

УДК 81'42: 001.891.572: 791.6: 008-021.385(44)=030.133.1=161.1

КИНОТЕКСТ В ИНОКУЛЬТУРНОЙ СРЕДЕ: К ПРОБЛЕМЕ ПОСТРОЕНИЯ МОДЕЛЕЙ КУЛЬТУРНЫХ ПЕРЕНОСОВ

Ирина Кимовна Федорова

к. филол. н., доцент кафедры иностранных языков,
лингвистики и межкультурной коммуникации

Пермский государственный технический университет

614990, Пермь, Комсомольский пр., 29-а. abanico@yandex.ru

Изучение рецепции и трансформации инокультурного наследия в принимающей среде составляет актуальный объект исследований. Среди продуктов культуры одно из центральных мест занимают кинотексты. Данная публикация представляет собой попытку проследить основные закономерности и тенденции, а также выявить ключевые проблемы культурного переноса на основе анализа трансформаций, допускаемых переводчиками при репрезентации культурно-значимого компонента оригинала в тексте перевода. Материалом для данного исследования послужили современные французские художественные фильмы и их переводы, предназначенные для русскоязычного зрителя.

Ключевые слова: культурный перенос; гибридизация; кинотекст; культурный компонент; киноперевод; переводческая адаптация; среда-рецептор.

Проблематика культурных переносов представляет собой актуальный объект исследования как в зарубежных, так и в отечественных гуманитарных науках. Понятие культурного переноса было введено в 80-х гг. XX в. французскими исследователями М.Эспань и М.Вернер для изучения межкультурных взаимодействий Франции и Германии с XVIII в. по настоящее время. Однако со временем поле исследований значительно расширилось. Поскольку «культурные переносы могут происходить между различными культурными пространствами, то само понятие, равно как и теория культурных переносов, применимы к любой эпохе и к любым культурным сообществам» [Joeyeux 2002]¹. Развитие культуры, как и акт творческого сознания, есть акт обмена и постоянно подразумевает «другого» – партнера в осуществлении этого акта [Лотман 1992: 117].

На сегодняшний день существует несколько различных подходов к изучению культурных переносов, однако объединяет их общая направленность исследований, которая предполагает «изучение взаимодействий между культурами и обществами, анализ процессов передачи, распространения, рецепции и интерпретации инокультурного наследия, которые лежат в основе таких взаимодействий» [Dictionnaire des sciences humaines]. Объектом изучения становятся, таким образом, явления реапроприации и ресеманти-

зации продуктов чужой культуры в новой принимающей среде [Espagne 2005].

Среди продуктов культуры центральное место занимают тексты. «Имманентное развитие культуры не может осуществляться без постоянного притекания текстов извне» [Лотман 1992: 117]. Определенное место в этом процессе занимают «чужие тексты, пришедшие из иной национальной, культурной, ареальной традиции» [там же]. Б.Жуайе подчеркивает, что ведущую роль в культурных переносах играет письменная форма коммуникации. По мнению исследователя, «культурные переносы поддаются анализу благодаря возможности проследить намерения их участников и их мотивации. А такая информация приобретает нами только через погружение в дискурс, доступ к которому мы чаще всего можем получить через письменные свидетельства. Методика исследования культурных переносов во многом основывается на изучении их материальных свидетельств... Возможно, это объясняется тем, что сама теория переносов основана на интерпретации письменно зафиксированного наследия культуры с использованием методов филологических наук» [Joeyeux 2002].

Кинотексты как продукты культуры представляют особый интерес для исследований культурных переносов. Так, кинотекст имеет все признаки «материального свидетельства» куль-

туры ввиду того, что, по словам К.Райс, является особым видом аудио-медиаальных текстов, «зафиксированных в письменной форме, но поступающих к получателю через неязыковую среду в устной форме... воспринимаемой им на слух, причем экстралингвистические вспомогательные средства в различной степени способствуют реализации смешанной литературной формы» [цит. по: Снеткова 2009: 12]. В условиях современной коммуникации кинотексты занимают одно из ведущих мест в культурных переносах: «...для кинотекста в большей степени, чем для обычного вербального текста, характерна вовлеченность в процесс межкультурной коммуникации. Кино «легко перешагивает границы породившей его культуры как во времени (от поколения к поколению), так и в пространстве (от нации к нации)» [Слышкин, Ефремова 2004: 9]. Смена принимающей среды, таким образом, дает повод для многочисленных культурных переносов, которые неизбежно сопровождают кинотекст при его предъявлении новому реципиенту. С другой стороны, исследователи, в частности А.А. Кастаньеда Диас, определяют сам кинотекст как «культурный объект, воспринимаемый через органы чувств» [Castañeda Díaz 2008: 118]. По её мнению, «кино ... это текст, имеющий свои способы означивания действительности, которые зритель воссоздает при помощи мысли, выраженной в языке. По этой причине оно не перестает быть культурным феноменом, который определяет, укрепляет и преобразует мировоззрение зрителя. Изучать кинотекст – означает изучать культурно-значимый объект, поскольку он закодирован при помощи специфических элементов определенной культуры» [там же: 118–120].

