил съел бяшку

смешной, интересный, фактурный, приятные персонажи

Актерами, атмосферой древних историй, юмором и отсылками

Хороший юмор (как в диалогах, так и визуальный), который не устарел по сей день; подбор актеров, а так же в целом визуальная составляющая фильма.

Всем! Каст, персонажи, сюжет, но самое шедевральное - локализацияШутками, сценарием и не боязнью быть смешным (чтобы смеялись не только С тобой, но и НАД тобой)

Всем. Очень смешной, добрый и атмосферный. Полон супер красивых декораций, костюмов и уместной иронии.всем

Шутками, харизматичными персонажами, общей атмосферой

О фильме только читала, но не смотрела. была увлечена просмотром картин к Дню Победы... Семь верст до рассвета и Лидия Литвяк

Нравится перевод с добавлением шуток, понятным русскоговорящим людям. Актеры, сама атмосфера Египта. Сюжет довольно интересный, да и хочется пересматривать из-за чувства ностальгии какой-то.Весельем и интересным подходом к истории Египта

Опишите, почему вам понравился или не понравился тот или иной вариант.

Речь вяжется лучше с картинкой в дубляже. Закадр понятный, но дубляж смешнее намного.

Этот перевод во многом определил успех и популярность этого фильма в России. Он очень смешной, выдерживает разные стили, соответствующие ситуациям, локализованный, простой и понятный.Я смотрела только в дубляже, сейчас вижу что закадровый возможно был более точный, но иногда слишком точный, без адаптации незнакомых нам названий, во втором постарались добавить что-то своего и это уместно для комедии

я не очень люблю, когда перевод жестко меняет суть оригинального дубляжа, но в случае этого фильма... это просто нечто. мне кажется, этот дубляж просто вышка, особенно для русскоязычных, ведь почти каждая шутка становится нам понятной, в отличие от оригиналаВторой вариант в общем больше нравится, наверно, по большей части потому, что я только в нем смотрела и он мне знакомее. Хотя если без озвучки смотреть и чисто по фразам, то этот перевод более забавныйВо втором гораздо больше шуток, он привычные и понятен многим

Дублированный перевод более понятен, он намного смешнее и его приятнее слушать

Во втором варианте больше удачно адаптированных шуток, хотя многие были упущены из-за липсинка

Второй вариант в большей мере адаптирует шутки из оригиналаШутки переведены не дословно, а с «русификацией»

"их бы смешать и вышло золото

оба попеременно бывают машинными, неловкими, смешными и оригинальными "

В дублированном варианте хорошо подобраны актеры дубляжа, проведена работа со звуком, многие шутки были переведены или адаптированы и хорошо отыграны актерами дубляжа.

иногда тяжело услышать перевод когда слышно еще и оригинальную речь

"Первый вариант скорее всего более точный в плане дословности и точности шуток для зрителя на оригинальном языке, но при переносе на другой язык из-за этого теряется половина смешных ситуаций, которые невозможно перевести на другую языковую культуру.

Да, переводчикам во втором варианте пришлось переписать и, возможно, придумать свои шутки там, где их не было в оригинале, но зато зритель на русском языке имеет больше шансов насладиться фильмом и посмеяться, а для комедии это важно. Если кто-то захочет учить французский по фильмам - первый вариант однозначно будет корректнее. но для широкого зрителя второй вариант будет восприниматься ярче"

Второй вариант, мне кажется, многим знаком с детства и при этом является примером хорошего адаптиррванеого перевода. Многие отсылки в фильме зачастую понятны только французским зрителям, но дубляж помог сделать этот фильм таким же увлекательным и смешным для русскоговорящего зрителя, добавив в него русских реалий, но при этом сохранив сам концепт многих шуток (например, про Билайн или Сибирь) . Первый перевод более точный, приближен к французскому оригиналу, но как по мне, он теряет как минимум половину юморного потенциала фильма - а согласитесь, сложно понять комедийный фильм, если не улавливать половину заложенного в него юмора.видела только в дубляже, стал как радной

Дубляж душевный и прекрасный

Второй вариант побеждает с разгромным счетом – живее и сердечнее игра актеров, шутки старались адаптировать для аудитории, а также именно там встречаются более выверенные с точки зрения стилистики и законов комедийного жанра фразы.к переводу как выпускник иняза - без претензий - нужно смотреть полностью фильм, чтобы подробно свою точку зрения описать

В некоторых случаях закадровый вариант удачнее.Второй вариант, как уже было сказано привычный. Много моментов, которых ждешь в фильме, смешные, комедийные, а дословный первый перевод, не такой веселый, и он не сделан под зрителя.

Я теперь в сотый раз хочу фильм пересмотреть

Мне кажется, что было бы лучше представить 3-ий вариант – оригинал с дословным переводом и объяснением шуток, чтобы можно было понять какой из переводов справился лучше. Также хотелось бы узнать все отсылкиБлестящая тема для исследования, одно удовольствие было участвовать в опросепоследний раз фильм полностью я смотрела еще когда трава была зеленей и курс доллара не волновал поэтому и перевод оценивала без опоры на контекст всего остального фильм

ПРИЛОЖЕНИЕ 7

Оригинальные реплики, варианты перевода и комментарии респондентов по 30 эпизодам

№	Оригинал	Закадровый	Ø	Дубляж	Ø	Комментарии
1	Il est bizarre ce sol. Il est pas palpable.	Какой странный этот пол. Неосязаемый.	6,58	Странный пол. Его под ногами не чувствуешь.	8,55	Второй вариант звучит более разговорно Шутка сохранена в обоих случаях, но во втором более очевидна Буквальное описание "Элементарная буффонада. Шутка про слабого человека в руках силовиков. Всегда работает :)В первом переводе нужно секунду пораскинуть мозгами. Второй же разжевывает шутку. В первом ближе липсинг. Коротко и здорово. " Второй слишком чопорный.В целом, переводы оба подходящие и забавные. Но второй вариант более привычный, и уже на автомате смешнее Оба равнозначны, мне кажется Первое слишком литературно для фильма, второй перевод подходит больше во втором варианте лучше голос Второй вариант более разговорный, а слово "неосязаемый" слишком вычурное Во втором варианте перевода панчлайн слишком долгий, от чего страдает комедийная составляющаяШутка не в лоб Второй перевод скучный немного. Первый вариант отображает суть, но шутки в нем я не распознаю. Второй смешнее, потому что похож на устойчивое выражение и звучит естественнее Не нравится то, что в 1 варианте слышно оригинальную речь Во втором варианте перевода шутка звучит легче и органичнее В первом переводе как будто не совсем ясно, в каком смысле он неосязаемый (потому что осязаемость мы привыкли чувствовать через руки, а не ногами)Во втором варианте более приятный голос актера озвучки, построение фразы более гладкое к переводу как выпускник иняза - без претензий Во-1 я ухватилась за привычный дубляж, очень уж приятный слуху голос. А во-2, наверное словосочетание «не чувствуешь» будет понятнее широкому кругу лиц, а вот 1 перевод кому-то будет непонятен может.

