

RU

## Перевод ТВ-сериалов с английского языка на русский: лингвистический и экстралингвистический аспекты

Тимко Н. В.

**Аннотация.** Данная работа посвящена проблеме рассмотрения лингвистических и экстралингвистических особенностей перевода ТВ-сериалов с английского языка на русский. Её теоретическая значимость состоит в обновлении проблематики аудиовизуального перевода (далее – АВП) и обобщении материалов по культурно-прагматической адаптации аудиовизуальных текстов. Целью настоящего исследования является решение транслатологических проблем, связанных с преодолением как языкового барьера (передача реалий, юмора, сниженной лексики), так и неязыкового барьера (синхронизация исходного и переводного аудиовизуальных кодов) при переводе ТВ-сериалов с английского языка на русский. Научная новизна исследования состоит в нахождении переводческих стратегий синхронизации оригинального и переводного текстов, связанных с фонетическими, кинестетическими и временными ограничениями аудиовизуального текста. Результаты исследования, полученные в ходе проведённого сравнительно-сопоставительного анализа оригинальных текстов и их переводов, показали следующее: при переводе реалий, сниженной лексики и юмора переводчики прибегают к функциональным заменам, разъяснениям либо к элиминации (нейтрализации национально-культурной специфики) в зависимости от контекста в каждом конкретном случае. При решении «надтекстовых» проблем перевода АВП, связанных с необходимостью синхронизировать изобразительные, звуковые и словесные знаки исходного и переводного продуктов, переводчики исходят прежде всего из ориентации на целевую лингвокультуру и адаптируют исходный текст с целью оказания адекватного коммуникативно-функционального эффекта на зрителя, для чего иногда приходится сокращать исходный текст или полностью менять его.

EN

## Translation of TV series from English into Russian: Linguistic and extralinguistic issues

Timko N. V.

**Abstract.** The paper is devoted to the problem of considering the linguistic and extralinguistic features of the translation of TV series from English into Russian. Its theoretical significance consists in updating the issues of audiovisual translation (hereinafter AVT) and summarizing materials on cultural and pragmatic adaptation of audiovisual texts. The aim of the research is to solve the translation problems associated with overcoming both the linguistic barrier (transmission of realia, humor, reduced vocabulary) and the non-linguistic barrier (synchronization of source and target audiovisual codes) when translating TV series from English into Russian. The scientific novelty of the research lies in finding translation strategies for synchronizing original and translated texts related to phonetic, kinesthetic and time constraints of the audiovisual text. The results of the research obtained during a comparative analysis of the original texts and their translations showed the following: when translating realia, reduced vocabulary and humor, translators resort to functional replacements, explanations or elimination (neutralization of national and cultural specifics), depending on the context in each case. When solving the “over-text” problems of AVT related to the need to synchronize visual, sound and verbal signs of the source and target products, translators proceed primarily from orientation to the target linguoculture and adapt the source text in order to provide an adequate communicative and functional effect on the viewer, for which it is necessary sometimes to shorten the source text or completely change it.

### Введение

Актуальность темы исследования обусловлена потребностью общества в высоком качестве аудиовизуального перевода кинопродукции, так как оно (качество переведённого произведения) напрямую влияет на популярность

и окупаемость продукта. В условиях жесткой конкуренции на постоянно увеличивающемся в объемах кинорынке необходимо достичь высокой скорости и качества перевода, что позволит сократить время на выпуск кинопродукции и средства многих участников кинорынка, а также предоставить зрителю/потребителю более совершенный продукт перевода. Настоящее исследование важно с точки зрения попытки заполнить отсутствие единой методологической основы при исследовании перевода аудиовизуальных текстов, а также представить наиболее удачные, творческие переводческие решения в аудиовизуальном переводе (далее – АВП).

С учётом гетерогенной природы феномена АВП, который не относится ни к письменному, ни к устному переводу, при исследовании этого вида перевода необходим комплексный подход. В связи с этим задачами настоящего исследования явились, во-первых, анализ лингвистических трудностей, представленных в аудиовизуальных произведениях (реалии, юмор, сниженная лексика), а во-вторых, анализ трудностей, не связанных напрямую с языком, но представляющих проблему для переводчика аудиовизуального произведения, – синхронизация аудио- и визуального кодов.

Исследуемый нами материал представлен аудиовизуальными текстами и их переводами в дублированных сериалах:

«Секретные материалы» / “The X-Files” (20<sup>th</sup> Century Fox, реж. Роб Боумен, 1993–2018) в переводе телеканала ТВ-3;

«Офис» / “The Office” (Universal Television Deedle-Dee Productions, реж. Кент Зборнак и др., 2005–2013) в переводе «Первого канала»;

«Мир дикого запада» / “Westworld” (Warner Bros. Television, реж. Дж. Нолан, 2016–2022) в переводе кинокомпании «Амедиа»;

«Сверхъестественное» / “Supernatural” (Warner Bros. Television, реж. Эрик Крипке и др., 2005–2020) в переводе телеканала Рен-ТВ.

При исследовании использовались методы сплошной выборки и контекстуального анализа.

Теоретическую базу исследования составляют труды западных учёных Д. Делабаститы (Delabastita, 1989), который впервые заговорил об аудиовизуальном переводе как особом виде перевода для массовых коммуникаций; Ф. Чауме (Chaume, 2012) и П. Забальбеаскоа (Zabalbeascoa, 2008), которые изучали параметры аудиовизуального текста и создали модель процесса аудиовизуального перевода как ограниченного перевода; Х. Д. Синтаса и А. Ремэля (Cintas, Remael, 2015), П. Оперо (Orero, 2016) и К. Титфорда (Titford, 2011), внесших вклад в разработку темы субтитрирования и типологизации аудиовизуальных текстов. Настоящее исследование также опирается на труды отечественных лингвистов-переводоведов: В. Е. Горшковой (2014), которая одной из первых ввела в исследования АВП семиотический и лингвокультурный подход вместе с лингвистическим анализом; Р. А. Матасова (2009), чьи работы явились важным шагом в сторону применения деятельностного подхода к анализу АВП; А. В. Козуляева (2018), который создал пирамиду компетенций семантического синтеза для обучения навыкам аудиовизуального перевода; Е. Д. Малёновой (2017; 2019), обобщившей отечественный и зарубежный опыт АВП; Н. Э. Аносовой (2018), описавшей особенности и перспективы заочного перевода и субтитрирования; И. К. Фёдоровой (2018), которая рассматривает аудиовизуальный перевод как разновидность художественного перевода с позиций культурологического подхода.