Прежде чем перейти к рассуждениям о культурной составляющей кинотекста, попытаемся разобраться в том, что представляет собой культурный компонент любого текста и проследить связь текст–культура. Так, «...современные исследования в области лингвокультурологии убедительно доказали, что любой текст и любое высказывание являются культурно обусловленными» [Цатурова 2008: 79]. Для понимания сущности изучаемого явления могут представлять интерес следующие определения: «Культурно-значимый компонент «предстает как фрагмент ценностного опыта» [Сорокин, Марковина 1988: 5] и «вбирает в себя ... как собственно языковое представление [«форму мысли»], так и неразрывно связанную с ним «внеязыковую культурную среду» (ситуацию, реалию) [Тхорик, Фанян 2006: 249–250]. Единица лингвокультуры – это такая единица, «специфическая характеристика которой заключается в многократной рефлексии

[в данной лингвокультурной области] по поводу ее нозматического содержания» [там же: 250].

Приведенные определения позволяют заключить, что культурный компонент текста представляет собой сложный знак, который функционирует в составе сообщения как единого целого. По нашему мнению, функционирование и восприятие культурного компонента затрагивают три основных уровня: языковой, глубинный и уровень пресуппозиции. Языковой уровень представлен языковыми репрезентантами культурно-значимого компонента различной протяженности (довольно часто это лексемы). Глубинный уровень предполагает наличие экстралингвистического контекста (ситуации), а также знания об этом объекте/ситуации, присутствующие в сознании носителя определенной культуры. А.Д.Швейцер определяет фоновые знания как «сходные знания, имплицитно присутствующие в высказывании» [Швейцер 2009: 155]. Глубинный уровень можно определить и более широко, как культурный фонд – «комплекс знаний, некоторый кругозор в области национальной и мировой культуры, которыми обладает типичный представитель той или иной культуры» [Тхорик, Фанян 2006: 248]. Последнее определение представляет наибольший интерес для проблематики культурных переносов ввиду того, что «культурный перенос охватывает... все области, предполагающие передачу знания» [Jurt 2007: 100].

Если первые два уровня затрагивают статические аспекты явления, то уровень пресуппозиции является динамическим уровнем, поскольку проявляется непосредственно в коммуникации. Ю.Е.Прохоров рассматривает пресуппозицию как «обоюдное знание реалий говорящим и слушающим, что является основой общения» [Прохоров 2006: 198]. Н.Д.Арутюнова и Е.В.Падучева определяют пресуппозицию как ситуацию, когда «говорящий ... высказывающий суждение, считает определенное знание само собой разумеющимся – в частности, известным слушателю» [цит. по: Швейцер 2009: 155]. На наш взгляд, уровень пресуппозиции обеспечивает связь между языковым и глубинным уровнями, которая устанавливается культурной средой. Эта связь отвечает за идентификацию культурного элемента и за его воспроизводимость в коммуникации, в частности за интеграцию в текст. Как замечает Е.Е.Бразговская, «любой знак, являющийся представителем другого текста, требует интерпретации и семантического кода для ее осуществления. В качестве такого кода выступает повторяемость этого знака в ряде текстов информационного пространства» [Бразговская 2001: 6]. По мнению У.Эко, «создавая текст, его автор при-

меняет ряд кодов, которые приписывают используемым им выражениям определенное содержание. При этом автор (если он предназначает свой текст для коммуникации) должен исходить из того, что комплекс применяемых им кодов – такой же, как и у его возможного читателя. Иначе говоря, автор должен иметь в виду некую модель возможного читателя (реципиента. – *И.Ф.*), ... который, как предполагается, сможет интерпретировать воспринимаемые выражения точно в таком же духе, в каком писатель (отправитель. – *И.Ф.*) их создавал» [Эко 2007: 17].

Общеизвестно, что «формирование концепта текста в сознании носителя языка обусловлено рядом факторов, в том числе спецификой культуры. Один и тот же текст может быть воспринят носителями различных культур совершенно по-разному» [Слышкин, Ефремова 2004: 9]. А.Д.Швейцер обращает внимание на «учет расхождений в восприятии одного и того же текста со стороны носителей разных культур, участников различных коммуникативных ситуаций. Здесь сказываются различия в исходных знаниях, представлениях, интерпретационных и поведенческих нормах» [Швейцер 2009: 152]. Поэтому с позиций принимающей культуры культурно-специфическая информация может выступать как «нестереотипная, не соотносящаяся с содержанием этнического языкового сознания реципиента» [Пшенкина 2005: 10]; как «сигнал специфических реалий, процессов и состояний, противоречащих узуальному опыту носителя того или иного языка (культуры)» [Сорокин, Марковина 1988: 5]. Высказывается мнение, что «многочисленные социокультурные черты, присущие

определенному народу или эпохе, не значимы для других народов или для других эпох и не имеют для них никакого языкового выражения» [Tatilon 1986 27]. Данные выводы исследователей неизбежно предполагают выход на проблему перевода.