2	Elle donne une force mais d'une force.	[Зелье] дает силу силы.	6,21	Кто [зелье] выпьет, тот может все.	7,45	Первый вариант требует дальнейших умственных усилий для осмысления В первом было смешно, во втором фраза обычная "Честно оба перевода кажутся не очень. В первом ""сила силы"" звучит нелепо. Шутка проебывает тайминг. Опять таки ради липсинга и времени круто. Но очень нужен пробел между словами. Так бы замешательство и шутка сработали бы лучше. Второй перевод и вовсе вводит в заблуждение. Зелье галлов не дает возможность ""делать все"". Оно только увеличивает показатель силы." Первый более смешной из за повтора. Второй лиричный такой тоже норм Первый показался смешнее. Первый звучит коряво, тогда как второй на русский язык ложится естественноПервое совсем не понятно во втором варианте опять же понравилась больше озвучка и простота речи, более разговорная Второй вариант слишком расплывчатый, а первый точный в контексте лора В первом варианте присутствует юмор, однако второй кажется более органичным в повествовании Слишком просто в первом варианте на 100% попали в персонажа и атмосферу Первый вариант забавнее, но трудно понять, закладывалась ли там в действительности шутка, или так случайно получилось. Второй похож на обычный перевод с объяснением действия зелья без попытки пошутить. силу силы звучит как масло масляное, хоть и не совсем онопервый вариант больше про экспозицию, а второй с намеком на отмосферу старинных говоров, где не говорят влоб, что думают, а высказываются более поэтично Оба перевода хороши, первый более юморной, а второй более точный)В первом варианте обычная фраза звучит нелепее к переводу как выпускник иняза - без претензий Сразу все понятно, ведь «может все».
3	Vous suivez les baffes, et normalement ils sont au bout.	Лучше всего, если вы отсюда последуете за оплеухой. Они как раз на другом ее конце.	5,88	Лучше всего идти на оплеухи. В конце как раз она и будет.	7,58	Первый вариант понятнее, но второй смешнееЯ ни то ни другое не поняла даже Первый мне больше нравится, так как я полагала, что это указывает на направление, где галлы обычно оставляют оплеухи. Оба равнозначныБольше подходит второе как говор для местных во втором варианте опять же понравилась больше озвучка и простота речи, более разговорная Первый похож на кальку с другого языка

						В первом варианте будто теряется логика, не совсем понятно, что именно имеется в виду, особенно во втором предложении. Второй вариант понятнее передает сутьпереводы разные, но по-своему смешные Оба перевода кажутся не до конца проработанными. Первый звучит немного естественнее, но оба не кажутся мне смешными. По второму варианту перевода логически выходит, что в конце пути Номернабис тоже получит оплеуху. Это смешнее)Во втором варианте более лакочниная фраза
4	OUAF ! Quoi ? C'est moi qui aboie, j'ai plus le droit de parler, alors j'aboie.	Что? Это я лаю. Ведь у больше меня нет права что-либо обсуждать.	5,39	Чего? Это я гавкаю. Говорит не дают - буду лаять.	8,73	Второй вариант более разговорныйВ первом шутка более тонкая, но ее сложнее понять, во втором проще и смешнее Первый вариант кажется слишком прямым, а второй уже более завуалированный В первом нет шутки, и лай с обсуждением не очень сочетается по смыслу, а во втором юмор сохраняетсяВторое проще и легче запоминается, особенно для раннего возраста, пусть фильм для детей и не подходит, но многие из моего поколения его именно в детстве смотрели во втором варианте опять же понравилась больше озвучка и простота речи, более разговорная Второй более живой В первом варианте труднее уловить суть, чем во втором первый перевод чуть-чуть корявый, но второй уж слишком "в лоб", это убивает юмор Первый звучит слишком дословно и не подходит тому, как должна звучать речь персонажа (Обеликса). Второе больше ему подходит и звучит естественно.Для немногословного и подающегося как чуть туповатого Обеликса вторая фраза смотрится естественнее. И использование не литературных фраз (чего) и простых глаголов (гавкаю, вместо лаю) тоже работает на усиление образа персонажа и не идет в разрез с визуалом фильма Оба хороши)Опять-таки во втором варианте более приятная для восприятия фраза: нет лишних слов И то и то годится, также и первый вариант удачен.
5	Nous avons quitté le navire un peu précipitamment.	Мы спешно покинули судно.	5,85	Скажем, мы несколько спешно покинули корабль.	8,67	Второй вариант намекает на намеренное искажение событийВо втором смешнее скорее из-за медленной интонации с которым произносится слово "спешно" Второй вариант более изящный и по-смешному дипломатичныйОба равнозначныВо втором переводе больше передается что пираты все таки любят вставлять более сложные слова во втором варианте опять же понравилась больше озвучка и простота речи, более разговорная