Практическая значимость исследования состоит в возможности применения его материалов в вузах гуманитарного направления при изучении курсов теории и практики перевода, лингвокультурологии, предпереводческого анализа текстов. Полученные данные могут найти применение в процессе учебно-методической деятельности при создании учебников и учебных пособий по общей и частной теории перевода. Также результаты исследования могут быть полезны при подготовке специалистов в сфере аудиовизуального перевода.

Начиная с середины 1950-х годов и до наших дней аудиовизуальный перевод называли по-разному (киноперевод, языковой трансферт, экранный перевод, мультимедийный перевод). «В профессиональном языке иногда используется термин “versioning” (творческое переписывание) в качестве более общего термина, включающего субтитрирование и дубляж» (Гамбье, 2016, с. 56).

Сам термин «аудиовизуальный перевод» впервые появился в работе Дж. Иварсона и С. Кэррола “Subtitling” (Ivarsson, Carroll, 1998, p. 190). Он постепенно вытеснил из международного научного оборота такие термины, как «киноперевод», «перевод фильмов», «перевод для телевидения», «экранный перевод», «перевод, подчинённый видеоряду», «перевод аудиомедиаальных произведений» и «мультимедийный перевод». Это произошло из-за того, что по мере наступления новой технологической революции расширялся круг произведений, подпадавших под данное определение – это и перевод фильмов, и телепрограмм, и новостных выпусков, и рекламы и т. д. Исследователи, таким образом, столкнулись с двумя проблемами – увеличением разнообразия аудиовизуальных произведений и осознанием того, что для изучения проблем перевода различных аудиовизуальных произведений требуется отдельная методология.

В России попытки изучения темы киноперевода предпринимались в 1970-е годы Ю. М. Лотманом и Тартуской школой, однако почти на 20 лет она была забыта. Интерес к ней вновь появился в начале XXI века вместе с исследованиями А. В. Козуляева (2018), Р. А. Матасова (2009), Е. В. Горшковой (2014), И. К. Фёдоровой (2018).

## Обсуждение и результаты

В основе исследований АВП лежит понимание его как гетерогенного и междисциплинарного процесса. По мнению Х. Д. Синтаса и А. Ремэля, перевод исключительно вербальной составляющей без учета иных семиотических компонентов внутри кадров и сцен бессмысленен (Cintas, Remael, 2015, p. 19).

В России переход от текстоцентрического толкования АВП к более широкому, семиотическому толкованию произошел во многом благодаря Ю. М. Лотману и также исследователям Тартуской школы. В этих работах отмечается, что кинотекст – понятие не лингвистическое, а семиотическое, и он может рассматриваться одновременно как «дискретный текст, составленный из знаков, и не дискретный, в котором значение приписывается непосредственно тексту как целому» (Лотман, 1998, с. 317). Важно отметить, что не слова, а кадры являются непрерывными сегментами аудиовизуального произведения. Кадры могут быть также определены как минимальные единицы монтажа, основные единицы композиции киноповествования. Кадр семиотически отождествляется со словом и по аналогии становится основным носителем значений киноязыка.

В большинстве работ на тему АВП, опубликованных в России в последние годы, заново переосмысливаются положения Тартуской школы и кинотекст / аудиовизуальное произведение снова рассматривается как полисемиотическое единство. В частности, О. Ю. Кустова (2019, с. 123-130) обращает внимание на поликодовость аудиовизуального произведения как на фундамент для построения стратегии перевода, даёт обоснование культурологической и прагматической моделей исследования АВП, рассматривает кинотекст как поликодовое и полимодальное произведение кинематографии и продукт культуры. А. В. Козуляев называет аудиовизуальный текст «полисемиотическим конструктом, соединяющим изобразительные, звуковые и словесные знаки, выстраиваемым как нарративная структура, имеющая своим содержанием некоторый сюжет, воплощающий авторскую идею» (2018, с. 183). Мы полностью разделяем такое понимание аудиовизуального перевода, так как оно позволяет объединить изучение отдельных параметров киноперевода с принципом целостного восприятия аудиовизуального произведения.

В зарубежных исследованиях наряду с терминами «перевод фильмов», «киноперевод и телевизионный перевод», «мультимедийный перевод» использовался термин «экранный перевод», который подразумевал «перевод преходящих полисемиотических текстов, представленных массовой аудиторией на экране» (Gottlieb, 2007, p. 13) (здесь и далее – перевод цитат автора. – Н. Т.). Однако, как отмечено нами выше, после опубликования работ Х. Д. Синтаса и А. Ремэля (Cintas, Remael, 2015, p. 19), а также работы П. Отеро (Otero, 2016) термин «аудиовизуальный перевод» стал главным используемым термином.

Одним из первых, кто стал применять функциональный подход к изучению аудиовизуального перевода, стал Фредерик Чауме, который утверждал, что исследователям АВП необходимо идти дальше таких концепций, как «эквивалентность» или «верность» перевода (Chaume, 2012, p. 38). Подход Ф. Чауме основан на анализе ограничений, накладываемых на переводчика аудиовизуальных произведений его профессиональной деятельностью. Эти ограничения носят преимущественно экстралингвистический характер, они обусловлены спецификой видов аудиовизуального перевода, например, следует различать перевод субтитров и перевод под полный дубляж.

Следуя принципам функционального подхода, Ф. Чауме вводит понятие «ограниченный перевод», которое является одним из основополагающих в переводе субтитров. Аналогичного мнения придерживается и К. Титфорд, который отмечает, что проблемы, возникающие в процессе АВП, «обусловлены ограничениями, которые накладывает на переводчика сама среда передачи информации» (Titford, 2011, p. 113). П. Забалбеаскоа, анализируя в своей работе 2008 года природу аудиовизуальных текстов, приходит к следующему выводу: существовавшее ранее убеждение, что нелингвистические элементы, которые «ограничивают» перевод кино, не подлежат изменениям, в корне неверно. Он считает, что «для каждой сцены переводчик должен подобрать такой перевод, который будет учитывать изменения в восприятии как слов, так и знаков, звуков исходного произведения, несмотря на то что его инструментарий ограничен лишь лингвистическими способами трансформации» (Zabalbeascoa, 2008, p. 21-37).