История переводов составляет важный элемент во взаимоотношениях культур [Jurt 2007: 106]. Более того, «культурный компонент в переводе присутствует всегда; на практике переводчик постоянно сталкивается с “культурно окрашенными” контекстами даже в самых тривиальных ситуациях» [Цатурова 2008: 75]. Как утверждает М.Эспань, «культурный перенос по своей сути есть перевод, поскольку предполагает переход от одного кода к другому» [цит. по: Jurt 2007: 106].

По мнению исследователей, «проблема переводимости связана с напряженностью, создаваемой или возникающей в процессе столкновения фоновых знаний в конкретном аргументативном пространстве, где понимание перевода должно представляться шире, чем внутриязыковой, межъязыковой или межсемиотический процесс» [Тхорик, Фанян 2006: 179]. М.С.Снеткова справедливо замечает, что «эквивалентность текста перевода во многом обуславливается двумя факторами: его адресатом и типом переводимого текста... Предназначенность кинодиалога для мгновенного восприятия и невозможность введения комментария определяют во многом адаптационный путь передачи оригинального сообщения» [Снеткова 2009: 12, 20].

Рассмотрим примеры.

Таблица 1

Униформизация при культурном переносе кинотекстов

Текст оригинала	Текст перевода
<p>– <i>Smile. Don't smile. Smile. In camera. Out camera. Donne ton corps!</i> – Euh... Steven sait que c'est une pub pour la choucroute? – Je sais pas. Il me fout un doute, quand même. ... – Je peux te parler juste 2 secondes? Eh, c'est superbien! C'est superglamour, supersensuel, ...mais c'est pas <i>Aubade</i>, tu vois? C'est euh... c'est de la choucroute.</p>	<p>– <i>Смайл, донт смайл, смайл. Ин камера, аут камера. Шоу ми свое тело.</i> – Слушай, ты сказал Стивену, что это реклама капусты? – Да, вроде. Но теперь сомневаюсь. ... – Стив, на пару секунд. Слушай, все супер, Стив. Супергламурно, суперчувственно, но ... клиент ведь не «обад» заказывал, а, скорей, обед – капуста.</p>

Как следует из примера, одна из моделей перевода кинотекста состоит в его культурной униформизации, как это происходит в случае с *choucroute*, обозначающим традиционное блюдо

из капусты эльзасской кухни, реклама которого снимается в анализируемом эпизоде фильма «99 francs» / «99 франков» (Франция, 2007)². Исследователи позиционируют данный прием как вид

адаптационной стратегии перевода. А. Уртадо Альбир определяет его как «вольный перевод, который в целом сохраняет информацию, содержащуюся в оригинале, но направлен на замещение какого-либо из сопутствующих элементов (уровень языка, литературный жанр, специфика эпохи и т. д.), в зависимости от целевой аудитории» [Hurtado Albir 1990: 80]. Проанализируем семантический механизм данного переводческого приема в условиях культурного переноса. Если «представить смысловое содержание культурно-значимой единицы в виде единого блока, включающего информативную составляющую и социокультурную коннотацию, из которых первая отражает наиболее универсальные, нейтральные семы, вторая содержит культурно-маркированные семы, относящиеся к социокультурному макроконтексту» [Ситкарева 2001: 4], то переводческая трансформация заключается в сохранении наиболее общих, универсальных сем и опущении культурно-специфических сем переводимой единицы. Таким образом, текст перевода частично утрачивает связь с культурным контекстом оригинала. Однако в условиях массовой коммуникации такой перевод также может представлять определенный интерес, поскольку вос-

приятие фильма характеризуется «отсутствием непосредственного контакта со зрителем и значительной отсроченностью этого контакта во времени, что нередко приводит к утрате остроты восприятия происходящих на экране событий и неполноценному пониманию вербального текста зрителями даже в рамках одной культуры» [Горшкова 2006: 22]. В силу этого замена культурно-специфических элементов на наиболее универсальные понятия может способствовать оптимизации восприятия фильма.

Вместе с тем в условиях киноперевода данный прием представляет определенный риск. Известно, что кинотекст – это креолизованный текст, т. е. содержащий не только вербальный, но и невербальный ряд. Вмешательство переводчика осуществляется на уровне вербальной составляющей, при том что невербальный компонент остается неизменным, откуда риск несоответствия, как это наблюдается в анализируемом фрагменте, где представлены декорации в виде культурно-специфического блюда. Таким образом, перевод «капуста» выглядит, на наш взгляд, несколько странно.

Рассмотрим другой пример.

Таблица 2

Гибридизация при культурном переносе кинотекстов

Текст оригинала	Текст перевода
– Ecoute, Lola, je suis à la préfecture , on m'a enlevé ma carte grise Je suis pas Dolto , j'ai pas à tout t'expliquer.	– Послушай, Лола! Я в полицейском участке , у меня только что отобрали права ... Я же не доктор Спок , я не должна всегда всем все объяснять.