						Оба норм, второй нужен, видимо, для липсинка Первый вариант перевода кажется менее смешным, чем второй Понравилось преуменьшение во 2 во втором переводе больше самоиронииОпять первый вариант звучит слишком прямолинейно. К тому же использовано слово «судно», что не совсем подходит под описание пиратского корабля. У второго варианта такой проблемы нет. Он звучит забавнее. 2 вариант более смешной Первая фраза описывает ситуацию как есть. А вторая дает персонажу возможность попытаться преуменьшить степень их поражения и постараться выставить себя чуть более храбрыми и компетентными пиратами Второй вариант более официозный, прекрасно подходит для сцены, где человек пытается снизить неловкость своего проигрыша более "объективными" репликами Баллы за второй вариант исключительно за сам голос героя – смешнее и живее Вот одна фраза, а, как по-разному звучит! 1 - будто великий капитан судна, серьезен и страшен. А 2 вариант более комичен, привычен, сразу хочется улыбнуться. И вот 2 вариант, такая интонация и фраза больше подходит, тк фильм комедийный.
6	Les expressions latines, ça va aller là c'est bon, hein.	Латинские изречения...пусть так и будет, это полезно.	4,39	Насчет латинских крылатых выражений, ты, это, осторожно.	8,42	Второй вариант смешнее, более понятный, более разговорный, первый вариант не раскрывает смысл происходящего в сюжетеВообще разный смысл фраз - в первом одобрение, во втором осуждение. Второе смешнее "Переводы дают противоположный посыл. Хотелось бы узнать что там было в оригинале. Во втором случае вероятно отсылают что римляне используют латинские выражения, однако т.к. это комедия возможно шутка и про сатанизм. Где нелепые латинские слова призывают демонов. Тогда как в первом переводе латинские изречения должны помочь пиратам?" Я чаще выбираю второй вариант, потому что эта озвучка более привычна ухуВ первом непонятно, каково отношение героя к происходящему, тогда как во втором явно значится: не каркай. Не совсем понимаю как сравнивать перевод, если по смысле они кажется противоположны во втором варианте опять же понравилась больше озвучка и простота речи, более разговорная В первом варианте не понятно, что полезно Первый вариант менее смешной, а также не особо понятенНе понятно ни то, ни другое если честно ниче не поняла, оба перевода как будто про разные вещи, а контекст я уже не помнюСнова первый вариант звучит слишком дословно,

						неестественно и не подходит персонажу. Второй вариант живее, больше отражает ситуацию. 2 вариант будто больше подходит под реакцию на негоВо второй фразе есть шутка про потенциальную опасность использовать латынь и встретиться не только с галлами, но и с римлянами. Что в моменте последнее что нужно пиратам "В первом переводе непонятно, что цитирует второй пират, в плюс ко всему первый пират его хвалит, но реакция второго тогда выглядит нелогично.Второй вариант более удачен тем, что есть перевод самой цитаты и ответ рыжего пирата выглядит вполне уместно. " Реакция второго пирата более логично выглядит именно после фразы из второго варианта перевода "Немного не поняла первый вариант, почему он так ответил на «пучина зовет пучину»? А 2 вариант лучше, бездна взывает к бездне, так еще по философски грамотно сказано. И ответ соответствующий ситуации. "
7	- Les lumières du port d'Alexandrie... - ...Font naufrager les papillons de ma jeunesse.	Огни александрийского порта...терпят кораблекрушение мотыльки моей юности.	6	Огни александрийского порта...сжигают бабочек далекой юности моей.	9,03	Второй вариант поэтичнее, что более соответствует ностальгическому моментуВ первом это два разных предложения, не связанные между собой. Во втором фраза одна, более понятная Во втором переводе сразу угадывается что это отсылка на стихи, за счет рифмы. Однако для русского человека шутка все равно почти не работает, т.к. никто особо не знает перевод песни. Тем более песня является продуктом своей страны и эпохи и потеряла актуальность еще десятилетие назад. Нравятся оба: оба поэтичные, отсылку не понялаВторой звучит поэтичнее Второе звучит лучше во втором варианте опять же понравилась больше озвучка и простота речи, более разговорная Кораблекрушение мотыльков похоже на кальку, второй больше адаптирован под ухо русскоговорящего Второй вариант воспринимается как более поэтичный. В первом варианте слово “кораблекрушение” значительно выбивается фонетическиБолее поэтично первый перевод более поэтичный, а второй более складный, мне в принципе нравятся обаВторой вариант звучит мелодичнее, обе части фразы логически связаны. Астерикс в фильме показывается как более "интеллектуальный" и "поэтичный" из пары главных героев, поэтому вторая фраза выглядит более поэтичной и больше ему подходит Второй вариант более поэтично, на мой взгляд

						Здесь, возможно, есть какая-то отсылка, но даже не зная ее, более логично звучит именно второй вариант. Кораблекрушение мотыльков – это вообще как?Даже и первый вариант неплох, тк понятен каждому, про что он говорит. А второй вариант все-таки более звучен, поэзия.
8	Et les fouets, c'est pour faire joli ?	А кнуты - это чтобы было веселей?	7,45	А плети у вас для красоты?	8,36	Второй вариант более локализован Одинаково смешно Во втором варианте обыгрывается шутка про РАБа и РАБоту. Старая как мир, но всегда РАБотает хихих Первый вариант смешнее, хотя оба забавные. Оба равнозначныВ озвучке кнуты могут быть не услышаны, второе для озвучки подходит, первое для субтитров во втором варианте опять же понравилась больше озвучка и простота речи, более разговорная Первый вариант больше подчеркивает абсурдность Первый вариант показался более смешнымпервый перевод смешнее и имеет больше смысла «Кнуты» больше подходят разговору о рабах, нежели чем «плети». Первый вариант звучит лучше. При одном смысле, вторая фраза звучит легче Оба перевода хороши, тут уже больше вкусовщина Обе фразы звучат нормально, но голоса решают – во втором варианте слышится больше эмоций, интонационных пауз И та фраза и другая соответствовали бы ситуации.
9	Quand on l'attaque, l'empire contre-attaque !	Когда нас атакуют, империя контратакует.	5,30	Если враг атакует, империя наносит ответный удар.	9,27	Второй вариант соответствует локализованной версии отсылкиВо втором правильно адаптировали шутку используя официальную локализацию фильма про звездные войны В первом переводе прошляпили прямую отсылку текстом, но за счет музыки и ракурса все равно считывается. Во втором все идеально. Второй, особеннно в совокупности с музыкальным сопровождениемВо втором прямая отсылка на невероятно известный фильм, и шутку пропустить совершенно невозможно, а еще звучит оттого смешнееОтсылка приятнаяВ первом варианте полностью просрали отсылку В первом варианте теряется отсылкавторой перевод слишком буквальный и сухой Первый вариант дословный. Второй берет во внимание то, что в шутке заложена отсылка и правильно цитирует название другого фильма в русской локализации. Первый вариант ближе к тексту оригинала, но второй вариант учитывает как перевод фильма, на который происходит И визуальная И музыкальная

