

УДК 81'1

DOI 10.47388/2072-3490/lunn2021-55-3-61-83

АУДИОВИЗУАЛЬНЫЙ ПЕРЕВОД В СССР И РОССИИ: КРАТКАЯ ИСТОРИЧЕСКАЯ РЕТРОСПЕКТИВА

Е. Д. Малёнова

Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского,
Омск, Россия

Статья посвящена выявлению особенностей становления и развития аудиовизуального перевода в СССР и России. Автор выстраивает исследование в форме исторической ретроспективы, охватывающей период с начала XX века и по настоящий момент. Цель исследования — провести параллели между особенностями исторического развития нашей страны и практиками аудиовизуального перевода, применяемыми в тот или иной период. Материалом для исследования послужили научные статьи, архивные документы, дневники, оригинальные и переводные аудиовизуальные произведения разных лет. Последовательно двигаясь от эпохи немого кино к современному состоянию кинематографа, автор описывает наиболее яркие практики аудиовизуального перевода, иллюстрируя описание конкретными языковыми примерами. Автор рассматривает особенности аудиовизуального перевода в начале XX века на материале анализа интертитров к немым фильмам. Особое внимание уделяется развитию аудиовизуального перевода в период 30–40-х годов XX века, ознаменовавшийся переходом от субтитрирования к дубляжу и определивший дальнейшее становление России как дубляжной страны. Отдельно автор рассматривает проблемы цензуры в советском аудиовизуальном переводе. Говоря об аудиовизуальном переводе в постсоветский период, автор подробно останавливается на таких переводческих практиках, как «русский дубляж» и пародийный «гоблинский перевод». В заключении кратко описывается современное состояние аудиовизуального перевода в России, в частности рассматривается явление фанатского перевода. Автор делает вывод о необходимости дальнейшего изучения истории аудиовизуального перевода для лучшего понимания его современного состояния и использования накопленного опыта в практике аудиовизуального перевода.

Ключевые слова: аудиовизуальный перевод; история перевода; субтитрирование; дубляж; закадровый перевод; трансмедийный проект.

Audiovisual Translation in the USSR and Russia: a Brief Historical Retrospective

Evgeniya D. Malenova

F. M. Dostoevsky Omsk State University, Omsk, Russia

The article looks at the development of audiovisual translation in the USSR and the Russian Federation from a diachronic perspective. By showing that audiovisual translation took many different forms over the years, it highlights the factors shaping modern practices of audiovisual translation. The author has designed her research as a historical retrospective starting from

the beginning of the 20th century and ending with the current state of audiovisual translation. The major aim of the research is to draw a parallel between the peculiarities of Russian history and audiovisual translation practices used at each period of its development. The paper draws upon different sources including scholarly articles, documents, diaries, multimedia, films, etc. Moving from the period of silent movies towards the modern age of cinema, the author describes the most prominent practices supported by real-life examples. The author starts with analyzing techniques of the early audiovisual translation by studying the intertitles to silent movies. Special emphasis is put on the period of the 1930-40s, marked by the transition from dubbing to subtitling, which defined the future of Russia as a dubbing country. The author discusses the problem of censorship in audiovisual translation and, passing on to audiovisual translation in the post-Soviet period, gives a detailed description of the famous Russian voiceover which includes mock “Goblin translations.” In conclusion, the author examines such modern translation practices as fansubbing and fandubbing.

Key words: audiovisual translation; translation history; subtitling; dubbing; voice-over; transmedia project.

1. Введение

Иностранная киноvideопродукция давно стала неотъемлемой частью жизни. Никого уже не удивляет тот факт, что зарубежные актеры говорят со зрителями на знакомом им языке, а телеканалы транслируют сериалы, ток-шоу, образовательные программы и прочий контент в переводе на русский язык. Несмотря на то, что аудиовизуальный перевод — широко распространенная коммуникативная практика, которой уже более 100 лет, интерес к исследованиям этого вида перевода за рубежом ярко проявился лишь в начале 90-х годов XX века, когда люди обнаружили, что буквально окружены экранами различных размеров, ставшими привычным элементом нашей социальной среды (Díaz Cintas 2008: 1). Что касается советской и российской переводческой школы, то первые отечественные опыты исследования аудиовизуального перевода появились лишь в начале нынешнего тысячелетия, хотя к исследованиям семиотики кинотекста советские и российские лингвисты обращались с 30-х годов XX века (Лотман 1973; Тынянов 1977; Лотман, Цивьян 1994; Колосова, Коробова, Уханова 2018). Таким образом, в настоящий момент в российском переводоведении отсутствует единое мнение относительно теоретической парадигмы, в рамках которой должно вестись изучение и теоретическое осмысление аудиовизуального перевода. Несмотря на этот факт, количество исследований, выполненных на материале аудиовизуальных произведений, неуклонно растет (Малёнова 2019: 65). Об этом также свидетельствуют результаты конкурса научных работ, посвященных аудиовизуальному переводу и цифровой доступности, проведенного в 2020 году Евразийской лигой субтитровщиков: на конкурс было прислано более 50 работ из 15 городов России (Итоги конкурса научных работ 2020).

С другой стороны, также растет спрос и на сами услуги аудиовизуального перевода. По информации агентства *RNS*, доля отечественных фильмов, вышедших на широкий экран в 2019 году, составила всего 23 % от общего объема кинопроката в стране (В России назвали причину снижения доли российского кино в кинотеатрах 2020). Соответственно, доля зарубежного контента выросла до 77 %. Это означает, что еще больше аудиовизуальных произведений были переведены. Объемы иноязычного контента, локализуемого для показа посредством *ATT*-платформ и *VoD*-сервисов, а также для трансляции по телевидению, в принципе не поддаются исчислению. Даже когда речь идет о внутриязыковом переводе, то и здесь прогнозируется серьезное повышение спроса на услуги специалистов в области аудиовизуального перевода в связи принятием Федерального закона от 28 марта 2017 г. № 34-ФЗ «О внесении изменений в статьи 8 и 9 Федерального закона “О государственной поддержке кинематографии Российской Федерации”», согласно которому при получении средств на производство полнометражного национального фильма «их получатель обязан осуществить субтитрование и тифлокомментирование этого фильма за счет указанных средств в соответствии с требованиями, утверждаемыми федеральным органом исполнительной власти в области кинематографии» (Федеральный закон № 34-ФЗ «О внесении изменений в статьи 8 и 9 Федерального закона «О государственной поддержке кинематографии Российской Федерации» 2017).