В данном фрагменте, взятом из фильма LOL (Laughing Out Loud) / LOL [ржунимагу] (Франция, 2008)³, культурно-специфический компонент представлен единицами *prefecture*, *carte grise*, *Dolto*. При его передаче переводчик производит серию замен, что позволяет позиционировать использованные трансформации как приемы адаптационного перевода. В первых двух случаях семантический механизм адаптации основывается на культурной униформизации. Культурно-специфическое понятие «префектура полиции» замещается на более универсальное понятие «полицейский участок». Регистрационное свидетельство транспортного средства, которое во французской культуре принято обозначать словосочетанием *carte grise* (дословно «серая карточка»), возможно, ввиду несоответствия по цвету в переводе замещается на «права» как наиболее универсальный водительский документ.

Третья единица (*Dolto*) демонстрирует привнесение в текст перевода элементов культуры, которая не участвует в культурном переносе непосредственно. Традиционно переводческая адаптация понимается как «прием вольного перевода, состоящий в замене элемента культуры оригинала на сравнимый элемент принимающей культуры» [Schreiber 2007: 192]. В приведенном определении делается акцент на двухстороннее межкультурное взаимодействие. В этом плане примечательна замена имени известного французского психолога Франсуазы Дольто на имя не менее известного американского психолога и педагога Б.Спока, очевидно, более известное для российского реципиента. Это подтверждает идею наличия т.н. «трехсторонних культурных переносов» [Jurt 2007: 105], проявляющихся даже на уровне локальных трансформаций.

Независимо от того, на каком механизме основана адаптация, мы, вслед за немецким исследе-

дователем М.Шрайбер, можем констатировать «отсутствие денотативной эквивалентности между текстом оригинала и текстом перевода» [Schreiber 2007: 192]. Данная ситуация довольно часто имеет место в условиях эстетической коммуникации. Как замечает Ю.А.Сорокин, «талантливые художественные переводы обладают минимальной «экзотичностью» за счет нахождения эквивалентов исходному тексту и оцениваются в силу этого как принадлежащие прежде всего той культуре и тому языку, на котором существует перевод», и «талантливый художественный перевод ... не опознается в качестве инокультурного» (см. подробнее: [Тхорик, Фанян 2006: 173]).

В этой связи современная глобализованная коммуникация, особенно в сфере телевидения и кино, предоставляет интересный материал для размышления. Очевидно, что отношения между культурой-отправителем и культурой-получателем не всегда могут строиться однозначно. Так, «важнейшим конститутивным признаком кинотекста является коллективный функционально дифференцированный автор» [Иванова 2001: 5]. Теоретик деконструктивизма М.Фуко полагал, что в принципе «автор исходного текста – это не отдельный индивид, а серия субъективных пропозиций» (см. подробнее: [Алексеева 2010 : 49]). Логично предположить, что в условиях переноса «адресатом нового текста является предполагаемый типичный представитель принимающей культуры, обладающий знаниями и представлениями, общими для большинства членов языкового коллектива» [Снеткова 2009: 12]. Вместе с тем кинотекст воспринимается «виртуальным удаленным рецептором в устной форме в формате отсроченного контакта при отсутствии непосредственного обмена между коммуникантами. Соответственно, виртуальный рецептор сообщения (зритель) отличается множественностью, значительной социокультурной неоднородностью, неопределенной национальной принадлежностью в силу массовости кино и широты его распространения в мире в эпоху глобализации. Очевидно, что степень адекватного восприятия фильма будет значительно варьироваться в зависимости от приведенных выше факторов» [Горшкова 2006: 22]. Согласно У.Эко, «если текст рассматривается именно как текст, и особенно в тех случаях, когда он рассчитан на достаточно широкую аудиторию ... отправитель и адресат присутствуют в нем не как реальные полюсы акта общения, но как актантные роли этого сообщения» [Эко 2007: 24]. Вслед за исследователем можно заключить, что реципиент как актант представляет собой «комплекс благоприят-

ных условий (определяемых в каждом конкретном случае самим текстом), которые должны быть выполнены, чтобы данный текст полностью актуализировал свое потенциальное содержание» [там же: 25].

В случае показа фильма в иноязычной аудитории цепочка «отправитель – зритель» удлиняется за счет введения в нее фигуры переводчика [Горшкова 2006: 22]. В этой связи следует обратить внимание на феномен рефлексии переводческой деятельности, соотносимой с работой переводчика. Л.М.Алексеева полагает, что «...рефлексия существует в виде актуализации смысла языкового материала, осуществляемой с помощью переводчика ... а механизм перевода задан деятельностью переводчика по пониманию исходного текста. Причем у этой деятельности изначально нет конкретных образцов понимания» [Алексеева 2010: 46]. В силу этого актуальными становятся «принципы выхода за рамки языка и “распредмечивание” (термин Г.И.Богина), т.е. все то, что дает возможность построить идеальную, а не лингвистическую модель перевода» [там же].

Анализ переводческих ситуаций указывает на необходимость пересмотра такого понятия, как адаптационная стратегия перевода, которое, на наш взгляд, должно получать расширенную трактовку для данного типа текстов. Так, изучение культурных переносов позволило выделить ряд антропологических идей о культурной гибридизации. Введение понятия «гибридизация» в обиход гуманитарных наук представляет собой очередную попытку сфокусировать исследования на взаимовлиянии и взаимопроникновении культур. Сегодня данное понятие ставится в центр любого культурно-обусловленного процесса [Boidin 2005]. Б.Жуайе определяет данный термин как «пограничные зоны между культурами, языками, религиозными или политическими системами» [Joeyeux 2002]. Д.Симо понимает ее еще более широко, как «представления о Другом и об отношениях с Другим» [цит. по: Boidin 2005].