						отсылка, был переведен на русский язык, что делает шутки еще более понятной и считываемой даже для тех, кто мог не смотреть ЗВ Мне кажется, здесь даже обьяснять не надо ХХАХАХААХ Однозначно второй вариант, ее даже нельзя обвинить в излишнем акценте на отсылке (сразу звучит и музыка и название). Наоборот, в первом варианте фраза звучит едва ли неуместно на фоне узнаваемой мелодии Здесь все по фильму.Шикарно обыгранная отсылка
10	Au fait ma reine, on dit "À Alexandrie" ou "En Alexandrie" ? Dans le Sud de la Gaule, il y a une ville "Avignon" qui a un très joli pont d'ailleurs le pont d'Avignon.	Как все-таки правильно говорить: в АлексАндрии или АлександрИи, моя царица? Вы знаете, в Галлии есть город д'Авиньон. Никто не знает, как говорить - д'АвИньон или д'АвиньОн. Там, кстати, очень красивый мост.	6,18	Как правильнее сказать: в АлексАндрии или в АлександрИи? Вот, например, на Юге Галлии есть город Авиньон с красивым мостом, который называется Пон д'Авиньон.	6,70	Первый вариант понятнее, но второй, возможно, лучше раскрывает отсылкуНе очень понятна шутка ни там ни там, но в первом хотя бы сохранены ударения Во втором варианте не очень понятно при чем тут приводится пример с городом Авиньон Нейтрально у обоим эпизодам отношусь, не выделяю разницуНе могу оценить, предельно похожи и оба кажутся странной фразой, не имеющей понятного контекстаПервое чуть сложнее для такого легкого фильма во втором варианте опять же понравилась больше озвучка и простота речи, более разговорная Совсем не уловила отсылку Во втором варианте теряется юмор я глупенькая, юмора не поняла, но второй перевод более скучный и официальный какой-тоВ авторском переводе сохранили суть диалога. Так же Панорамикс в характере обращается к Клеопатре «моя царица». У второго варианта этих плюсов нет. Во втором варианта потерялась мысль вопроса - а зачем он спрашивал? В первом варианте причина вопроса раскрывается в конце фразы Олноголосый перевод штука тяжелая и переводчик справился хорошо, но дубляж, конечно, более точный.Подозреваю, здесь имеет место быть некая игра слов на французком, поэтому не уловила. Но для знающих, возможно, шутка сработала лучше во втором варианте. В первом варианте просто звучит как разговор ни о чем.Мне нравится фраза с «моя царица», уместно
11	Rome s'est pas construite en un jour.	Рим не был построен за один день.	6,64	Рим тоже не сразу строился.	8,94	На слуху Второй вариант соответствует известной нам версии пословицыВо втором смешнее, потому что переводчики сами сделали отсылку на фразу Москва не сразу строилась из фильма Москва слезам не верит Вторая звучит более лаконично, мне это больше нравитсяво втором варианте опять же понравилась больше озвучка и простота речи, более разговорная Второй адаптирован

						В русском языке более известно выражение из второго варианта. Первый вариант является скорее дословным переводом иностранного аналога данного устойчивого выражения, в связи с чем не все могут считать отсылку второй перевод какой-то более разговорный и шутливыйПервый перевод сохраняет исходный вариант пословицы, тогда как второй лучше встроен в движения рта актера. Вторая фраза звучит легче, несмотря на то, что первый вариант более точный и дословный Второй перевод более адаптивной, точно передает цитату, как и в случае с отсылкой на Звездные войны.Второй вариант сразу звучит знакомо, оттого и больше симпатий
12	- J'ai des relations, des gens très hauts placés, qui peuvent vous faire de très graves ennuis, des gens de haut rang ! - Ça serait mieux s'ils étaient d'Alexandrie !	- Я имею связи наверху. - Лучше было бы, если бы они были из Александрии.	5,55	- У меня есть друзья, они со связями, работают в правительстве, крупные шишки! - И крупные воришки.	8,85	Крутая рифма Второй вариант смешнееОбе шутки смешные, но во втором проще и понятнее Два варианта абсолютно разные на мой взгляд. Во втором варианте (я только в нем ранее смотрела) эта фраза казалась мне забавной попыткой Нумернабиса пошутить В первом шутки нет как таковой Шутка хорошая во втором варианте во втором варианте опять же понравилась больше озвучка и простота речи, более разговорная, но чувствуется очень большая вольность перевода, в котором ни слова об Александрии В первом варианте шутка тонкая и не сразу считывается, во втором ассоциация с коррупцией сразу возникает В первом варианте будто теряется шутка из оригинала, отчего смех персонажа не особо понятен (и “потеря” в переводе шутки становится более явной). Второй, судя по всему, является более вольным переводом, но в нем присутствует юмор второй адаптирован смешнееСудя по всему, при переводе потерялась игра слов в обоих вариантах. В первом варианте можно об этом догадаться, но шутка все равно не работает. Во втором оригинальная шутка от переводчиков, но она забавная. Первое больше подходит по сюжету, второе - под атмосферувторой вариант смешнее По выражению лица актера видно, что должна звучать шутка, но в первом варианта это просто диалог получается. Во втором варианте получается простая и понятная зрителям шутка Я считаю, для комедийного фильма всегда будет лучше вариант, который имеет рифму - так он проще запоминается и закономерно вызывает больше смеха.Без сомнений, второй вариант. В первом как будто бы и вовсе