Данные, приведенные выше, свидетельствуют о необходимости активизировать исследования в области аудиовизуального перевода как с точки зрения выработки практических рекомендаций по выполнению различных видов аудиовизуального перевода, так и с точки зрения специфики развития аудиовизуального перевода как коммуникативной практики. В связи с этим целью данного исследования является описание процесса развития практики аудиовизуального перевода в нашей стране в форме краткой исторической ретроспективы, что позволит выявить закономерности его становления и онтогенеза, что, в свою очередь, поможет осмыслить современное состояние отечественного аудиовизуального перевода.

2. Характеристика материала и методов исследования

Основной методологической парадигмой настоящего исследования стал диахронический подход, позволяющий четко выделить отдельные этапы развития практики аудиовизуального перевода в СССР и России. Первая часть статьи посвящена рассмотрению становления традиций аудиовизуального перевода в советский период, причем основное внимание уделяется цензуре, которая и определила дальнейшую судьбу отече-

ственного аудиовизуального перевода, в результате чего Россия сейчас традиционно считается «дубляжной» страной. На конкретных языковых примерах рассматриваются приемы, которые приходилось использовать переводчикам, чтобы не только обеспечить соблюдение технических ограничений дубляжа, но и исключить упоминание «запретных» тем, таких как сексуальные взаимоотношения, идеологические проблемы, описание капиталистического образа жизни и т. д.

Во второй части статьи рассматриваются специфические практики аудиовизуального перевода, применявшиеся в постсоветскую эпоху, начиная с пиратской эры 90-х годов XX века, когда в России возник уникальный вид озвучивания фильмов, так называемый «русский закадр». Отдельное внимание уделяется практике создания пародийных переводов — «гоблинских переводов», названных так в соответствии с псевдонимом их создателя Гоблина, он же Дмитрий Пучков. Основная цель исследования состоит в проведении параллелей между событиями, происходившими в конкретный период истории, и особенностями практики аудиовизуального перевода.

В заключении приводится информация о современном состоянии аудиовизуального перевода в России в попытке описать, как особенности онтогенеза аудиовизуального перевода на российской почве отражаются на принципах данного вида перевода, применяемых сегодня. Основное внимание уделяется новым практикам, изменившим ландшафт аудиовизуального перевода в XXI веке: фанатскому дубляжу и субтитрованию («фандаббингу» и «фансаббингу»).

Анализ развития практики аудиовизуального перевода сопровождается языковыми примерами, на которых демонстрируются основные тренды отечественного аудиовизуального перевода, описанные в статье. Материалом исследования стали англоязычные аудиовизуальные произведения, снятые и переведенные на русский язык в разные годы, анализ которых позволил выявить особенности выполнения аудиовизуального перевода на различных этапах его развития в нашей стране.

3. Результаты исследования и их обсуждение

3.1. Зарождение аудиовизуального перевода в России и СССР: интертитры и субтитрование

Начало эре кинематографа положили эксперименты братьев Огюста и Луи Люмьеров, завершившиеся публичным показом серии короткометражных фильмов, который состоялся в Париже 28 декабря 1895 года. С этого момента «синематограф» начал свое победное шествие по миру. В России первые кинопоказы состоялись в самом начале XX века, после

того как французский предприниматель Шарль Пате организовал студию «Братья Пате» и начал активно заниматься кинопроизводством. Русские предприниматели, узнав о коммерческом успехе синематографа, закупили продукцию студии Пате и организовывали так называемые «кинопередвижки» — автомобили, оснащенные портативными киноустановками. По просторам Российской империи колесили сотни таких кинопередвижек, и постепенно кинематограф стал «популярнейшим из массовых аттракционов» (Лебедев 1965). Первые российские кинотеатры, называвшиеся в то время «электротeatры», начали открываться в 1903–1907 годах, в них демонстрировались в основном фильмы французского производства, снятые на студии «Братья Пате» (там же). Кинематограф постепенно стал настолько популярен, что даже В. И. Ленин в своей беседе с наркомом просвещения А. В. Луначарским сказал: «<...> вы должны твердо помнить, что из всех искусств для нас важнейшим является кино» (Болтянский 1925:19).

В соответствии с политикой молодого Советского государства далеко не все кинокартины зарубежного производства попадали на экраны. Согласно поручению В. И. Ленина «Директивы по киноделу», продиктованному 17 января 1922 года, в советский прокат могли выходить два вида кинофильмов: «а) увеселительные картины, специально для рекламы и для дохода (конечно, без похабщины и контрреволюции) и б) под фирмой “из жизни народов всех стран” — картины специального пропагандистского содержания...» (Ленин 1970: 360). Таким образом, отдельные киноленты, подходящие под указанные категории, все же выходили в широкий прокат и переводились на русский язык. Примеры этих ранних переводов найти довольно сложно: часть из них безвозвратно утеряна, часть хранится на полках Госфильмофонда. Тем не менее некоторые из ранних немых фильмов, переведенных на русский язык, доступны онлайн.

Как замечает А. Шарковска, «во времена немого кино осуществлять его перевод было довольно несложно» (Szarkowska 2005). Вербальная составляющая таких фильмов оформлялась в виде интертитров — надписей, появлявшихся на экране на стыке отдельных сцен и содержащих имена и род занятий персонажей, описание сцены или отдельные ключевые реплики, необходимые для понимания контекста фильма. Язык этих интертитров был простым и лаконичным, поэтому особой проблемы для перевода на русский язык не представлял. Например, интертитры в немецком фильме «Зеленый переулок» (*Die Rothausgasse*, 1928), снятом Ричардом Освальдом, переведены на русский язык при помощи прямого перевода, без использования прагматической адаптации или опущений. В процессе перевода переводчики не ставили перед собой задачи локализовать отдельные

значимые надписи, появляющиеся на экране помимо интертитров, такие как названия улиц и надписи на табличках, но и без этого контекст фильма вполне понятен русскоязычному зрителю.

Другим примером немого фильма, переведенного на русский язык и вышедшего в широкий прокат в СССР, может служить знаменитый фильм Чарли Чаплина «Огни большого города» (*City Lights*, 1930). Анализ перевода интертитров, встроенных в этот фильм, также показывает, что основным приемом в то время был прямой, а иногда и вольный перевод, который в некоторых случаях искажал узус языка перевода. Так, например, интертитр (1) *Whoever he is, get rid of him* переведен как *Кто бы он ни был, освободитесь от него!* вместо более узуального «избавьтесь от него». В некоторых случаях переводчики использовали прием смыслового развития, в результате которого существенно искажался смысл оригинального интертитра. Так, например, интертитр (2) *Be brave. Face life*, появляющийся на экране в тот момент, когда персонаж Чаплина вытаскивает из воды джентльмена, пытавшегося утопиться, переведен как *Жизнь так прекрасна!* В результате перевод в самом общем смысле соответствует коммуникативной ситуации, разворачивающейся на экране, но искажает интенцию говорящего. Интересным примером ранней цензуры может стать перевод самого первого интертитра фильма (3) *To the people of this city we donate this monument; Peace and Prosperity*. В переводе интертитр становится существенно короче: *Мы открываем этот памятник*, а глагол *donate* и наименование памятника просто опускаются. Это, вероятнее всего, связано с тем фактом, что благотворительность в те годы считалась характеристикой классового общества, поэтому ее невозможно было отразить в переводе интертитра. Эту догадку подтверждает дефиниция лексемы «благотворительность», приведенная в «Большой советской энциклопедии» 1927 года издания, согласно которой «социальному строю СССР чуждо понятие благотворительности» (Благотворительность 1927: 471).