Р. Майорал и коллеги, а также Н. Рамьере говорят о необходимости применения коммуникативно-функционального подхода к переводу аудиовизуальных произведений и обращают внимание на объективные факторы, непосредственно влияющие на процесс выполнения различных видов перевода. К таким факторам относятся, к примеру, наличие нескольких коммуникативных каналов, влияние культуры языка оригинала и языка перевода на процесс и результат переводческой деятельности (Mayoral, Kelly, Gallardo, 2018, p. 356-357; Ramière, 2006, p. 152-166).

Ещё одним значимым подходом к изучению АВП можно назвать дескриптивно-семиотический подход, в рамках которого аудиовизуальное произведение рассматривается как полисемиотическое единство, а процесс перевода – как акт переноса информации между семиотически разнородными единствами. Д. Делабастиа указал на значимость поликодовости аудиовизуальных произведений и выделил десять основных кодов, которые могут по-разному комбинироваться и создавать семиотическое пространство фильма как «макрознака»: вербальный, литературный, театральный, проксемический, кинесический, вестиментарный, моральный, код грима, коды вежливости, кинематографический код (Delabastita, 1989, p. 196). Эти коды «шифруют» информацию для зрителя и передают её ему параллельно через 4 канала: *акустический вербальный*: диалог, монолог, песни, отсутствие звуков; *акустический невербальный*: музыкальное сопровождение, звуковые эффекты, шум; *визуальный невербальный*: изображение, жесты; *визуальный вербальный*: вставки, плакаты, буквы, сообщения на экранах компьютеров, заголовки газет (Zabalbeascoa, 2008, p. 7-8).

Таким образом, можно заключить, что аудиовизуальный перевод – это особый вид перевода, объектом которого является текст, включающий аудиальный и визуальный компоненты, имеющий целью произвести определённое эмоционально-эстетическое воздействие на зрителя.

При восприятии зрителем аудиовизуальных произведений визуальное преобладает над вербальным, что было подтверждено результатами исследований Барселонской школы аудиовизуального перевода. Так, в ходе просмотра документального аудиовизуального произведения примерно 60% внимания и восприятия посвящено

дешифровке и пониманию визуального потока и лишь 40% – вербально-текстовому. Для художественного аудиовизуального произведения эта пропорция составила: 68% – визуальный и невербальный ряд и лишь 32% – текстовый. С. Ровира-Эстева и П. Оррейро сделали следующий вывод: «...аудиовизуальные тексты изначально полисемантны. Реципиенты обрабатывают информацию сразу на нескольких уровнях декодирования» (Rovira-Esteva, Orero, 2011, p. 246).

Таким образом, «при переводе аудиовизуальных произведений учитывается как семантика вербальных элементов произведения, так и надречевые целостные визуальные и смысловые конструкты сюжета, то есть как лингвистические, так и экстралингвистические факторы. Аудиовизуальное произведение любого вида и жанра призвано произвести определённое воздействие на зрителя с использованием всего комплекса информационных потоков аудиовизуального произведения, в котором текст является лишь одной из составляющих» (Chaume, 2012, p. 35).

Язык аудиовизуальных произведений представляет собой особую комбинацию черт как устной, так и письменной речи, что определяется исследователями как «псевдоустность». Таким образом, аудиовизуальный переводчик не просто переводит, но воссоздает (осуществляет транскреацию) аудиовизуального текста в «псевдоустном» речевом регистре языка перевода (Козуляев, 2018, с. 188). Данная псевдоустность должна быть соблюдена не только на аудиальном уровне, но и в субтитрах. При этом для каждого языка естественно звучащая комбинация устного и письменного имеет свои пропорции и особенности, которые, например, применительно к русскому языку и наиболее популярным языковым парам практически не исследовались ни с количественной, ни с качественной точки зрения.

Коды аудиовизуального произведения содержат имплицитную информацию. Она может быть обусловлена как самим национальным языком и культурой, то есть содержаться в языковых реалиях, фразеологии, идиоматике, юморе, жаргонизмах, контаминированной речи и т. д., так и целиком зависеть от автора, сознательно вводящего в текст намёк на какой-либо языковой, литературный, социально-исторический факт. Имплицитная информация может быть не выявлена как зрителем переведённого фильма (и переводчиком), так и зрителем оригинальной версии. Основными факторами, затрудняющими восприятие имплицитной информации, являются: время (чем «старее» текст, тем вероятнее аллюзивные утраты) и общие знания адресата. И если при переводе письменного текста подобная информация может быть восстановлена в комментарии, то в аудиовизуальном тексте вероятность её непонимания значительно выше.

И здесь существуют две принципиально отличающиеся друг от друга стратегии передачи имплицитного культурологического содержания: стратегия «сильной адаптации» заключается в смягчении различий культур, замене специфического на более общее (генерализация) или сходное (адекватная замена); стратегия «слабой адаптации» заключается в сохранении и даже подчёркивании особенностей исходной культуры, здесь используется большое количество транслитераций. Выбор одной из стратегий определяется тем, насколько ценно культурное своеобразие в системе эстетических и художественных ценностей произведения (Тимко, 2022, с. 131).

Перейдём к рассмотрению основных особенностей аудиовизуальных произведений (лингвистических и экстралингвистических), которые представляют для переводчика наибольшие трудности и требуют применения определённых стратегий.

### *Лингвистическая составляющая*

#### *Проблемы перевода реалий*

В американском сериале «Офис» 2005 года начальник – герой Стива Карелла – жертвует деньги на благотворительность, не зная, что отдаёт деньги на “walk-a-thon” – особый вид марафона, когда собирающий пожертвования старается пробежать насколько возможно больше, получая пожертвования за каждый километр. И поскольку это слово объясняется далее персонажем Оскаром, то переводчики решили прибегнуть к генерализации, переведя “walk-a-thon” родовым словом «марафон» (Табл. 1).