						отсутствует шутка, оттого и смех героя выглядит нелогично. А во втором шутка, да еще и с легкой политической перчинкой Шикарно я считаю! Вот мне нравится подобный перевод, дубляж, специально, для русского зрителя.
13	- D'accord, on peut prendre combien de mois de retard à trois semaines près ? – Rien, Otis. On a 3 mois, pas un jour de plus. C'est impossible à tenir.	- На сколько можно задержаться? - Ни насколько. У нас три месяца и ни дня больше. Это невозможно.	6	А на сколько можно опоздать, на две недели? - Ни насколько. Не успею - сошлют в Сибирь. Пора покупать шубу.	8,27	Второй вариант смешнее и лучше показывает серьезность ситуацииПереводчики даже в обычную фразу добавили шутку, к тому же понятную только нам, очень смешно Вторая очевидно выигрывает для меня, более приближенная к российской аудитории Во втором шутка сильно вырывается из исторического контекста героев Второй вариант тоже хорошая шутка, и понятен русскоязычному зрителю Обав варианта доволльно хороши, но во втором переводе опять же чувствуется большая доля вольности перевода опирающаяся на русский менталитет Первый - точный перевод, второй - отсебятина переводчиков, но с культурным кодом "В данном случае хотелось бы ознакомиться с оригиналом: 1) Если в оригинале юмор не был заложен, а просто констатировалось ограничение по времени (как в первом варианте), то второй вариант кажется неподходящим2) Если юмор был заложен, но его было крайне трудно адаптировать (в связи с языковыми или культурными особенностями), то второй вариант кажется более подходящим, чем первый, поскольку позволяет сохранить комедийный темп " не люблю отсебятинуВ дословном переводе обозначается точное время выделенное на строительство - это плюс. В остальном снова звучит слишком сухо. Во втором переводе появилась «Сибирь» что немного странно слышать в контексте Древнего Египта и античности. Тем не менее, деталь о шубе в дальнейшем будет отражена в фильме. Немного неуместный ввод Сибирипервый ближе к оригиналу, второй смешнее для русскоговорящих Аналогично с прошлым примером - в первом варианте просто диалог, а во второй версии перевода появляется шутка Второй вариант более адаптивный для русскоговорящего зрителя.Второй вариант попросту смешнее. Не знаю, что там было в оригинале, была ли шутка или отсылка, но хорошо, что переводчики постарались сделать фразу более смешной именно для русскоговорящего зрителя Такая же фраза! Иногда лучше не переводить слово в слово, а добавить вариант поинтереснее, уже и прижился.

14	Tu n'avances pas du tout... Cannabis.	Ты совсем не движешься вперед, Каннабис.	6,09	Ты упрям как осел, Козлопас.	8,67	Второй вариант смешнееВ первом шутка слишком взрослая, во втором проще и понятнее второй работает на более простом уровне осел-козел. хотя вероятно имелось ввиду не это Второй вариант показался мне смешнее, за счет того, что это было обращение было к ослу. Первый как будто не имеет смысла, во втором же попытка обыграть известное выражение на буквальном осле И в первом и во втором варианте забавное имя во втором варианте опять же понравилась больше озвучка и простота речи, более разговорная Во втором кличку докрутить и было бы идеально В первом варианте будто теряется юморканнабис это смешно но мне козлопас смешнее. а само предложение в обоих переводах как будто неплохо звучит Каннабис - само по себе забавное имя, но не для осла. Второй вариант смешнее за счет использования устойчивой фразы, но имя тоже странное. Второе сочетается с именем Первый перевод скорее всего дословный, но во втором появляется очень эффективная шутка, ведь обращение идет к ослу, которых принято описывать как упрямцев В обоих вариантах перевода юмор основывается на очевидном факте - осел это осел и он, очевидно, стоит и поэтому совсем не двигается вперед. Однако второй вариант вызывает больший юмор, потому что основам на крылатом выражении (а нам всегда смешнее, когда мы слышим знакомые с детства фразы) - осел действительно упрям, как осел)))Балл первому варианту за кличку осла – звучит похоже на другие египетские имена в этом фильме. Но второй все равно лучше — потому что звучит живее и более подходит комедийному герою юмор
15	- Je m’appelle Itineris. Vous avez *deux* nouveaux messages. Tu peux me comprendre, tu as été à ma place jadis. - Moi c'est Numérobis Je te	- Меня зовут Итинерис. Два обращения. Ты можешь меня понять, когда-то ты был на моем месте. - Меня зовут Нумеробис. Итинерис, я больше тебя не	4,42	- Меня зовут Билайнис. Вам два новых сообщения. Ты меня понял, или тебе повторить на бис? - Я - Номернабис. Я что-то не улавливаю. - У меня со всеми так сейчас.	8,85	Первый вариант непонятен."В детстве я не поняла вообще, я думала ее зовут Белая Нис, буквально недавно поняла шутку про Билайн, сразу стало смешно По такой логике получается что в первом это название их оператора связи, но для нас это название ничего не значит" Первая половина сцены (билайнис, 2 новых сообщения) работают лучше и узноваемей для русского зрителя во втором переводе, но вторая часть (Итинерис, я больше тебя не понимаю. и дальнейшая буффонада) в первом Второй смешнееВторой вариант опять таки более приближен к российской аудитории засчет Билайна, поэтому это выглядит смешнее

	ne capte plus. - Et- l à -- Tu - me ? cap tes ? Et - à ? Parc- que- eh. Ça me... Ça me le fait tout le temps en ce moment...	понимаю. - Это все время происходит со мной в такие моменты.				В первом имя героини русскоязычному зрителю ни о чем не скажет, тогда как провайдер из большой тройки вписался гораздо большеВ первом совсем запуталась, во втором снова игра слов забавная во втором варианте опять же понравилась больше озвучка и простота речи, более разговорная Во втором хорошо адоптирована игра слов Судя по всему, в оригинале была сделана отсылка на местного интернет-провайдера, а первый вариант является дословным переводом. В таком случае юмор для русского зрителя теряется. Второй вариант является более подходящим, поскольку адаптирует шутку, заложенную в оригиналеПонравилась отсылка на Билайн. Но лучше бы ее звали Ростелекомнис "второй не только логичный и смешной, но и адаптированныйправда я упорно слышу ""Иллайнис""" Первый перевод утерял суть шутки. Второй перевод учел особенности записи звука и адаптировал имя для российского зрителя. Второй на отличненько локализовал Второй перевод делает шутку на схожести окончаний имен египтиан с другими словами. В первом варианте не понятно зачем Нумернобис сказал свое имя - по идее все персонажи на стройке уже должны знать как его зовут "В первом варианте теряется игра слов и имя героини не адаптировано под наши реалии, поэтому юмор теряется.Второй вариант более понятный и сохраняет игру слов (повторить на бис - Номернабис), плюс нам понятно имя героини и фраза ""Что-то не улавливаю"" приобретает новый оттенок) " "Первый вариант просто похоронил шутку – смотрящий не поймет ни смысла в диалоге, ни поведения героев.Второй вариант, мало того, что отсылается на знакомого аудитории провайдера, так еще и развивает шутку, а количество каламбуров просто зашкаливает"
16	Itinéris a raison ! De ne pas se laisser faire.	Итинерис права. Так продолжать нельзя.	6,06	Билайнис права, что не дает себя в обиду.	7,48	Второй вариант более разговорныйВо втором добавили тонкую фразу про женскую силу, это скорее не смешная шутка, а крутое дополнение Нейтрально обаво втором варианте опять же понравилась больше озвучка и простота речи, более разговорная Первый вариант перевода кажется более логичнымда тут без контекста и знания французского не сказать какой перевод лучше, они совсем о разномОба перевода нормальные, забавными не кажутся. Оба варианта хороши, тут мне нечего сказать)Опять-таки сами фразы обе нормальные, но второй исполнен лучше
17	- Ça donne juste à côté des	- [Кухня] выходит окнами на	5,82	- [Столовая] выходит прямо на опочивальни.	8,52	Первый вариант звучит искусственноЯ не поняла в детстве эту слишком взрослую шутку, но в первом она более точно передает смысл