Следует отметить, что с момента своего основания и по настоящее время теория культурных переносов «подвергает критике представления об однородности национальной культуры, исходящие из идеи о герметичности наций» [Jurg 2007: 104]. По словам М.Эспань, исследования, посвященные культурным контактам, страдают излишним стремлением подчеркнуть идентичность сопоставляемых культур [Espagne 1999: 4]. Тот факт, что национальные культуры формируются благодаря определенной доле влияния других культур (а это влияние, в свою очередь, под-

вергается реинтерпретации и переформулировке) подвергает сомнению субстанциалистскую, унитарную концепцию культуры [Jurt 2007: 105]. По мнению М.Эспань, культурные сообщества не являются замкнутыми средами. Каждая из них так или иначе участвует в формировании культурной идентичности другого сообщества. Отсюда, в любой культуре неминуемо присутствует инокультурный компонент, не только на глобальном уровне культурной системы, но и на уровне ее составляющих [Espagne 1999: 6]. Как справедливо замечает исследователь, «культурные различия могут проявляться в форме «час-

тичного перекрытия» [там же: 4]. Это подтверждает идею о том, что большая часть культурных различий основывается не на абсолютном расхождении, а на частичном совпадении культурно-значимых фактов.

На наш взгляд, данные положения представляют несомненный интерес для переводчика, работающего над культурным переносом кинотекста. Так, например, важно само осознание того факта, что уже сам текст оригинала культурно неоднороден в силу того, что создается в культуре, которая неминуемо несет в себе отпечатки других культур. Приведем примеры.

Таблица 3

Проявление гибридизации культур в тексте оригинала и перевода

Текст оригинала	Текст перевода
<p>– Tu sais que tu ne manques pas de cran, toi ? te pointes là tout seul, avec ton petit pistolet là ! Et tu crois que tu vas arreter l'ennemi public numéro un? Le tueur des Flandres ? Le monstre du plat pays ?</p> <p>– Je vous prévient la maison est cernée par mes hommes !</p> <p>– Ben voyons ! Les renforts ! L'armada ! ... Allez ! C'est l'heure de l'estocade ! La mise a mort ! La dernière banderie !</p>	<p>– Смотри, какой он отважный. Идет в одиночку со своим пистолетиком брать преступника номер один. Убийцу из Фландрии. Чудовище Бельгии.</p> <p>– Предупреждаю, дом окружен моими людьми.</p> <p>– Правда, что ли? Да ну? Подкрепление. Второй фронт. ... Итак. Приведение в действие смертного приговора. Трибуны застыли.</p>

Первая культурно-значимая единица содержит иносказание. Словосочетанием *Plat pays* (Равнинная страна) принято называть северные территории, известные под названием Фландрия, к которым относятся земли Бельгии и северных департаментов Франции (последнее – т. н. «французская Фландрия»). В контексте фильма «Taxi 4» / «Такси 4» (Франция, 2007)⁴, откуда взят анализируемый фрагмент, очевидно, что имеется в виду именно Бельгия, откуда родом герой фильма. Культурно-значимая единица также содержит фоновое знание, отсылающее к одноименной песне Ж. Бреля, родиной которого является Бельгия. Культурно-значимые единицы «*armada*», «*estocade*», «*banderie*» содержат фоновое знание, относящееся к контексту испанской культуры: прослеживается аллюзия к непобедимой Армаде и к контексту корриды – последние два термина обозначают оружие (*banderie* – дротик) и приемы (*estocade* – последний смертельный удар шпагой), применяемые тореро во время боя. Таким образом, текст оригинала выступает как продукт гибридизации культур. Особый интерес в этом плане представляет использование исследователями термина «среда» [Bastin 1990, Espagne 1999 и др.], который нередко замещает термин «культура»: ведь затрагивая проблематику культурных пере-

носов, мы говорим именно о взаимодействии сред, которые могут нести в себе одновременно отпечатки сразу нескольких культур. Таким образом, от традиционной трактовки межкультурного взаимодействия как отношения между двумя культурами ученые приходят к рассмотрению взаимодействия между комплексными культурными средами. Не стоит также забывать, что в сфере художественной коммуникации культурно-значимый компонент может выступать как средство передачи эстетической функции текста.

В тексте перевода мы наблюдаем достаточно интересную картину культурной адаптации. В первом случае переводчик использует прием эксплицирования, используя вместо иносказания конкретное название страны. Несмотря на то что творчество Жака Бреля известно российскому реципиенту, цитирование строк из песни вряд ли вызовет столь же стойкие культурные ассоциации, что и в среде отправителя. Вместе с тем имя бельгийского певца, значимое для эстетической концепции фильма, упоминается в предшествующем контексте. Для передачи содержания культурно-значимой единицы «*armada*» переводчик использует замену одного культурного содержания на другое, связанное с более поздним культурно-историческим контекстом Второй мировой

войны. В случае «estocade» мы вновь можем констатировать прием эксплицирования, который ведет к утрате связи с культурно-обусловленным контекстом, т.е. к культурной униформизации. В последнем случае культурно-значимая единица заменяется на социокультурный стереотип, который связывается, скорее всего, с контекстом спортивных мероприятий.