**Таблица 1.** «Офис» / “The Office” в переводе «Первого канала»

Оригинал	Перевод для дубляжа
<p><b>Michael:</b> I just thought it was kind of a flat, you know... 25 dollar, one-time donation. I didn't think it was per mile kinda deal. You know, so...</p> <p><b>Oscar:</b> Well, that's what a walk-a-thon is.</p> <p><b>Michael:</b> I know...</p> <p><b>Oscar:</b> It says it right on the sheet. Look, look at the sheet. It says, “However many dollars per mile.”</p>	<p><b>Майкл:</b> Я думал, что жертвую одновременно. 25 долларов и всё. Я не знал, что это за 1 км, понимаешь? Так что...</p> <p><b>Оскар:</b> Но в этом же смысл марафона.</p> <p><b>Майкл:</b> Знаю, но...</p> <p><b>Оскар:</b> Да, но тут же всё объясняется. Посмотрите, вот бумага, видите, написано «взнос за 1 км».</p>

В этом же сериале босс, вызвав своих подчинённых поиграть в баскетбол, старается произвести на них впечатление, упражняясь с мячом. Мы видим отсылку к «Гарлем Глобтроттерс» (англ. букв. «Гарлемские путешественники») – знаменитой американской баскетбольной команде. Она отличается тем, что в своих выступлениях сочетает элементы спорта, театрального шоу и комедии. Поскольку название команды незнакомо для русских зрителей, его заменяют на фразу, используемую в матчах, что, скорее, не является переводом, а воссозданием речи заново (Табл. 2).

Таблица 2. «Офис» / “The Office” в переводе «Первого канала»

Оригинал	Перевод для дубляжа
<b>Michael:</b> [singing] Du-du-du-du-dupee-do, de-do-do-do. Du-du-du-du-dupee-do, de-do-do-do. <i>Harlem Globetrotter...</i>	<b>Майкл:</b> (поет) Ду-ду-ду-ду-дупи-ду, ди-ду-ду-ду. Ду-ду-ду-ду-дупи-да, ди-ду-ду-ду. <i>Мяч в игре...</i>

В двух сериалах («Мир Дикого Запада» и «Секретные материалы») встречаются аллюзии на неформальные названия американских штатов. Так, жители штата Небраска могут назвать в Америке кукурузник (cornhusker), а штат Айдахо, традиционно считающийся производителем картофеля, называют «картофельный штат» (spud state). В обоих случаях использовался приём смыслового развития, когда вместо следствия (штат-кукурузник или картофельный штат) используется причина (в Небраске выращивают кукурузу, а в Айдахо – картофель) (Табл. 3).

Таблица 3. «Мир дикого запада» / “Westworld” в переводе кинокомпании «Амедиа»

Оригинал	Перевод для дубляжа
<b>Gambler:</b> Well, on account of you being half cornhusker, I'll search only one half.	<b>Игрок в казино:</b> Да, всё потому что ты наполовину из Небраски. Только скажи на какую.
<b>Dolores:</b> So you and I are going to the spud state to investigate a kidnapping.	<b>Долорес:</b> То, что мы едем в картофельный штат для небольшого расследования.

Далее – пример из «Секретных материалов» (Табл. 4).

Таблица 4. «Секретные материалы» / “The X-Files” в переводе телеканала ТВ-3

Оригинал	Перевод для дубляжа
<b>Scully:</b> I just think it's a good idea not to antagonize local law enforcement. <b>Mulder:</b> Who, me? I'm Mr. Congeniality. <b>Scully:</b> You never know, we might need his help one of these days. <b>Mulder:</b> I'll send him a Bundt cake.	<b>Скалли:</b> Мне кажется, тебе не стоило настраивать против себя местные власти. <b>Малдер:</b> Кто настраивал? Я? Да я самый тактичный человек на свете. <b>Скалли:</b> Кто знает, может нам понадобится его помощь? <b>Малдер:</b> Отправлю ему шоколад.

«Бандт» – это тип кекса с отверстием в середине и красивым рельефом на поверхности. Бандт – традиционное американское блюдо, ставшее популярным в 50-е годы XX века. Его создали в компании Nordic Ware, выпускающей формы для выпечки. Идеальная форма, а вместе с ней и кекс стремительно стали популярными. Сейчас он является воплощением американской мечты об идеальном доме с домохозяйкой-женой. В данном контексте агент Малдер якобы подтверждает свое намерение примириться с местными властями, предложив отправить в качестве гостинца торт Бандт. В русской культуре в таких случаях часто принято дарить алкоголь или сладкое. В этом смысле шоколад является вполне подходящим аналогом, подчёркивая остроумие персонажа, как и в оригинале.

#### Проблемы передачи юмора

Юмор в аудиовизуальном произведении, где повествование идет непрерывно, представляет особенную трудность для перевода. Комический эффект может достигаться за счёт прочной связи вербальных и невербальных средств выражения, и его передача на другой язык может оказаться непосильной задачей, несмотря на профессионализм переводчика.

Е. Г. Ким (2013, с. 163) выдвигает гипотезу, что переводчику комедийного сериала, созданного в культуре, значительно отличающейся от культуры целевой аудитории перевода, для преодоления когнитивного диссонанса требуется не просто перевести шутки, но, скорее, заново создать их на языке перевода. При переводе каламбура перед переводчиком, как правило, стоит задача сохранения как его формы, так и содержания. Однако часто переводчику приходится выбирать одну из двух стратегий перевода каламбуров: (1) передать содержание, отказавшись от словесной игры, или (2) сохранить форму и коммуникативный эффект каламбура за счёт замены образа и отклонения от точного значения, абстрагировавшись от содержания. По комическому эффекту созданный текст должен практически не уступать тексту на исходном языке.

В комедийном сериале «Офис» юмор играет основополагающую роль, поэтому практически каждая шутка должна быть обязательно переведена. К примеру, коллеги часто подшучивают над Дуайтом Шрутом – довольно неприятным человеком. В одной из серий его коллега Джим положил степлер Дуайта в желе (“Jell-O”). Затем в оригинале по просьбе босса он извиняется за это и говорит Дуайту: “I have always been your biggest flap”. Торт «флэн» – это популярный желеобразный молочный десерт. Его созвучие с английским словом «поклонник» (фанат) и придает ситуации комичность. В русском языке трудно найти такую пару слов, которая была бы связана с желе и казалась смешной. Поэтому переводчики вышли из положения через обещание Джима купить Дуайту ещё одно желе (вместо подразумеваемого степлера).