	chambres, c'est peut-être pas l'idéal. - Pour le bruit et les odeurs ? - Il y en a que ça peut gêner.	комнаты. Не самый лучший вариант. - Шум и запахи? - Это может беспокоить.		Не самый удачный вариант. - В смысле запахов? - Некоторых это смущает.		Мне нравится слово опочивальни, оно забавноево втором варианте опять же понравилась больше озвучка и простота речи, более разговорная Вариант с уточнением про спальни более понятен с точки зрения, почему плохая идея соседства, хотя столовая рядом с опочевальней в соседних предложениях звучит странно Второй, из-за используемой лексики, кажется более логичным в контексте произведенияпервый перевод какой-то бездушный, машинныйОба перевода несут разный смысл (кухня-столовая, комнаты-опочивальни). Второй лучше только за счет более естественного звучания. Первое кмк больше подходит: вкусные запахи не смущают, а беспокоят и возбуждают аппетит Первый вариант звучит топорно, как дословный перевод с французского, то и дело запинаешься об реплики, потому что они звучат не как если бы это был настоящий разговор. Второй вариант сохраняет живость прямой речи и + использует анахронизмы (опочивальни), помогая фильму хоть немного соответствовать исторической эпохе "Конечно же, второй: в первом варианте говорят ""комнаты"" – вообще непонятно о чем речь и в чем шутка. ""Беспокоить"" – и снова мимо. В итоге получился просто очередной проходной диалог.Второй вариант звучит во сто раз смешнее, здесь та-а-ак много слоев шуток получилось, что от этого еще забавнее" Опочивальни звучит более изыскано, как раз для дворца.
18	- Oïs, c'est comme ça qu'il s'appelle. - Moïs ? - Non, Oïs, comme Oïs la saucisse.	- Вира. Так говорится. - Вэра? - Нет, вира. Как вира - веревка.	4,58	- Ираз. Так его зовут. - Кого? - Ну, обелиск. Его так назвали.	8,24	Оба варианта нормальныеВ первом намудрили, во втором абсурд на максимуме, очень смешно Второй смешнее, т к я думала что смысл в том что И раз и раз используют рабочие, для поднятия грузов, а оказалось что кого то так зовутВо втором есть шутка с игрой ожидания: не подбадривают другие строители, а "другая культура" во втором варианте опять же понравилась больше озвучка и простота речи, более разговорная Оба варианта кажутся странными (становиться очевидно, что шутка была потеряна при переводе), но второй кажется более логичным и понятным первый перевод кажется неплохим пока не услышишь второйПервый вариант звучит нелогично и не смешит. Второй вариант работает сразу на нескольких уровнях, содержит две шутки. "В первом варианте ваще не понятно что говорят персонажи. Вэра как ближе к веревке, чем вира Во втором варианте обыграно как подбадривают силача на стройке и что это может быть не общем словом для скандирования, а его именем, ведь для

						Обеликса правила присвоения имен египтиан неизвестны и любое сочетание звуков он может принять за имя человека другой культуры" Первый вариант ваще непонятный, если знать второй. В целом по второму варианту перевода идет более адаптивный перевод.Игра слов во втором варианте звучит и логичнее, и смешнее С «Ирас» очень хорошо придумали.
19	C'est un roc, c'est un cap. Que dis-je, c'est un cap. C'est une péninsule.	Да, это так. Это скала, это мыс. Что я говорю, мыс...это полуостров.	5,33	Да уж, не нос, а утес. Скала, и даже больше. Целый полуостров.	8,85	Рифма крутая! Второй вариант поэтичнееВторой вариант в рифму - не нос, а утес - очень смешной Нейтрально Первый звучит несвязно во втором варианте опять же понравилась больше озвучка и простота речи, более разговорная Второй кажется более понятным, но судя по всему, при переводе потерялась шутка или отсылкаРифма второй перевод лучше адаптированБолее интересное звучание второго варианта с сохранением смысла. Во тором варианте логическая цепочка в голове Обеликса понятна, а в первом непонятно почему произошел прыжок от мыса до полуострова Оба варианта неплохие Во второй варианте просто бодрее звучит – рифма даже появилась, отчего еще забавнее звучит беспокойный тон героя
20	Ça va, je suis à fond, c'est un deux-chevaux ! Je peux pas aller plus vite !	Посмотрим, я на пределе. Это повозка на две лошади.	5,97	Ты же видишь, быстрее не могу! Рессоры не выдержат!	7,7	Динамичнее 2 Второй вариант смешнееВ детстве я даже не знала что такое рессоры, но сейчас понимаю, что второй вариант смешнее про "лошадиные силы" в которых измеряется возможная скорость машины знают больше людей чем эээ Рессоры. какой бы частью автомобиля это не было. НейтральноОба равнозначныУчитывая чт повозка у них была представлена как автомобиль, второе подходит больше во втором варианте опять же понравилась больше озвучка и простота речи, более разговорная "Первый вариант немного недокрутили, но отсылка читается Второй слишком нишевый" В первом варианте присутствует достаточно понятный юмор (количество лошадиных сил), второй менее понятенвторой перевод остроумнееВ первом варианте можно услышать шутку о лошадиных силах, но она все равно не очень очевидна. Во втором ее вообще нет.