Активно аудиовизуальный перевод в СССР начал развиваться в период между Первой и Второй мировыми войнами. В это время в прокат выходили зарубежные фильмы, закупленные в США для показа в СССР в рамках активного политического и военного сотрудничества. Наибольшим успехом пользовались киноленты «100 мужчин и одна девушка» Генри Костера и «Большой вальс» Жюльена Дювивье. По воспоминаниям Г. Эфрона, «Большой вальс» был с восторгом встречен не только за рубежом, но и в СССР и сам Эфрон посмотрел его не один раз (Эфрон 2007: 108). Изначально «Большой вальс» шел на экранах с субтитрами и был впервые показан в 1940 году. Интересно, что этот фильм вышел на экраны еще раз, десятью годами позже, но уже в дублированной версии, которую зрители

восприняли без былого энтузиазма. По свидетельствам Ю. А. Ростовцева, советский писатель и драматург Виктор Астафьев, который был в полном восторге от субтитрированной версии «Большого вальса» и пересматривал ее много раз, перестал смотреть этот фильм, когда тот был дублирован: «После дублирования погасли подлинные голоса исполнителей, их интонации и, наконец, тайна самого непонятого языка — фильм «онемел» и во многом потерял привлекательность, сделался простеньким и даже слащавым» (Ростовцев 2009).

Важно отметить, что в 30-е годы XX века и в самом начале Второй мировой войны основным видом аудиовизуального перевода стало субтитрирование. После появления звукового кино практика использования интертитров постепенно сошла на нет и большая часть картин, поступивших в советский кинопрокат («Скандал в Риме», 1933; «Маленькая мама», 1935; «Большой вальс», 1938; «Багдадский вор», 1940 и т. д.), демонстрировалась на языке оригинала в сопровождении русскоязычных субтитров. Несмотря на то, что технология создания и размещения субтитров на киноплёнке отработывалась вплоть до середины 30-х годов, по сохранившимся прокатным копиям фильмов видно, что переводчики того времени соблюдали основные правила субтитрирования: количество строк в одном субтитре — не более двух; субтитр находится на экране достаточно долго, то есть у зрителя есть время не только прочесть текст, но и увидеть то, что происходит на экране; субтитры хорошо сегментированы и соответствуют контексту фильма. С другой стороны, оригинальный текст, оформленный в субтитры, достаточно компрессирован: некоторые элементы диалога опущены, смысл отдельных реплик передан лишь в общих чертах. В качестве примера рассмотрим один из диалогов в фильме «Большой вальс». Молодого Штрауса увольняют из банка, и он идет к Польди, своей возлюбленной, где его встречают хозяева дома. Между ними происходит следующий диалог:

- (4) — *Bless you, son... Is the bank closed today?*
 — *Well, perhaps they run out of money.*
 — *One half of the bank is still open*
 — *The bank is still open but we're not in it. A nice happy holiday, Johann?*
 — *Yes.*
 — *Yes!*
 — *Is... is Poldi around?*
 — *Ah, he wants to see Poldi... Mama, you hear?*
 — *Sure... I thought he maybe came to see you.*
 — *If you please, Mr. Finance Minister ...*

Из 10 реплик диалога в субтитры включены только 6:

— *Разве банк сегодня закрыт?*

— *Открыт.*

— *Тебе там надоело? Решил погулять, Шани?*

— *Польди дома?*

— *Ах, он к Польди!*

— *А я думала он к тебе!..*

Из приведенного примера видно, что часть реплик опущена, часть подверглась полному переосмыслению и, как следствие, целостному преобразованию (ср. *Well, perhaps they run out of money* и *Решил погулять, Шани?*). Тем не менее зритель остается в контексте киносцены и может понять суть диалога. С одной стороны, можно предположить, что субтитровщики работали со слуха и некоторые реплики были им непонятны, а в связи с небольшими объемами переводов у них не было возможности отработать технологию создания субтитров. С другой стороны, необходимо отметить, что развитию субтитрирования в СССР мешал один простой факт: многие зрители просто не умели читать. Декрет «О ликвидации безграмотности среди населения РСФСР» был издан в 1919 году, тем не менее, несмотря на заверения правительства в том, что к середине 30-х годов с безграмотностью было покончено, согласно Всесоюзной переписи населения 1937 года, доля неграмотных среди мужчин составляла 14 %, а среди женщин — 34 %, причем грамотным считался тот, кто мог читать по слогам и написать свою фамилию (Жиромская, Киселев, Поляков 1996: 94). Таким образом, в 30-е годы XX века субтитрирование делало аудиовизуальные произведения недоступными для четверти населения СССР

Еще одним минусом субтитрирования был тот факт, что оригинальная дорожка на иностранном языке не заглушалась, соответственно, зритель, владеющий иностранным языком, мог понять, о чем говорят персонажи на экране. Это затрудняло процесс цензуры фильмов, выходящих в прокат. Довольно остро вопрос цензуры встал в 40-х годах XX века, когда в СССР начал комплектоваться так называемый «трофейный фонд», в который вошли фильмы иностранного производства, захваченные в качестве трофеев. Больше всего трофейных фильмов поступило в этот фонд в период с 1946 по 1949 год. Только в течение 1946 года во Всесоюзное фильмохранилище поступило 9 железнодорожных вагонов и 20 автомашин с трофейными фильмами зарубежного производства (Из истории Госфильмофонда 2008: 220). С одной стороны, практика жесткой цензуры аудиовизуальных произведений, о которой пойдет речь ниже, серьезно ограничивала возможность зрителей получить полное представление о просматриваемом

фильме. С другой стороны, все вышеперечисленные факторы способствовали развитию и совершенствованию техники перевода под дубляж.