Однако шутка не заканчивается, и новый сотрудник продолжает: “You should've put him in custardy”, что созвучно “put in custody”, означающему «взять под опеку» или «арестовать». Созвучие со словом “custard” (заварной крем) аналогично примеру в предыдущем абзаце, и переводчики также предложили вариант, не основанный на созвучии двух слов. Логично, что дальше шутку пытается продолжить начальник, предлагая другие виды желеобразных десертов (Табл. 5).

Таблица 5. «Офис» / “The Office” в переводе «Первого канала»

Оригинал	Перевод для дубляжа
<b>Michael:</b> And yeah, Jim this is the time to stop putting Dwight’s personal effects into Jell-O.	<b>Майкл:</b> И да, Джим, тебе не кажется, что настало время прекратить класть личные вещи Дуайта в желе.
<b>Jim:</b> OK. Dwight, I’m sorry, because I have always been your biggest fan.	<b>Джим:</b> Ладно. Дуайт, прости. Давай я куплю тебе новое желе.
<b>Michael:</b> (Laughing) Nice. That’s the way it is around here. It just kind of goes round and round.	<b>Майкл:</b> Хохохо, класс. Ты видишь, что происходит? Из раза в раз одно и тоже.
<b>Ryan:</b> You should’ve put him in custardy.	<b>Райан:</b> Можно было его в крем положить.
<b>Michael:</b> Hey! Yes! New guy! He scores.	<b>Майкл:</b> О, да. А новичок-то молоток!
<b>Dwight:</b> OK, that’s great. I guess what I’m most concerned with is damage to company property. That’s all.	<b>Дуайт:</b> Прекрасно! Меня беспокоит лишь ущерб, наносимый собственности нашей компании. И всё.
<b>Michael:</b> Pudding. Pudding... I’m trying to think of another dessert to do.	<b>Майкл:</b> Суфле. Пудинг. Какой ещё есть десерт?

В следующем примере Майкл спрашивает своего подчинённого Джима, как у того дела, и в ответ на то, что у Джима что-то не получается, он говорит следующее (Табл. 6).

Таблица 6. «Офис» / “The Office” в переводе «Первого канала»

Оригинал	Перевод для дубляжа
<b>Michael:</b> So you’ve come to the master for guidance? Is this what you’re saying, grasshopper?	<b>Майкл:</b> Так что ты просишь начальника о помощи? Я тебя правильно понял?
<b>Jim:</b> Actually, you called me in here, but yeah.	<b>Джим:</b> Вообще-то вы меня вызвали. Ну да.
<b>Michael:</b> All right. Well, let me show you how it’s done.	<b>Майкл:</b> Что ж, смотри и учись, Кузнечик.

В сериале «Кунг Фу» начала 1970-х прозвище «Кузнечик» дал молодому герою Дэвида Кэррадайна старый мудрый монах Мастер По. С тех пор слово используется как комическое прозвище более неопытного молодого человека, которого ещё предстоит обучить каким-то навыкам. Однако в нашем случае слово имеет комический оттенок именно потому, что начальник считает себя всезнающим, но это далеко не так. Переводчик в данном случае счёл нужным оставить слово «Кузнечик», поскольку он зеленый, а в переносном значении это воспринимается как «неопытный». При этом вряд ли русский зритель увидит отсылку к американскому сериалу «Кунг Фу».

В сериале «Сверхъестественное» братья часто используют иронию в общении друг с другом. Так, в следующем примере Сэм перечисляет кассеты с рок-музыкой 80-х годов, которые он видит у Дина в машине. Говоря в оригинале, что это величайшие хиты «маллет-рока», он имеет в виду популярную у рокеров того времени причёску «маллет», когда волосы пострижены коротко спереди и по бокам, а сзади остаются длинными. Такая причёска считается давно устаревшей и сейчас выглядит смешно, соответственно, и музыка от людей с такими причёсками считается устаревшей. В оригинале подшучивание Сэма над «устаревшими» вкусами старшего брата совершенно понятно и не требует объяснений. В переводе же подобную коннотацию «буквально» сохранить невозможно. Поэтому переводчики пошли иным путём – путём поиска соответствующего функционального аналога. Известно, что рок 1980-х годов также считается родоначальником тяжёлого рока и жанра «метал», который в России у некоторых ассоциируется с музыкой сатанистов. Поэтому переводчики, на наш взгляд, удачно использовали эту отсылку, поскольку по сюжету старший брат Дин профессионально занимается охотой на духов (Табл. 7).

Таблица 7. «Сверхъестественное» / “Supernatural” в переводе телеканала Рен-ТВ

Оригинал	Перевод для дубляжа
Black Sabbath, Motorhead, Metallica? It’s the greatest hits of the mullet rock.	Black Sabbath, Motorhead, Metallica? Всё это просто сатанизм какой-то.

В этом же сериале братьям приходится надеть черные деловые костюмы, чтобы проникнуть на склад транспортного управления. Такой стиль им совсем не свойственен, поэтому Дин замечает, что он похож на одного из братьев Блюз. Поскольку это отсылка к комедийному дуэту Дэна Эйкройда и Джона Белуши, которые всегда ходили в костюмах, такое сравнение является комическим. В переводе эта отсылка заменена на фильм «Люди в черном», которые также всегда носили костюмы, поэтому самоирония сохраняется. Фильм знаком русскому зрителю, что облегчает восприятие фразы (Табл. 8).

Таблица 8. «Сверхъестественное» / “Supernatural” в переводе телеканала Рен-ТВ

Оригинал	Перевод для дубляжа
<b>Dean:</b> I look like one of the Blues Brothers.	<b>Дин:</b> Мы похожи на Людей в черном.
<b>Sam:</b> No, you don’t. You look like a seventh-grader on his first dance.	<b>Сэм:</b> Не похожи, скорее школьники на выпускном балу.

*Проблемы передачи сниженной лексики*

Ещё одной трудностью представляется перевод сниженной, инвективной лексики. Допустимость её употребления культурно вариативна. В английском языке ненормативная лексика считается более допустимой, чем в русском, где сквернословие неприемлемо при вежливом общении. Поэтому бранные слова не могут переводиться дословно, необходимо передать эмоции другими допустимыми коммуникативными средствами. Важно при этом, чтобы не было ни перекоса в сторону сухости, когда утрачивается живость речи, ни перекоса в сторону неадекватного нецензурного перевода на русский, когда прагматические значения высказываний в оригинале и в переводе будут совершенно различными.