Проведенный анализ позволяет прийти к следующим выводам.

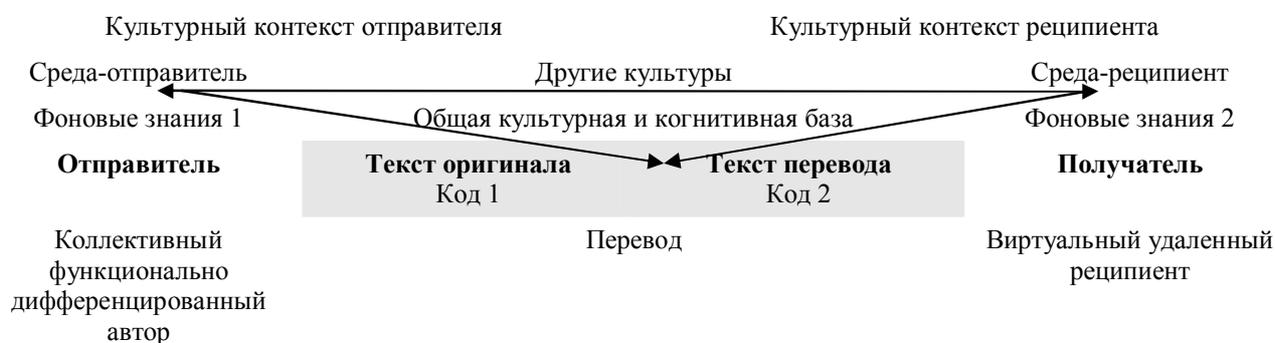
В условиях культурного переноса переводчик сталкивается с ситуациями, когда необходимо вмешательство в культурно-значимый компонент оригинала. Это обусловлено тем, что «культурный перенос предполагает глубинную трансформацию, связанную с изменением конъюнктуры принимающей среды» [Joeux 2002]. В этом плане «перевод, несомненно, вносит существенные коррективы в прагматические презумпции исходного текста» [Швейцер 2009: 155]. Восприятие информации, содержащейся в фильме, возможно только через призму предшествующего опыта реципиента. Именно по этой причине «даже тогда, когда эквивалент реалии действительно существует и зафиксирован в словарях, переводчик далеко не всегда может быть уверен в том, что эквивалент входит в рецептивный словарь конечного получателя» [там же: 153]. Ж.Мунэн указывает на коммуникативные ситуации, в которых «важно установить желаемую степень предсказуемости информации, что позволит избежать возможных ошибок и вместе с тем передать достаточно информации» [Mounin 1970: 81]. Мы полагаем, что такое положение вещей как раз характеризует ситуацию культурного переноса. Поскольку «восприятие среды-отправителя и среды-получателя

неодинаково, переводчик должен постоянно пересматривать свой подход, более тонко подходить к анализу переводимого текста и выстраивать стратегии перевода для достижения ситуации значимого обмена» [Table ronde... 1991: 60].

Интересны в этом плане выводы западноевропейских, в частности французских, исследователей о наличии т.н. «общей культурной базы» между различными на первый взгляд культурами. По мнению М.Эспань, «точки пересечения между культурами возможны именно благодаря существованию общей культурной базы, которая была либо забыта, либо вытеснена на второй план. Терпеливая реконструкция этой общей культурной основы могла бы составить центральный объект исследований культурных переносов» [Espagne 1999: 4].

Безусловно, работа автора исходного текста не является стихийной, а соотносится с институциональными системами (историей, определенным временем и т.д.) (см. подробнее: [Алексеева 2010: 49]). Однако в нашем исследовании мы намеренно не касаемся диахронического аспекта изучаемого явления. Мы исходим из того, что общая культурная база существует между культурами на каждом временном срезе. И ее наличие в том виде, в каком она есть на данный период, безусловно, подготовлено предыдущими межкультурными взаимодействиями. Переводчик может и должен использовать эту общую культурную основу при работе над культурным переносом текстов. Это особенно актуально, если перенос касается произведений массовой культуры, таких как кинотексты. Модель культурного переноса при этом может выглядеть примерно так, как показано на схеме.