3.2. Становление и развитие советской школы дубляжа

Советская школа дубляжа представляла собой практически идеальную модель локализации кинофильмов посредством озвучивания. По словам А. Сазонова (Сазонов 2010: 52), процесс дубляжа одного художественного фильма занимал порядка двух месяцев. Диалоговые листы переводились на русский язык, затем производилась укладка текста «в губы», чтобы артикуляция актеров на экране совпадала с русскими словами, произносимыми актерами дубляжа. После этого текст перевода проходил дополнительную литературную обработку, в ходе которой устранялись возможные звуковые дефекты (аллитерации, ассонансы и т. п.), речевые ошибки и так далее. Финальным этапом работы с текстом перевода фильма был этап цензуры, и только потом диалоговые листы на русском языке направлялись в студию дубляжа. Вся команда специалистов, работающих над фильмом, включая переводчиков, укладчиков, редакторов, режиссеров дубляжа, актеров озвучивания и т. д., прилагала огромные усилия для того, чтобы дубляж был максимально высокого качества. В короткометражном документальном фильме «Как озвучивали фильмы в СССР» показано, как каждая реплика диалогового листа редактировалась совместными усилиями укладчицы и аудиовизуального переводчика для достижения максимальной синхронизации артикуляции на экране. Затем актеры дубляжа проигрывали в студии каждую сцену фильма, чтобы максимально передать эмоции каждого актера. В результате многие советские граждане были уверены, что Луи де Фюнес, Лоуренс Оливье и другие звезды иностранного кино говорят на русском языке.

Первым фильмом, переведенным в СССР под дубляж, стала американская кинокартина «Человек-невидимка» (*The Invisible Man*, 1933). Режиссером дубляжа выступил известный советский кинорежиссер Марк Донской (Демьянок 2013). Дублирование кинофильмов стало трендом 1930-х годов и «наиболее предпочтительным способом аудиовизуального перевода для крупнейших языковых сообществ мира» (Gottlieb 1997: 310). Диалоги, переведенные на русский язык, были тщательно синхронизированы с оригинальным аудио- и видеорядом, а сама процедура дубляжа была осуществлена на киностудии им. М. Горького.

После окончания Великой Отечественной войны объемы закупок иностранных фильмов в СССР были существенно увеличены. В 1954 году СССР закупил 46 иностранных кинокартин, а уже в 1955 году это количество выросло вдвое. За первые четыре месяца 1956 года СССР было закуплено 52 иностранных кинофильма (Записка министра культуры СССР

Н. А. Михайлова с согласием секретарей ЦК КПСС о разрешении министерству самостоятельно решать вопрос о приобретении кинофильмов капиталистических стран 1956). Киностудия им. М. Горького не обладала достаточными производственными мощностями для выполнения таких объемов работ по дубляжу, в результате в 1956 году был открыт собственный дубляжный цех на киностудии «Ленфильм» (Матасов 2008: 22). Позже дубляжный цех был организован и на крупнейшей в СССР киностудии «Мосфильм». Именно эти студии, сотрудничая с лучшими переводчиками, укладчиками, режиссерами и актерами, прославили советскую школу дубляжа на весь мир.

Окончательный выбор в пользу дубляжа был обусловлен не только проблемами с ликвидацией неграмотности, о которых упоминалось выше, но и требованиями цензуры. Аудиовизуальные произведения подвергались цензуре еще со времен царской России. Согласно выписке из приказа по Московскому градоначальству от 27 ноября 1908 года, не допускались к демонстрации кинофильмы, «содержание которых может оскорбить религиозное, патриотическое или нравственное чувство, а также ленты с картинками тенденциозного и политического характера» (Лихачев 1927: 37), вдобавок к этому были запрещены киноленты, в которых демонстрировались какие-либо преступления (там же). В Советской России система цензуры была сформирована с изданием Декрета о печати, который датируется 27 октября 1917 года. В соответствии с этим документом все органы прессы, «1) призывающие к открытому сопротивлению или неповиновению Рабочему и Крестьянскому правительству; 2) сеющие смуту путем явно клеветнического извращения фактов; 3) призывающие к деяниям явно преступного, т. е. уголовно наказуемого характера», должны были быть закрыты (Декрет о печати 1917). В 1919 году все студии и организации, занимающиеся кинопроизводством, были национализированы, а в 1923 году был учрежден Комитет по контролю за репертуаром, без согласия которого не могло состояться ни одно публичное мероприятие, включая показы фильмов.

Процесс цензуры начинался с момента отбора кинофильмов, предназначенных для проката в стране. Предпочтение отдавалось приключенческим кинолентам, музыкальным фильмам и мелодрамам. Тем не менее даже в таких фильмах цензоры находили сцены и диалоги, не предназначенные для советских зрителей. Далее, путем дубляжа или субтитрирования, происходила дополнительная редакция фильма, в ходе которой неудобные советской идеологии реплики не переводились вовсе. Так, например, А. М. Василевский на совещании руководящих работников периферии по выполнению плана кинообслуживания в 1949 году отмечает, что «в 1949

году почти все заграничные фильмы будут дублированы на русский язык, ибо это делает их более доходчивыми, это дает возможность вносить более широко коррективы в диалог, в содержание фильмов, и в одно и то же время фильмы, дублируемые на русский язык, воспринимаются зрителями лучше, с большим интересом, следовательно, повышается и посещаемость этих фильмов» (цит. по Танис 2020: 32–33).

Хорошим примером иностранного художественного фильма, вышедшего на советские экраны несмотря на жесткую политику цензуры, стала дублированная версия американской комедии Билли Уайлдера «В джазе только девушки» (в оригинале *Some Like it Hot*), снятой в 1959 году, в которой сыграли знаменитые американские актеры Мэрилин Монро, Тони Кертис и Джек Леммон. Фильм рассказывает о приключениях двух незадачливых музыкантов, Джо и Джерри, которым в попытке скрыться от преследующих их гангстеров приходится переодеться в женщин и присоединиться к женскому джазовому оркестру. В СССР фильм вышел на экраны только в 1966 году, и работа цензоров началась с названия киноленты. В оригинальном названии фильма лексема *hot* несет в себе сексуальный подтекст; это подтверждает рекламный слоган, использованный для продвижения фильма в США, который звучал как *The movie too HOT for words* — намек на откровенные костюмы, сексуальные взаимоотношения персонажей и «горячую» музыку в стиле джаз (Filmsite Movie Review 1996–2021). Отношение Советского государства к откровенным темам, кажущимся сегодня вполне невинными, было однозначным: все сцены, диалоги и даже само название кинофильма, содержащие намек на сексуальную тематику, должны были быть вырезаны или подвергнуты серьезной цензуре. Таким образом, в наш культурный фонд фильм вошел под названием «В джазе только девушки», которое удачно создает комический эффект, ведь в джазе появляются двое мужчин, переодетых в женские платья и парики.