В «Офисе» герой Стива Карелла же, в отличие от других персонажей, – хвастливый, незрелый и нелепый персонаж, при этом имеет много стереотипов. Поэтому создатели сериала решили, что он будет часто материться, чтобы казаться популярным среди подчинённых. Большинство сниженных лексем его персонажа переводятся на русский чуть мягче, чтобы начальник не казался ярым матерщинником. К примеру, нецензурная лексика переводится более нейтральным словом «беда» (Табл. 9).

Таблица 9. «Офис» / “The Office” в переводе «Первого канала»

Оригинал	Перевод для дубляжа
Me no wanna hear that, Jan. Because downsizing is a bitch. It is a real bitch.	И слышать не желаю, Джен. Сокращение штатов – это беда, настоящая беда.

В следующем примере “bastards” заменено на ругательство помягче, «поганцы», поскольку остальной синонимический ряд в переводе был бы слишком резок и неуместен в данной ситуации, ведь Майкл ругает руководство почти в шутку (Табл. 10).

Таблица 10. «Офис» / “The Office” в переводе «Первого канала»

Оригинал	Перевод для дубляжа
Today is diversity day and someone’s going to come in and talk to us about diversity. It’s something that I’ve been pushing, that I’ve been wanting to push, for a long time and Corporate mandated it. And I never actually talked to Corporate about it. They kind of beat me to the punch, the bastards.	Сегодня особенный день. С нами проведут беседу об особенностях. Я давно об этом твердил. Это уже очень давно наболело, и руководство согласилось. Хотя с ними я никогда об этом не говорил. И все свалили на меня. Поганцы.

А в следующем примере подразумеваемое в английском ругательство “beeyatches”, которое для Майкла является чем-то вроде шутливого ласкового обращения к девушкам-коллегам, исчезло из русской версии. Вместо этого переводчик переосмыслил слово в нейтральном ключе, назвав их «команда» (Табл. 11).

Таблица 11. «Офис» / “The Office” в переводе «Первого канала»

Оригинал	Перевод для дубляжа
These are my party-planning beeyatches. Pulled off an amazing 80s party last year.	Моя команда по планированию вечеринок устроила в том году прекрасный праздник в стиле 80-х.

В сериале «Мир Дикого Запада» есть начальник отдела качества Тереза – человек прямолинейный и властный. Поэтому в адрес своих подчинённых она позволяет себе употребление нецензурной лексики. Учитывая её характер, переводчики решили оставить нецензурную лексику и в русском языке (Табл. 12).

Таблица 12. «Мир дикого запада» / “Westworld” в переводе кинокомпании «Амедиа»

Оригинал	Перевод для дубляжа
<b>Theresa:</b> This isn’t a minor improvisation. This is a fucking shitstorm.	<b>Тереза:</b> Это никакой не минимум импровизаций, это кровавая баня, нахер.
<b>Bernard:</b> Clearly it’s exhibiting some aberrant behavior. <b>Theresa:</b> Pretty fucking aberrant, Bernie.	<b>Бернард:</b> Очевидно, отклонения в поведении. <b>Тереза:</b> Нихрена себе отклонения.
<b>Theresa:</b> This is your fuckup, Bernie.	<b>Тереза:</b> Это ты облажался, Берни.

С персонажем Терезы схожа Шарлотта Хейл, представительница совета директоров Делоса, что стремится обеспечить контроль над проектом изобретателя Форда. Будучи такой же волевой, как Тереза, она также иногда использует в речи нецензурные выражения, придавая её характеру оттенок самоуверенности. В первом случае вульгаризм “give a rat’s ass about the hosts” превращается в жаргонное «плевать с высокой колокольни», что практически эквивалентно по эмоциональному посылу. “Bitch of a situation” превращается в бранное прилагательное «паскудная» (Табл. 13).

Таблица 13. «Мир дикого запада» / “Westworld” в переводе кинокомпании «Амедиа»

Оригинал	Перевод для дубляжа
I don’t give a rat’s ass about the hosts.	Мне с высокой колокольни плевать на машины.
I like you. Well, not personally, but I like you for this job, which is why I’m gonna give you another chance to get a handle on this particular bitch of a situation.	Ты мне нравишься. Ну, не как человек, а как наш работник, и именно поэтому я дам тебе ещё один шанс разобраться с этой паскудной ситуацией.

**Экстралингвистическая составляющая**

К экстралингвистическим факторам, влияющим на перевод в дубляже, относится синхронизация.

В сериале «Сверхъестественное» герои ищут своего отца, говоря, что он “completely M.I.A.”, то есть исчез совершенно. Здесь герои употребляют известную в США аббревиатуру “missing in action”, которая обычно используется военными для обозначения пропавших без вести в бою. Ввиду того, что высказывание нужно было синхронизировать со временем его произнесения на английском языке, переводчики отказались от излишнего повторения информации, что отец исчез (“he’d vanished”, “completely M.I.A.”), заменив на «его самого – нет» (Табл. 14).

**Таблица 14.** «Сверхъестественное» / “Supernatural” в переводе телеканала Рен-ТВ

Оригинал	Перевод для дубляжа
They found his car, but he’d vanished. Completely M.I.A.	Его машину нашли, его самого – нет.

В следующем примере мы видим, насколько важно при переводе соблюдать синхронизацию губ. Звук [æ], который слышится в слове “Whassup”, визуально очень похож на русский звук [э] в слове «Привед». Поэтому считаем вполне удачной находкой приведённый перевод, поскольку юмор здесь построен именно на произношении (Табл. 15).

**Таблица 15.** «Офис» / “The Office” в переводе «Первого канала»

Оригинал	Перевод для дубляжа
<b>Michael:</b> Whassup!	<b>Майкл:</b> Привеееед!
<b>Jim:</b> Whassup! I still love that after seven years.	<b>Джим:</b> Привееед! И за 7 лет не надоело.
<b>Michael:</b> Whassup!	<b>Майкл:</b> Привееееед!
<b>Dwight:</b> Whassup!	<b>Дуайт:</b> Привееееед!