Взаимодействие сред в условиях культурного переноса кинотекста



Работа переводчика во многом состоит в поиске или построении общей основы между культурными средами, участвующими в переносе. Это достигается за счет либо нахождения наиболее нейтральных, универсальных, общепонятных со-

ответствий культурно-значимым элементам (униформизация), либо привлечения элементов других культур (гибридизация). Таким образом, исходя из объема изученного материала, можно предположить, что в условиях культурного переноса ки-

нотекста адаптационная стратегия может строиться по двум направлениям, каждое из которых включает различные модели: 1) *униформизация*, которая может проявляться в виде а) замены культурно-специфического компонента на более универсальный компонент (как это происходит в случае *carte grise* → водительские права) и б) замены культурно-специфического компонента на компонент с более широким и нейтральным значением (как это происходит в случае *choucroute* → капуста); 2) *гибридизация*, которая проявляется в замене культурно-значимого элемента оригинала на аналогичный, но не равнозначный элемент третьей культуры, не вовлеченной в процесс переноса непосредственно (случай F. Dolto → Б. Спок). Как свидетельствуют наблюдения, гибридизация как модель культурного переноса выходит за рамки стратегии перевода и понимается шире как свойство текста отражать поликультурный характер среды, в которой он создаётся. Такая модель гибридизации может получить выражение уже в тексте оригинала. Соответственно перевод такого культурно неоднородного текста может разворачиваться по двум возможным моделям: а) сохранение гибридизации исходного текста; б) замена культурно-значимых элементов текста, созданного в среде отправителя, на культурно-значимые элементы, близкие средорецептору.

Из примеров также следует, что в переводах часто наблюдается сочетание различных моделей переноса культурно-значимого содержания. По нашему мнению, в практике культурных переносов переводчик должен оценивать влияние каждой культурно-значимой единицы на переводимый текст в целом и, исходя из этого, выстраивать стратегию перевода, которая заключается в определенной комбинации приемов, направленных на репрезентацию переводимого текста в новой принимающей среде. В этом плане любой перевод является продуктом культурной гибридизации, поскольку каждое переводческое решение является способом видения культурно-значимых фактов с разных позиций. Говоря словами Ю.Лотмана, «здесь мы сталкиваемся с некоторой областью интерпретаций, в пределах которой заключено множество отличных друг от друга текстов, из которых каждый в равной мере является переводом исходного. При этом очевидно, что если мы осуществим обратный перевод, то ни в одном случае мы не получим исходного текста. В этом случае мы можем говорить о возникновении новых текстов» [Лотман 1992: 115–116].

Другим важным аспектом является определение меры привнесения инокультурных элементов в переводимый текст. В этой связи мы полагаем,

что в работе переводчика необходим постоянный анализ того, имеется ли общая культурная база между исходной и принимающей средой, с одной стороны, и с третьими культурными средами с другой. Это позволит, в частности, избежать неоправданного привнесения в перевод инокультурных смыслов и тем самым успешнее построить стратегию переводческой адаптации.

Примечания

¹ Здесь и далее перевод наш.

² **«99 francs» / «99 франков».** Фильм снят по одноименному роману французского писателя Фредерика Бербедера (Frédéric Beigbeder), изданному в 2000 г. Производство Pathé / Arte France Cinéma, 2007. Жанр: драма, комедия. Режиссёр Жан Кунен (Jean Kounen), сценарий Nicolas & Bruno (Никола Шарле / Nicolas Charlet и Брюно Лавэн / Bruno Lavaine). В статье анализируются дублирование и субтитры, выполненные ассоциацией «Мосфильм Мастер» в 2008 г.

³ **LOL (Laughing Out Loud) / LOL [ржунимару].** Производство Pathé Renn Productions / Bethsabée Mucho / M6 Films / TF1 Films Productions, 2008. Жанр: комедия, мелодрама. Режиссёр Лиза Азуэлос / Liza Azuelos (Лиза Алессандрин / Lisa Alessandrin), сценарий Лиза Азуэлос Liza Azuelos (Лиза Алессандрин / Lisa Alessandrin) и Нанс Дельгадо / Nans Delgado. В статье анализируются дублирование и субтитры, выполненные ООО «Н-Кино» в 2009 г.

⁴ **«Taxi 4» / «Такси 4».** Производство Europa Corp / ARP Sélection / TF1 Films Productions, 2007. Жанр: боевик, комедия. Режиссёр: Жерар Кравчик / Gérard Krawczyk, сценарий Люк Бессон / Luc Besson. В статье анализируются дублирование и субтитры, выполненные издательством «CP-Digital» в 2009 г.

Список литературы

Алексеева Л.М. Перевод как рефлексия деятельности // Вестн. Перм. ун-та. Российская и зарубежная филология. 2010. Вып. 1 (7). С.45–51.

Бразговская Е.Е. Текст в пространстве культуры: Sny. Ogrody. Serenite Ярослава Ивашкевича / Перм. гос. пед. ун-т. Пермь, 2001. 114 с.

Горшкова В.Е. Теоретические основы процессоориентированного подхода к переводу кинодиалога (на материале современного французского кино): автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.05, 10.02.20 / Иркут. гос. лингвист. ун-т. Иркутск, 2006. 35 с.

Иванова Е.Б. Интертекстуальные связи в художественных фильмах: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2001. 16 с.

Лотман Ю.М. Семиотика культуры // Избр. статьи: в 3 т. Т.1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин: Александра, 1992. 479 с.

Прохоров Ю.Е. Национальные социокультурные стереотипы речевого общения и их роль в обучении русскому языку иностранцев. 4-е изд. М.: Комкнига, 2006. 224 с.

Пиенкина Т.Г. Вербальная посредническая деятельность переводчика в межкультурной коммуникации: психолингвистический аспект: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Барнаул, 2005. 32 с.