Другой запретной темой были азартные игры. Так как Джо, один из главных героев фильма, был большим любителем играть на собачьих бегах, в фильме есть фрагменты, содержащие обсуждение бегов, ставок, а также упоминание букмекеров. Либо все эти сцены были вырезаны полностью, либо соответствующие диалоги героев были серьезно отредактированы переводчиками. В результате перемонтажа и редактуры отдельных сцен фильм, который в оригинале длится 120 минут, в дубляже стал на 24 минуты короче.

«В джазе только девушки» был дублирован на киностудии им. М. Горького, и при подготовке русского синхронного текста аудиовизуальным переводчикам пришлось довольно серьезно потрудиться над ори-

гинальными диалогами, внося в них при переводе довольно существенные изменения. При упоминании азартных игр переводчики переписывали диалоги, соблюдая правила дубляжной укладки, и в результате вместо реплики (5) *I wonder, how much Sam the bookie will give us for our overcoats?* в фильме появляется реплика *Сколько можно получить за наши пальто, если отнести их в заклад?*. В данном примере сохраняется общий посыл реплики, обусловленный контекстом сцены, но пропадает упоминание букмекера, имеющего непосредственное отношение к индустрии азартных игр. Похожей стратегией переводчики воспользовались и при переводе диалогов в сцене в гараже, где гангстеры играли в покер. Несколько кадров, демонстрирующих начало игры, были вырезаны, но игра возобновилась во фрагменте, который не пострадал при перемонтаже и где мы отчетливо видим на экране людей, играющих в карты. Тем не менее при переводе реплики играющих были изменены таким образом, чтобы из них исчезли любые упоминания карточной игры. Например, фраза (6) *Aces bet* была генерализована до *Ладно, поехали дальше*.

Хорошим примером укладки реплик под полный липсинк (вид дубляжа, при котором речь актеров озвучивания должна быть фонетически полностью синхронизирована с движением губ актеров на экране) и соблюдения требований цензуры стал диалог Джо, притворившегося миллионером, с главной героиней Душечкой. Джо пригласил Душечку на «свою» яхту, и когда герои начали обмениваться страстными поцелуями, Джо заинтересовался, где Душечка так научилась целоваться. Она пояснила, что продавала поцелуи в поддержку «Молочного фонда» (*Milk Fund*), учрежденного в США в 1932 году с целью сбора средств для помощи нуждающимся. В результате Джо обещает перечислить в фонд деньги, оплатив каждый последующий поцелуй Душечки. Из советской дублированной версии фильма данная сцена была вырезана полностью, так как не соответствовала моральным ценностям того времени. Тем не менее тема «Молочного фонда» возникает еще раз в диалоге, который происходит на рассвете, когда герои прощаются крыльце гостиницы:

(7) — *How much do I owe the Milk Fund so far?*

— *850 thousand dollars.*

— *Let's make it an even million.*

Переводчикам удалось остаться в контексте сцены, в которой влюбленный Джо целует Душечку, при этом удалив из диалога любые намеки на продажу поцелуев. В результате диалог героев был полностью изменен с учетом необходимости осуществления укладки под полный липсинк:

— *Для меня ночь пролетела незаметно.*

— *И для меня тоже, дорогой.*

— *Я по-настоящему счастлив.*

Таким образом, герои, посредством дубляжа, превращаются в обычную молодую влюбленную пару. Такие взаимоотношения полностью соответствовали советской идеологии, и поэтому данная сцена осталась в дублированной версии фильма.

Еще одним преимуществом дубляжа для аудиовизуальных переводчиков, проистекающим от отсутствия оригинальной звуковой дорожки с диалогами в дублированном фильме, стала возможность безболезненной адаптации западных культурных реалий для советской аудитории. Владение культурным кодом зарубежных лингвокультурных сообществ, позволяющее переводчику распознавать в тексте знаки культуры (Барышев, Сдобников 2020: 19), является необязательным для зрителя. Поэтому то «чужое», с чем сталкивается переводчик — то, что не выражено в языке перевода (Разумовская, Валькова 2017: 111), требует от переводчика применения особых приемов передачи элементов культурного кода средствами языка перевода. Универсальной тактикой в таком случае стала прагматическая адаптация, позволившая переводчикам «обеспечить аналогичную реакцию (по крайней мере, максимально приближенную к ней) на воспроизводимую в тексте перевода информацию со стороны получателя перевода» (Шамилов, Кириллова 2021: 92). Так, например, в рассматриваемом фильме словосочетание (8) *playing golf* было заменено на *пойти в ресторан*, (9) *St. Valentine's dance* был генерализован до *танцевального вечера*, а сложные для понимания советским зрителем кулинарные реалии (10) *hot dogs* и *maraschino cherries* были заменены на понятные всем *селедку* и *что-то солененькое* соответственно. В данном случае достаточно сложно обосновать выбор подобных инвариантов перевода, но при просмотре дублированного фильма на русском языке у зрителей не возникает никаких вопросов, так как в кадре мы видим девушек, едущих в поезде и собирающих на стол все, что есть у них в запасе. Аналогичную стратегию доместикации переводчики использовали и для передачи имен собственных, например, фраза (11) *...with money like Rockefeller and shoulders like Johnny Weissmuller* в русском дубляже звучит *чтобы денег побольше, а родни поменьше*. Всего лишь несколько приведенных примеров демонстрируют, насколько творчески приходилось советским аудиовизуальным переводчикам подходить к процессу создания синхронного русского текста для дальнейшего дубляжа в стремлении обеспечить комфортный просмотр аудиовизуального произведения зрителем и оставаться в рамках контекста фильма, принимая во внимание ограничения, накладываемые органами цензуры.

3.3. Постсоветская эра аудиовизуального перевода в России

В начале 80-х годов XX века появилась принципиально новая модель потребления аудиовизуального контента: японская компания *JVC* выпустила свой первый компактный видеомэгнитофон, что ознаменовало начало эры *VHS* (*Video Home System*). Для того чтобы посмотреть фильм, зрителям не нужно было идти в кинотеатр — они могли купить или взять напрокат видеокассету и устроить домашний киносеанс. В Советском Союзе *VHS* стала отличной альтернативой традиционному телевидению, которое могло предложить всего два телеканала. Многие зрители, особенно проживавшие в провинции, не могли позволить себе приобрести видеомэгнитофон, в связи с этим появился новый культурный феномен — видеосалон. Первые видеосалоны организовывались на дому, когда любители иностранного кинематографа собирались для просмотра фильмов небольшими группами. Но уже в 1986 году Совет министров РСФСР издал распоряжение, позволяющее различным организациям предоставлять услуги по прокату «мэгнитофонных и видеокассет с записями лучших произведений классики, советского и зарубежного искусства» (Совет министров РСФСР. Распоряжение от 3 сентября 1986 г. № 1213-р). Вскоре в каждом кинотеатре, Доме культуры, зданиях вокзалов и спортивных центров появились собственные видеосалоны. Чаще всего они представляли собой небольшое помещение, где стояли телевизор, видеомэгнитофон и пара рядов стульев. Именно в таких видеосалонах советские дети впервые увидели приключения Тома и Джерри, подростки изучали боевые искусства по фильмам с участием Брюса Ли и Арнольда Шварценеггера, а взрослые смотрели фильмы ужасов и эротику. Огромная популярность видеосалонов способствовала повышению спроса и на услуги аудиовизуальных переводчиков.