Следующий эпизод из сериала «Офис» показывает, насколько сложно передать юмор, построенный на визуальном ряде. Руководитель офиса говорит о важности человеческого капитала для любой компании. В кадре показано его лицо крупным планом, и комичность здесь полностью зависит от того, как он произносит слово “people” оба раза. Актёр Стив Карелл обладает талантом смешить одной мимикой, поэтому в переводе необходимо было придумать слово, фонетически произносимое аналогично английскому. На наш взгляд, переводчики справились с этим, в слове «работники» также есть взрывной губно-губной согласный «б», визуально совпадающий с согласным «п» в слове “people”, однако при этом, к сожалению, юмористическая составляющая оказалась утраченной (Табл. 16).

**Таблица 16.** «Офис» / “The Office” в переводе «Первого канала»

Оригинал	Перевод для дубляжа
What is the most important thing for a company? Is it the cash flow? Is it the inventory? Nuh-uh. It’s the people. The people.	Что самое главное для любой компании? Её оборот? Или имущество? Нееет. Это её люди. Работники.

Приведём ещё пример синхронизации с движениями героя. В сериале «Офис» Дуайт решает объединиться в «союз» с коллегой Джимом, чтобы вместе бороться против сокращения штата. При этом Дуайт всячески пытается продемонстрировать превосходство над другими коллегами, в том числе перед Джимом. В одном эпизоде в переводе он спрашивает Джима, достал ли тот билеты на шоу, при этом в кадре он заворачивает рукав рубашки и показывает свой бицепс. Если бы мы не видели, что происходит в кадре, то не поняли бы смысл происходящего. Однако в английской речи всё прозрачнее благодаря сленговому выражению “gun show”, которое означает «хвастаться мускулатурой». Выражение, очевидно, происходит от оружейных выставок, происходящих ежегодно в разных штатах США. Таким образом, в переводе выражение теряет свой культурный компонент, но сохраняется значение и юмор за счёт визуальной экспликации (Табл. 17).

**Таблица 17.** «Офис» / “The Office” в переводе «Первого канала»

Оригинал	Перевод для дубляжа
<b>Dwight:</b> Did you get your tickets?	<b>Дуайт:</b> Ты достал билеты?
<b>Jim:</b> To what?	<b>Джим:</b> На что?
<b>Dwight:</b> The gun show.	<b>Дуайт:</b> Да на шоу.

Следующий пример также отражает важность того, что происходит в кадре, для перевода аудиовизуальных произведений. Говоря о том, как любят его подчинённые, Майкл показывает кружку с надписью “WORLD’S BEST BOSS” – «ЛУЧШИЙ БОСС В МИРЕ». До следующей реплики зритель думает, что кружку подарили ему сотрудники, однако дальше он говорит, что купил её в магазине подарков (специализированный магазин подарков “Spencer Gifts” в США), и ситуация становится смешной. Название на кружке, во-первых, никак не вербализуется в эпизоде, а во-вторых, нигде не переводится. Мы не знаем, почему переводчики решили никаким образом не переводить название на кружке, возможно, потому что многие видели подобные кружки в российских магазинах. Конечно, сам персонаж не мог озвучить переведённое название, как обычно делают в подобных случаях, поскольку в крупном кадре тогда бы отсутствовала важная изохрония. Но на наш

взгляд, отсутствие перевода здесь не оправданно, нужно было либо технически отредактировать название на самой кружке, либо написать внизу кадра примечание в субтитры (Табл. 18).

**Таблица 18.** «Офис» / “The Office” в переводе «Первого канала»

Оригинал	Перевод для дубляжа
People say I am the best boss. They go, “God we’ve never worked in a place like this before. You’re hilarious.” “And you get the best out of us.” (Shows the camera his mug.) I think that pretty much sums it up. I found it at Spencer Gifts.	Подчинённые говорят, что я лучший в мире босс. Они говорят: «Боже, мы никогда так не работали! Вы весёлый! И заставляете нас стараться». И вот тому доказательство. (Показывает кружку «ЛУЧШИЙ БОСС В МИРЕ».) В магазине подарков купил.

Таким образом, экстралингвистические особенности АВП связаны с полисемантической аудиовизуально-го текста. В нём визуальные и аудиальные коды находятся в очень тесном взаимодействии, чем объясняется сложность такого вида перевода. Их связь нужно учитывать, особенно когда коды вступают в конфликт, и переводчику нужно время, чтобы понять, почему так происходит и какое влияние это окажет на перевод. Возникает необходимость синхронизации этих кодов, а впоследствии – синхронизации аудиовизуального текста на исходном языке и на переводном. В переводе под дубляж важны три вида синхронизации: фонетическая синхрония, или синхронизация губ; изохрония – синхронизация пауз и высказываний, а также кинетическая синхронность движений тела.

## Заключение

Проанализировав различные подходы к осмыслению АВП, мы пришли к выводу, что аудиовизуальный текст – это полисемиотический конструктор, соединяющий изобразительные, звуковые и словесные знаки, выстраиваемый как нарративная структура, имеющий своим содержанием некоторый сюжет, воплощающий авторскую идею. Перед переводчиком аудиовизуального произведения, таким образом, стоят две основные задачи – адекватное преодоление трудностей как лингвистического, так и экстралингвистического характера.

Лингвистический аспект сопряжён прежде всего со сложностью перевода культурных реалий, комедийной составляющей и сниженной лексики. Каждая из этих особенностей в той или иной мере имеет отношение к культуре, поэтому именно культуру можно считать одним из решающих факторов, влияющих на выбор приёмов и способов перевода. При преодолении этого типа проблемности переводчики либо эксплицируют национально-культурную специфику, используя транслитерации и вводя объяснения, либо нивелируют её, используя функциональные замены и опущения. Экстралингвистический аспект АВП связан с определёнными ограничениями (временными, звуковыми, изобразительными) и требует в переводе синхронизации аудиального и визуального компонентов, дабы не потерять в переводе эмоционально-эстетическое воздействие на зрителя. Поскольку данные ограничения влияют на восприятие зрителем конечного произведения, иногда приходится жертвовать смыслом в переводе и сокращать исходный текст или полностью менять его.