						Рессоры как термин выбиваются из сеттинга древности и для тех, кто не знаком с техническими особенностями устройства транспортных средств отсылка на что-то такое понятна, но детали неясны Оба перевода представляют повозку не как повозку с лошадьми, а как знакомые нам автомобили:)И снова второй звучит лучше и складнее: как вообще количество лошадей влияет на скорость?
21	Malococcis, Numerobis, Amonbofis, Napadelis, Nexusis, Teachix, Aikix, Journalduix, Malcomix, Jomanix, Cartapus, Menubestofplus, Jeanclaudus	Малококсис, Номеробис, Амонбофис, Нападелис, Нексосис, Эфикс, Айкикс, Жорнальдуикс, Малькомикс, Дьеманикс, Картапус, Менюбестофплюс, Жанклодус	5,24	Малыйпрокис, Номернабис, Гоблинус, Наутилус, Некуксис, Панасоникс, Айкикс, Джорналпикс, Малкомикс, Германикс, Гнидабус, Пандусзверплюс, Аспиринус	9,21	Малый прокис, номер на бис, ГОБЛИНус, не куксись?, панасоник, ГНИДАбус Второй вариант смешнее"Каждое имя во втором это произведение искусства В целом адаптация имен это сложная тема (тот же Злодеус Злей, мы же не говорим Гарри Гончар) но в комедии это уместно" Второй вариант смешнее для российской аудиторииВо втором звучит гораздо смешнеево втором варианте опять же понравилась больше озвучка и простота речи, более разговорная Во втором варианте больше удачных каламбуров, особенно хорош Панасоникс Первый вариант не пытается адаптировать шутки, заложенные в имена, в отличие от второгоПонятные отсылки второй остроумнее и адаптированнее Второй вариант перенес большинство шуток заложенных в имена героев. Так как фильм относится к комедийному жанру, это не выбивается из контекста и звучит органично. Локализация имен во 2 имена более пародийные Второй вариант сохраняет флер экзотичности в именах, но передает основной посыл имени (особенно Гоблинус - это злодей в этой истории), чтобы зритель понял только по одному имени чего ему следует ждать от персонажа Второй перевод опять же адаптирован и теперь для русскоговорящеоо зрителя имена героев не просто звучат как французские имена, а именно открывают новый пласт иронии фильма - каждое из имен так или иначе является сочетанием двух или трех известных слов.Во втором варианте явно пытались адаптировать игру слов, в первом просто брали оригинальные имена, оттого и звучат абракадаброй Во-2 случае имена звучнее, больше согласных и «интересных» имен! Пандусзверплюс! Вот даже такое
22	- Je suis mon cher ami, très heureux de te voir.	- Номерабис! Какой приятный сюрприз! - Я так счастлив тебя	6,52	- Номернабис! Какой приятный сюрприз! - Да, мой друг. Как я рад тебя видеть. -	8,58	Второй вариант более разговорныйОдинаковые фразы, без особой шутки во втором варианте опять же понравилась больше озвучка и простота речи, более разговорная Второй кажется более логичнымПонятно, что он определил его национальность по последней фразе

	- C'est un alexandrin.	видеть. - Он - александриец.		Настоящий александриец.		второй перевод просто более качественныйВторой вариант звучит живее. Первый вариант просто экспозиция для зрителей (которую мы и так знаем, ведь мы видели Номернабиса уже и что он из Египта) Оба варианта неплохие, но второй добавляет больше смысла в последнюю реплику - герой признал, что очень замерз, но все же рад видеть старого друга. Настоящий александриец.
23	Galope Cannabis, galope, galope. Getondown Getondown.	Пошел, Каннабис, скачи! Скачи! Шевелись! Шевелись!	6,33	Вперед, Козлопас, вперед! Скачи, Козлопас, козел, скачи скорее!	8,06	Более разговорный 2 В первом слишком взрослая шутка, во втором проще и понятнее Во втором варианте неудачная адаптиция клички Второй кажется более смешным Второй вариант звучит лучше и эмоциональнее. Тут тоже мне особо нечего сказать, так или иначе мне больше по праву второй перевод из-за адаптивности имен.В первом варианте фраза звучит хуже в сравнении с более удачно подобранными синонимами во втором: те более краткие
24	Qu'est-ce que c'est que ce pays. Il faut au moins - 8000.	Что это за страна такая? Это невозможно. Сейчас не меньше минус 8000 градусов.	5,91	Да куда же меня занесло, жуткий мороз! Здесь градусов 200, не меньше.	8,06	Второй вариант более локализован В первом слишком много, слишком не реально, во втором тоже не реально, но более понятно Первый вариант более утрированным кажется, и забавным. Второй… ну, обычныйПервый вариант более логичный из-за “минус” при упоминании градусов оба перевода хорошие, но мне первый кажется интереснееОба варианта звучат как-то неправильно. Странно слышать «куда меня занесло», учитывая, что герой сам приехал в это место. Оба варианта смешные, второй же больше приближен к реальности) в целом французы очень не любят холод, а как я уже поняла, первый вариант перевода больше приближен к французскому оригиналу, поэтому и появился такой гиперболизм - минус 8000 градусов)Первый вариант: что именно "невозможно" – начало монолога кривое и невнятное. Какие еще 8000 градусов – преувеличение хорошо в меру, а иначе комический эффект пропадает и слова просто раздражают.
25	- Submergé par leur nombre de deux, nous n'avons rien pu faire et nous avons dû …- Fuir.	- Потопленные этими двумя, мы должны были... - Спасаться бегством.	5,58	- Столкнувшись с подавляющей массой из двух противников, мы вынуждены были... - Удрать.	9,03	Удрать звучит короче и лучшеВторой вариант соответствует стилю объяснительных Во втором добавили слова про подавляющую массу что добавило абсурдности и стало смешнее Опять же второй вариант более забавный в этой нарочитой дипломатичностиВ первом после потопления не логично бежать, это невозможно, так что речевой оборот не самый удачныйПиратам и тому как они говорили второе подходит больше