Как пишет Р. Матасов, «западные картины, попадавшие в страну через “железный занавес” не всегда легальным путем, переводились ограниченным кругом синхронистов экстра-класса» (Матасов 2008: 25). Одним из таких легендарных переводчиков-синхронистов является Л. В. Володарский. По его словам, он начал свою карьеру аудиовизуального переводчика в качестве волонтера в Госфильмофонде, а затем стал переводить «пиратские» видео (Форум о кино «Киноклуб», 20.09.2014). За свою карьеру Л. В. Володарский перевел более 7000 иностранных фильмов. Иногда перевод осуществлялся синхронно без предварительного просмотра оригинала (там же). В. О. Горчаков, другой знаменитый переводчик эпохи *VHS*, начал свой путь в аудиовизуальном переводе в 1973 году с Московского кинофестиваля. Он перевел более 6000 фильмов, а также создал собственную компанию по производству видеокассет (РИА Новости, 28.12.2016).

Настоящим символом подпольного синхронного перевода видео стал А. Ю. Гаврилов, который перевел на русский язык такие культовые фильмы, как «Терминатор», «Криминальное чтиво», «Челюсти» и т. д. (Трофимова 2014). Все эти и многие другие аудиовизуальные переводчики-синхронисты (А. М. Михалев, Ю. В. Живов и др.) способствовали созданию новой разновидности аудиовизуального перевода, который сейчас называют «русским закадром».

Русский закадр, который Ф. Чауме также называет *Gavrilov translation* (Chaume 2013: 108), представляет собой авторский закадровый перевод с синхронным одноголосным озвучиванием фильма, которое записывалось поверх оригинальной звуковой дорожки. В этом случае переводчик параллельно был и актером озвучивания, и чаще всего рассказчиком, при этом практически не отыгрывая голосом эмоции персонажей. За счет того, что запись синхронного текста производилась не в специально оборудованной студии, а на частных квартирах и без использования профессионального звукозаписывающего оборудования, голос переводчиков звучал довольно непривычно. Зрители были уверены, что переводчики специально зажимали ноздри бельевой прищепкой, чтобы их голос было невозможно узнать.

По словам самих авторов переводов, работать приходилось быстро, некоторые из них переводили по 4–5 фильмов в день, часто без предварительного ознакомления с оригиналом. Все это сказывалось на качестве перевода: наличии орфоэпических, смысловых и иногда речевых ошибок, непоследовательности в передаче терминологии и ключевых имен и фраз, искажении логики изложения текста. Довольно часто переводчикам приходилось прибегать к приему компрессии, передавая только общее содержание диалогов, опуская подробности, которые могли быть принципиальными для понимания сюжета фильма. Безэмоциональная подача текста затрудняла понимание диалогов, так как зрителю не всегда было понятно, какой именно из персонажей произносит ту или иную реплику. Часто переводчик немного отставал от текста на языке оригинала, что было естественным для синхронного перевода, но вводило в заблуждение зрителя, так как в этих случаях русский закадровый текст не соответствовал видео-ряду. Более того, переводчикам приходилось импровизировать в тех случаях, когда в тексте фильма встречались незнакомые слова и термины либо когда качество звука оригинального аудиовизуального произведения не позволяло расслышать голоса актеров. Несмотря на это, русский закадр стал настоящим явлением в культуре постсоветской России, так как был единственным способом познакомиться с мировым кинематографическим наследием. На фильмах, переведенных и озвученных в технике русского

закадра, выросло целое поколение зрителей, некоторые из которых до сих пор предпочитают смотреть кино в этом переводе, несмотря на то что большая часть этих фильмов позже была переведена под дубляж и озвучена профессиональными актерами.

В 1990-х годах русский закадр был вытеснен традиционным дубляжом. Даже документальные фильмы стали озвучиваться профессиональными дикторами. С распадом СССР, снижением идеологического давления и отменой цензуры в России появилась новая тенденция в аудиовизуальном переводе — пародийный перевод. От гипертрофированной морали аудиовизуальный перевод, как маятник, качнулся в сторону сатиры, обценной лексики и крушения прежних этических норм. Ф. Чауме называет такой вид перевода *Goblin translation* (Chaume 2013: 110), так как свою популярность пародийный аудиовизуальный перевод приобрел благодаря российскому переводчику, блогеру и автору Д. Ю. Пучкову, известному под псевдонимом «Гоблин». Первым и наиболее известным пародийным переводом в исполнении Гоблина стал перевод фильма П. Джексона *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*, который в пародийной версии получил название «Властелин колец: братва и кольцо».

В процессе перевода Д. Ю. Пучков использовал стратегию транскреации, заключающуюся в творческом переосмыслении отдельных элементов текста оригинала с последующим созданием нового текста средствами языка перевода с учётом полимодального и культурно-специфического контекста фильма, а также предполагаемой реакции реципиентов. Хорошим приемом подобного переосмысления с целью создания комического эффекта стал перевод имен персонажей фильма. Так, например, (12) мудрый волшебник *Gandalf* в пародийном переводе получает имя *Пендальф*, хоббит *Frodo Baggins* становится *Федором Сумкиным*, королевство *Gondor*, расположенное в Средиземье, превращается в *Гондурас*, а воин и наследник престола *Boromir* получает имя *Баралгин*. В данном случае процесс перевода превращается в игру с текстом, где при сохранении внутренней формы элемента оригинала или посредством подбора варианта, фонетически напоминающего имя персонажа в оригинале, у зрителя создается ощущение абсурдности текста перевода, что создает определенный комический эффект.