Перспективами дальнейшего исследования могут явиться следующие: во-первых, классификация видов и жанров аудиовизуальных произведений. До сих пор подобная классификация отсутствует или является очень размытой, ведь в каждом произведении может переплетаться несколько жанров. Более того, разнообразие аудиовизуальной продукции продолжает расширяться, и появляющиеся произведения иногда не могут быть отнесены к какому-то одному типу или виду. Для аудиовизуального переводчика эта классификация на стыке кино и лингвистики является очень значимой, поскольку определяет стратегии синхронизации исходного и переводного текстов.

Во-вторых, было бы интересно проследить, как именно в переводе решается задача соотношения аудиальных и визуальных кодов в зависимости от вида АВП – перевод для дубляжа, для закадрового озвучивания и для субтитрирования.

В-третьих, дальнейшей разработки требует проблема передачи цельных миров, создаваемых сценаристами. Сериал как аудиовизуальное произведение представляет собой набор сюжетных линий, ряд персонажей и совокупность речевых ситуаций, в которых эти персонажи участвуют. История, стоящая за каждым персонажем, описывает его характер и предопределяет будущие действия, но также подсказывает переводчику, какие импликатуры могут быть в его речи, которые следует перевести. Эта история непрерывно тянется из серии в серию, поэтому в переводе следующих серий важно помнить, что происходило до этого и постоянно соотносить свой перевод с предыдущими событиями. Все эти факторы необходимо учитывать при выборе стратегии и приёмов перевода.

## Источники | References

1. Аносова Н. Э. Закадровый перевод и субтитрирование: особенности и перспективы // Перспективы науки и образования. 2018. № 1 (31).
2. Гамбье И. Перевод и переводоведение на перекрёстке цифровых технологий // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9 «Филология. Востоковедение. Журналистика». 2016. Вып. 4. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu09.2016.405>

3. Горшкова В. Е. Film Translation: To Be or Not to Be // Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences. 2014. № 2 (7).
4. Ким Е. Г. Преодоление когнитивного диссонанса в аудиовизуальном переводе (на материале переводов сериала «Друзья») // Вестник Воронежского государственного университета. Серия «Лингвистика и межкультурная коммуникация». 2013. № 1.
5. Козуляев А. В. Понимание как составляющая процесса аудиовизуального перевода и методические приёмы обучения пониманию аудиовизуальных произведений // Вестник Пермского национального исследовательского политехнического университета. Проблемы языкознания и педагогики. 2018. № 4.
6. Кустова О. Ю. Концептуальные модели исследования киноперевода // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2019. № 192.
7. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Об искусстве: сб. ст. СПб.: Искусство-СПб, 1998.
8. Малёнова Е. Д. К определению понятия «аудиовизуальный перевод» // Вестник Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова. 2019. № 48.
9. Малёнова Е. Д. Теория и практика аудиовизуального перевода: отечественный и зарубежный опыт // Коммуникативные исследования. 2017. № 2 (12).
10. Матасов Р. А. Перевод кино/видео материалов: лингвокультурологические и дидактические аспекты: дисс. ... к. филол. н. М., 2009.
11. Тимко Н. В. Стратегии культурно-прагматической адаптации при переводе детских сказок. Пределы возможного и допустимого // Вестник Санкт-Петербургского университета. Востоковедение и африканистика. 2022. Т. 14. Вып. 1. <https://doi.org/10.21638/spbu13.2022.109>
12. Фёдорова И. К. Проблемы и возможности культурного трансфера в кинопереводе // Вестник Пермского национального исследовательского политехнического университета. Проблемы языкознания и педагогики. 2018. № 2.
13. Chaume F. The Turn of Audiovisual Translation. New Audiences and New Technologies // Translation Spaces. 2012. Vol. 2.
14. Cintas J. D., Remael A. Audiovisual Translation: Subtitling. L.: Cambridge Scholars Publishing, 2015.
15. Delabastita D. Translation and Mass-Communication: Film and T.V. Translation as Evidence of Cultural Dynamics // Babel. 1989. Vol. 35 (4).
16. Gottlieb H. Subtitling // Routledge Encyclopedia of Translation Studies / ed. by M. Baker, G. Saldanha. L. – N. Y.: Routledge, 2007.
17. Ivarsson J., Carroll C. Subtitling. Simrishamn: TransEdit, 1998.
18. Mayoral R., Kelly D., Gallardo N. Concept of Constrained Translation: Non-linguistic Perspectives of Translation // Meta. 2018. Vol. 33. Iss. 3.
19. Orero P. Voice-over: A Case of Hyper-reality // MuTra. Audiovisual Translation Scenarios: Conference Proceedings. Copenhagen, 2016.
20. Ramière N. Reaching a Foreign Audience: Cultural Transfers in Audiovisual Translation // The Journal of Specialised Translation. 2006. Iss. 6.
21. Rovira-Esteva S., Orero P. A. Contrastive Analysis of the Main Bench-Marking Tools for Research Assessment in Translation and Interpreting: The Spanish Approach // Perspectives. 2011. Vol. 19. Iss. 3.
22. Titford C. Subtitling – Constrained Translation // Lebende Sprachen. 2011. Vol. XXVII (3).
23. Zabalbeascoa P. The Nature of the Audiovisual Text and Its Parameters // The Didactics of Audiovisual Translation / ed. by J. Díaz-Cintas. Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins, 2008.

### Информация об авторах | Author information



**Тимко Наталья Валерьевна**<sup>1</sup>, к. филол. н., доц.

<sup>1</sup> МГИМО МИД России, Одинцовский филиал;

Финансовый университет при Правительстве Российской Федерации, г. Москва



**Timko Natalia Valeriyevna**<sup>1</sup>, PhD

<sup>1</sup> MGIMO University, Odintsovsky branch;

Financial University under the Government of the Russian Federation, Moscow

<sup>1</sup> [n.timko@odin.mgimo.ru](mailto:n.timko@odin.mgimo.ru)

### Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 10.08.2023; опубликовано online (published online): 05.10.2023.

**Ключевые слова (keywords):** аудиовизуальный перевод; кинотекст; культурно-прагматическая адаптация; перевод реалий; синхронизация в аудиовизуальном переводе; audiovisual translation; film text; cultural and pragmatic adaptation; realia translation; synchronization in audiovisual translation.