Ситкарева И.К. Лакуны в художественном тексте: лингвокультурологическое исследование (на материале художественных произведений писателей франкоязычной Европы): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 2001. 23 с.

Снеткова М.С. Лингвостилистические аспекты перевода испанских кинотекстов (на материале русских переводов художественных фильмов Л.Бунюэля «Виридиана» и П.Альмодовара «Женщины на грани нервного срыва»): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2009. URL: <http://www.philol.msu.ru/~ref/avtoreferat2009/snetkova.pdf> (дата обращения: 14.06.2009).

Слышкин Г.Г. Ефремова М.А. Кинотекст. Опыт лингвокультурологического анализа. М., 2004. 164 с. URL: <http://www.vfrsteu.ru/elib/> (дата обращения: 01.07.2009).

Сорокин Ю.А. Марковина И.Ю. Культура и ее этнопсихолингвистическая ценность // Этнопсихолингвистика. М.: Наука, 1988. С. 5–18.

Тхорик В.И., Фанян Н.Ю. Лингвокультурология и межкультурная коммуникация: учеб. пособие. М.: ГИС, 2006. 260 с.

Цатурова И.А., Каширина Н.А. Переводческий анализ текста. Английский язык: учеб. пособие с метод. рекоменд. СПб.: Перспектива; Союз, 2008. 296 с.

Швейцер А.Д. Теория перевода: Статус, проблемы, аспекты. М.: Кн. дом «ЛИБРОКОМ», 2009. 216 с.

Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / пер. с англ. и итал. С.Д.Серебряного. СПб.: Симпозиум, 2007. 502 с.

Bastin G.L. L'adaptation, conditions et concept // Etudes traductologiques en hommage à Danica Seleskovitch. Paris: Minard, 1990. P. 215–230.

Boidin C. L'Horizon anthropologique des transferts culturels, Nuevo Mundo Mundos Nuevos,

Reseñas de libros y CD roms, 2005. URL: <http://nuevomundo.revues.org/index339> (дата обращения: 02.06.2010).

Castañeda Díaz A.A. Le temps comme dimension de l'univers cinématographique (A propos du temps et de l'espace créatifs dans le cinégramme) // Langage, Temps et Temporalité: Actes du 29-e Colloque d'Albi Langages et Signification. Toulouse: Université Toulouse-Le Mirail, 2008. P. 117–129.

Dictionnaire des sciences humaines. URL: http://www.puf.com/wiki/Dictionnaire:Dictionnaire_des_sciences_humaines/TRANSFERTS_CULTURELS (дата обращения: 02.06.2010).

Espagne M. Les Transferts culturels franco-allemands. PUF, 1999. 286 p.

Espagne M. Les transferts culturels // H-Soz-u-Kult, 19.01.2005. URL: <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/forum/id=576&type=artikel> (дата обращения: 02.06.2010).

Hurtado Albir A. «La fidélité au sens, un nouvel horizon pour la traductologie», Etudes traductologiques en hommage à Danica Seleskovitch. Paris: Lettres modernes, Minard 1990. P. 75–95.

Joyeux B. Les transferts culturels. Un discours de la méthode // Hypothèses, année. 2002, numéro 1. P. 149–162. URL: <http://www.cairn.info/revue-hypotheses-2002-1-page-149.htm> (дата обращения: 02.06.2010).

Jurt J. Traduction et transfert culturel // De la traduction et des transferts culturels. Textes réunis par C. Lombez et R. von Kulesa / Ed. L'Harmattan, 2007. P. 92–111.

Mounin G. Introduction a la sémiologie. Paris: Minuit, 1970. 253 p.

Schreiber M. Transfert culturel et procédés de traduction: l'exemple des réalia // De la traduction et des transferts culturels. Textes réunis par C. Lombez et R. von Kulesa / Ed. L'Harmattan, 2007. P. 185–194.

Table ronde: La traduction des langues rares // La traduction littéraire, scientifique et technique, Actes du Colloque international organisé par l'AELPL (Association européenne des linguistes et des professeurs de langue), mars 1991, Paris (La Tilo éd. collection Paroles et Actes). P. 55–61.

Tatilon C. Traduire. Pour une pédagogie de la traduction. Toronto: éd. du GREF, 1986. 177 p.

**MOVIE SCRIPT IN FOREIGN CULTURE ENVIRONMENT:
PROBLEM OF CULTURAL TRANSFER MODELING**

Irina K. Fedorova

**Senior Lecturer of Foreign Languages, Linguistics and
Cross-cultural Communication Department
Perm State Technical University**

Study of the specificity of reception and transformation of foreign culture heritage in the recipient environment is an acute problem of Translation Studies. A movie script is one of the central cultural products. The research is based on the data of the French feature films and their translations made for the Russian recipient. This research is an attempt to trace major regularities and trends as well as to consider the key problems of cultural transfer on the basis of analysis of transformations made by translators when representing a culturally significant component of the source text in the target text.

Key words: cultural transfer; hybridization; movie script; cultural component; recipient environment; screen translation; translator's adaptation.