Иногда в пародийном переводе Гоблина производится транскреация целых диалогов, что полностью меняет контекст фильма при сохранении оригинального видеоряда. К примеру, в сцене, когда Гэндальф и Фродо впервые появляются на экране, они едут на повозке в Шир и обсуждают грядущее празднование дня рождения Бильбо Бэггинса. Переводчик полностью заменяет невинный диалог героев, и в переводе они интересуются,

заказаны ли на праздник девушки, и обсуждают отсутствие в Шире ресторанов «Макдоналдс». Вдобавок к созданию пародийного текста перевода Гоблин заменяет оригинальный саундтрек известными русскими песнями, которые соответствуют визуальному контексту. Например, когда на экране зритель видит Гэндальфа и Фродо, сидящих и курящих трубки, в переводной версии фильма фоном звучит песня «Иду. Курю» российской группы «Ноль». В некоторых диалогах звучат известные цитаты из советских фильмов, что также создает комический эффект.

Согласно Д. Ю. Пучкову, процесс создания подобных пародийных переводов довольно непрост и состоит из нескольких этапов. На первом этапе переводчик просматривает фильм на языке оригинала порядка десяти раз. Затем создается пародийный синхронный текст на языке перевода, который тщательно редактируется. Завершающим этапом является закадровое озвучивание фильма, которое затем анализируется на наличие ошибок в переводе (Воронов 2003). Перевод и озвучивание одного фильма занимают порядка двух месяцев. Необходимо отметить, что в профессиональной переводческой среде к пародийным переводам Гоблина сформировалось довольно неоднозначное отношение (Берди, Бузаджи, Ермолович, Загот, Ланчиков, Палажченко 2005). Несмотря на это, зрители любят фильмы с пародийными «гоблиновскими» переводами и с удовольствием пересматривают их по нескольку раз.

4. Заключение

Популярность аудиовизуального перевода в России с каждым годом растет. Связано это как с интересом к исследованию данного вида перевода, так и с постоянно увеличивающимися объемами контента на иностранных языках, который необходимо переводить на русский язык. Увеличение количества телевизионных каналов, рост популярности *OTT*-платформ (от английского *Over The Top* — технологии доставки видеоконтента посредством сети Интернет на любое устройство пользователя) и стриминговых сервисов существенно меняют традиции аудиовизуального перевода, сложившиеся в предыдущие годы. Несмотря на то, что Россия продолжает быть дубляжной страной, все больше молодых зрителей предпочитают смотреть фильмы в оригинале с русскими субтитрами. Растет сообщество аудиовизуальных переводчиков-любителей («фансабберов» и «фандабберов»), которые производят сотни часов аудиовизуального перевода в месяц и выкладывают свои работы в сеть Интернет. За последние 10–15 лет в России появилось множество любительских студий перевода и локализации аудиовизуального контента, которые постепенно переориентировались

на оказание профессиональных услуг в области аудиовизуального перевода и локализации.

Феномен активного развития фанатского аудиовизуального перевода может быть объяснен с точки зрения партисипативной культуры (культуры участия), которая основывается на желании зрителей не только потреблять аудиовизуальный контент, но и активно участвовать в процессе его создания и продвижения в рамках собственной культуры. А. Брунс называет таких людей «продюзерами» (*producers*), которые в новых условиях не только используют (*use*) контент, но и производят (*produce*) его самостоятельно (Bruns 2008). Сложно сказать, насколько фанатские переводы снижают или, наоборот, повышают общее качество российского аудиовизуального перевода. Некоторые из фанатов делают свою работу на очень высоком профессиональном уровне, другие не соблюдают правил и требований, предъявляемых к конкретному виду аудиовизуального перевода. Однако в любом случае фанатский перевод «намного менее догматичен и более креативен и индивидуален, чем тот перевод, который традиционно создается для показа по телевидению, в кинотеатрах или на DVD» (перевод мой. — *E. M.*) (Díaz Cintas, Sánchez 2006). По всей видимости, этот факт объясняет огромную популярность фанатского аудиовизуального перевода, особенно среди представителей молодежной аудитории.

Таким образом, за более чем сто лет развития аудиовизуальный перевод в СССР и России претерпел множество трансформаций: от дословного перевода интертитров к короткому периоду субтитрирования с переходом к дубляжу, русскому закадру, пародийным переводам и фанатскому переводу. Каждый период развития аудиовизуального перевода оставил уникальный отпечаток на традициях осуществления данного вида перевода, а также обусловил появление различных тактик и стратегий аудиовизуального перевода. Жесткая цензура советского государства заставила переводчиков развивать творческий подход к созданию русского синхронного текста к иностранным фильмам, период перестройки и гласности стал триггером для развития уникальной практики синхронного перевода аудиовизуальных произведений — русского закадра. Развал Советского Союза и демократизация общества дали старт началу экспериментов с аудиовизуальным переводом и появлению пародийных «гоблиновских» переводов. Партисипативная культура, появление сети Интернет и социальных сетей открыли двери в аудиовизуальный перевод для множества переводчиков-любителей, что привело к развитию фанатского аудиовизуального перевода. Представляется, что дальнейшие исследования истории аудиовизуального перевода смогут внести весомый вклад в понимание современного состояния данного вида перевода в России, позволят сформу-

ликовать стратегии и тактики аудиовизуального перевода в условиях новой реальности и дадут аудиовизуальным переводчикам возможность изучить весь накопленный опыт аудиовизуального перевода для того, чтобы лучшее из него применять в своей повседневной переводческой практике.