						Второй вариант кажется более смешным первый перевод как будто не человеком сделан Второй звучит забавнее за счет лучшего выбора более красочных слов. Как и с прошлым эпизодом с пиратами - второй вариант позволяет им сохранить хотя бы толику чести и своей гордости, хотя бы в глазах самих себя. А зрители могут посмеяться с этой слабой попытки не унывать и не оглашать правду Я уже писала в начале, что второй вариант добавляет больше официоза в речь рыжего, отчего простота речи второго пирата еще сильнее контрастирует со словами капитана Во втором варианте шутка звучит намного бодрее: капитан с его намеренно громоздкой и немного официозной фразой, чтобы скрыть стыд, и быстрое, хлесткое "удрать" от старпома – вместе очень гармонично слышится. В первом варианте ответ пирата звучит неестественно длинным.Вот также, 2 перевод делает этого капитана более сатиричным.
26	Je suis le roi du mooooonde !	Я - царь мира!	6,7	Я - великий Краснобород!	7,64	Когда он кричит "Краснобороооод", попадает в губы) Второй вариант смотрится органичнее в контексте эпизодаОдинаковая обычная фраза, без шутки, но во втором проще и понятнее Первый вариант более похож на прямую отсылку, это мне больше нравится В первом прямая отсылка, тогда как второй лишь констатирует факт, так сказатьво втором варианте опять же понравилась больше озвучка и простота речи, более разговорная Вроде, в титанике был король мира, так что в первом вариате недокрутили, а во втором просрали Во втором варианте теряется отсылкада и то и другое как то meh Оба варианта обычные и подходят. Оба варианта неплохие)Нараспев крик капитана звучит гораздо лучше во втором варианте: благодаря большему количеству слогов победный клич можно растянуть, а звонкие согласные отлично ложатся на общий тон выкрика 1 вариант слишком серьезный.
27	Je viens donc vous demander votre accordance, c'est à dire de m'accordifier toute l'aidance. Mais l'aidance	Прошу вашего согласанца согласировать мне эти помоганцы. От глагола "помогать", а не от слова "танцы."	6,27	Прошу наделить меня властью. То есть, чтобы у меня были развязаны руки. Ну, не в смысле кулакам волю давать, кому-то там бока намять.	8	Второй вариант более понятный и смешнойВ первом пытались адаптировать, но перемудрили, во втором проще и понятнее Первый вариант смешнее в этих попытках изобрести новые слова Первый хорошо шутит, но второй обыгрывает устойчивые выражения, что делает его интереснееОба хороши во втором варианте опять же понравилась больше озвучка и простота речи, более разговорная

	du verbe aider, pas les danses tien-tien-tien-on-va-danser.					В первом варианте исковеркали слова, чтобы, видимо, адаптировать каламбур, во втором попытались адаптировать Первый вариант кажется более смешным и логичнымПервый вариант звучит странно, шутка совсем не работает, похоже на случайный набор слов. Второй вариант звучит естественнее и лучше соотносится с движениями актера. в 1 варианте звучит слишком странноПервый вариант скорее всего дословный, но в нет внутренней логики в рамках русского языка. Во втором варианте понятно почему он начал пояснять предыдущую фразу, ведь ее можно было понять двояко Первый вариант больше построен на игре слов, это смешно. Второй вариант звучит более иронично при условии, что у актера, играющего Номернабиса функционирует только одна рука."И снова шутка в первом варианте безбожно потеряна. Попытка адаптировать игру слов не засчитана.Во втором же, и русский фразеологизм звучит уместно, и последующее объяснение героя еще смешнее звучит, так еще и рифма появилась, что придает речи героя еще больше очарования"
28	Encore une facture, j'en plus plus de cette papyrasse administrative.	Осточертели эти административные папиросы.	6,12	Снова счет. Не выношу этого папирусомарательства.	8,64	Причем тут папиросы?))) Второй вариант смешнееПапирусомарательство это смешная адаптация слова бумагомарательство Слово папирусомарательство - умопомрачительно смешное.Второй звучит лучше в историческом контекстево втором варианте опять же понравилась больше озвучка и простота речи, более разговорная Второй вариант кажется более логичным и смешнымпервое поооригинальнее будетВторой вариант лучше подходит персонажу. папиросы звучит странно тут Второй вариант как будто более точный "И вновь попытка сохранить игру слов оригинала провалена в первом варианте: папиросы здесь попросту звучат чуждо. В лучшем случае сразу же забудутся, а в худшем — вызовут раздражение из-за нелепой аналогии.В первом же всё звучит гораздо лучше: отсылка на бумагомарательство, еще один русский фразеологизм" Второй вариант близкий слуху, понятная фраза. А первый запудренный.
29	Vous acceptez sesterces?	Вы принимаете сестерции?	6,52	Доллары принимаете?	8,15	Второй вариант более понятен Я только сейчас поняла абсурдность фразы, в детстве было просто смешно Не знаю, что такое сестерции, а ситуация с долларами более бытовая и знакомаяПервый правильнее, ведь сестерции - местная для галлов валюта, римская, а Египет Риму подчинялся. Но второй понятнее зрителю как современному человекуВторое понятнее будет сразу многим

						во втором варианте опять же понравилась больше озвучка и простота речи, более разговорная Второй вариант является более понятным для русского зрителя Второй вариант звучит странно в контексте сеттинга, но лучше работает из-за рыночного окружения. "Второй вариант кажется слишком странным от ФРАНЦУЗСКОГО фильма - какие доллары? Почему??? Евро хотя бы А в первом варианте понятно что речь про какую-то валюту и нам не важно знать что это конкретн" Первый вариант более историчность, второй приближен к реалиям))) тут уже вкусовщина По поводу первого варианта: откуда у галла – римские монеты? С другой стороны, шутка про доллары тоже неясно звучит, возможно, это попросту крохотная отсылка на туристов в других странах Второе выражение лучше, поэтому иногда и правда, дословный перевод – не лучший вариант.
30	Cours, Astérixme ! Cours !	Беги, Астерианск, беги!	7.33	Дуй, Амстериксм, дуй!	8,27	"Дуууй" тоже попало, как будто сам персонаж оригинала так говорит) Второй вариант более разговорныйВ первом сохранили отсылку на Фореста Гампа, во втором она не очевидна, да и слово дуй в значении беги сложновато В первом варианте видна отсылка на Фореста более явно, чем во второмво втором варианте опять же понравилась больше озвучка и простота речи, более разговорная Во втором варианте в угоду липсинка просрана отсылка, в первом она читается Втором варианте теряется отсылкавторой более адаптированный, наверноеВ первом сохранилась отсылка, но второй лучше подходит под артикуляцию актера. Тут тоже оба варианта удачные)))Слово "дуй" более огранично ложится на оригинальную мимику героя, нежели чем "беги"