Список литературы / References

- Барышев Н. В., Сдобников В. В. Культурный код в аспекте переводческой деятельности // Вестник Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова. 2020. Спецвыпуск. С. 18–31. [Baryshev, Nikolai V., Sdobnikov, Vadim V. (2020) *Kulturnyj kod v aspekte perevodcheskoj deyatelnosti* (The Cultural Code in Terms of Translation Activity). *LUNN Bulletin*. Special issue, 18–31. (In Russian)].
- Берди М., Бузаджи Д. М., Ермолович Д. И., Загот М. А., Ланчиков В. К., Палажченко П. Р. Киноперевод: мало что от Бога, много чего от Гоблина («круглый стол» в редакции «Мостов») // Мосты. Журнал переводчиков. 2005. 4 (8). С. 52–62. [Berdi, Michel, Buzadzhi, Dmitry M., Ermolovich Dmitry I., Zagot, Mikhail A., Lanchikov, Viktor K., & Palazhchenko, Pavel R. (2005) *Kinoperevod: malo chto ot boga, mnogo chego ot goblin* (“kruglyj stol” v redakcii “Mostov”) (Film Translation: A Little from God, Much from Goblin (A Round Table in the Editors Office of “Bridges”)). *Bridges. Translator’s Journal*. 4 (8), 52–62. (In Russian)].
- Благотворительность // Большая советская энциклопедия, Т. 6. М.: Акционерное общество «Советская энциклопедия», 1927. С. 471. [Blagotvoritelnost’ (Charity) (1927) *Bol’shaya Sovetskaya Entsiklopediya* (The Great Soviet Encyclopedia). Vol. 6. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, p. 471. (In Russian)].
- Болтянский Г. М. Ленин и кино. М.: Государственное издательство, 1925. [Boltyansky, Grigory M. (1925) *Lenin i kino* (Lenin and Cinema). Moscow: Gosudarstvennoye Izdatelstvo. (In Russian)].
- Василий Горчаков: «Крестного отца» я перевел сто раз. [Электронный ресурс] // РИА Новости, 28.12.2016. URL: <https://ria.ru/20161228/1484787640.html> (дата обращения: 13.08.2021). [Vasily Gorchakov: ‘Krestnogo Otza’ Ya Perevel Sto Raz (Vasily Gorchakov: I Translated ‘The Godfather’ Over a Hudred of Times) (2016) (2021, August 13). *RIA Novosti*, 28.12.2016. Retrieved from <https://ria.ru/20161228/1484787640.html> (In Russian)].
- Воронов А. Новое толкование Толкиена [Электронный ресурс] // Коммерсант — деньги. 2003. № 39. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/417180> (дата обращения: 13.08.2021). [Voronov, Aleksandr. (2003) (2021, August 13) *Novoye Tolkovaniye Tolkiena* (New Interpretation of Tolkien). *Kommersant Dengi*, 39. Retrieved from <https://www.kommersant.ru/doc/417180> (In Russian)].
- В России назвали причину снижения доли российского кино в кинотеатрах [Электронный ресурс] // RNS, 03.01.2020. URL: <https://rns.online/it-and-media/V-Rossii-nazvali-prichinu-snizheniya-doli-rossiiskogo-kino-v-kinoteatrah-2020-01-03/> (дата обращения: 20.09.2020). [V Rossii nazvali prichinu snizheniya doli rossiiskogo kino s kinoteatrah (Russia Gives a Reason for Shrinking of Share of Russian Films in the Cinemas) (2020) (2020, September 20). RNS. Retrieved from <https://rns.online/it-and->

media/V-Rossii-nazvali-prichinu-snizheniya-doli-rossiiskogo-kino-v-kinoteatrah-2020-01-03/ (In Russian)].

Декрет о печати [Электронный ресурс] // Открытый текст: электронное периодическое издание. 27 октября 1917 г. URL:

<http://opentextnn.ru/old/censorship/russia/sov/law/snk/1917/index.html?id=455> (дата обращения: 26.01.2021). [Dekret o pečati (Decree on Publishing) (1917) (2021, January 26) Otkrytyi tekst: elektronnoe periodicheskoe izdanie. Retrieved from <http://opentextnn.ru/old/censorship/russia/sov/law/snk/1917/index.html?id=455> (In Russian)].

Демьянок А. Марк Донской. Искусство классика [Электронный ресурс] // Русская народная линия. 6 марта 2013 г. URL:

https://ruskline.ru/monitoring_smi/2013/03/07/mark_donskoj_iskusstvo_klassika (дата обращения: 13.08.2021). [Demjanok, Angelina. (2013) (2021, August 13) Mark Donskoy. Iskusstvo klassika (Mark Donskoy. Art of a Classic). *Russkaya Narodnaya Liniya*. Retrieved from http://ruskline.ru/monitoring_smi/2013/03/07/mark_donskoj_iskusstvo_klassika (In Russian)].

Жиromская В. Б., Киселев И. Н., Поляков Ю. А. Полвека под грифом «секретно»: Всесоюзная перепись населения 1937 года. М.: Наука, 1996. [Zhiromskaya, Valentina B., Kiselev, Igor N., & Polyakov, Yury A. (1996) *Polveka pod grifom "sekretno": Vsesoyuznaya perepis' naseleniya 1937 goda* ("Classified" for Half a Century: Soviet population census of 1937). Moscow: Nauka. (In Russian)].

Записка министра культуры СССР Н. А. Михайлова с согласием секретарей ЦК КПСС о разрешении министерству самостоятельно решать вопрос о приобретении кинофильмов капиталистических стран [Электронный ресурс] // Документы XX века. 21 мая 1956 г. URL: <http://www.doc20vek.ru/node/1608> (дата обращения: 13.08.2021). [Dokumenty XX veka. *Zapiska Ministra Kultury SSSR N. A. Mihajlova s Soglasiem Sekretarej CK KPSS o Razreshenii Ministerstvu Samostoyatelno Reshat Vopros o Priobretenii Kinofilmov Kapitalisticheskikh Stran* (Note of N. A. Mikhailov, USSR Minister of Culture, with Agreement of the Secretaries of the CPSU Central Committee to Allow the Ministry to Make Independent Decisions on Purchasing Films of Capitalist Countries) (1956) (2021, August 13). Dokumenty XX veka. Retrieved from <http://www.doc20vek.ru/node/1608> (In Russian)].

Из истории Госфильмофонда // Киноведческие записки, 2008. № 86. 2008. С. 215–245. [Iz istorii Gosfilmofonda (From History of Gosfilmofond. (2008) *Kinovedcheskiye Zapiski*, 86, 215–245. (In Russian)].

Итоги конкурса научных работ [Электронный ресурс] // Евразийская лига субтитровщиков. 15 августа 2020 г. URL:

<https://easubtitlersleague.com/2020/08/15/%d0%b8%d1%82%d0%be%d0%b3%d0%b8-%d0%ba%d0%be%d0%bd%d0%ba%d1%83%d1%80%d1%81%d0%b0-%d0%bd%d0%b0%d1%83%d1%87%d0%bd%d1%8b%d1%85-%d1%80%d0%b0%d0%b1%d0%be%d1%82/> (дата обращения: 20.09.2020). [Itogi konkursa nauchnyh rabot (Results of the Research Contest) (2020) (2020, September 20) Eurasian Subtitlers' League. Retrieved from <https://easubtitlersleague.com/2020/08/15/%d0%b8%d1%82%d0%be%d0%b3%d0%b8-%d0%ba%d0%be%d0%bd%d0%ba%d1%83%d1%80%d1%81%d0%b0-%d0%bd%d0%b0%d0%b1%d0%be%d1%82/>

- %d0%bd%d0%b0%d1%83%d1%87%d0%bd%d1%8b%d1%85-%d1%80%d0%b0%d0%b1%d0%be%d1%82/ (In Russian)].
- Колосова Т. Ю., Коробова Н. В., Уханова О. А. Кинотекст как средство реализации (кино)дискурса // Вестник Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова. 2018. № 41. С. 39–47. [Kolosova, Tatiana Yu., Korobova, Natalia V., & Ukhanova, Olga A. (2018) Kinotekst kak sredstvo realizacii (kino)diskursa (Film Construct as Realization of Film Discourse). *Vestnik of Nizhny Novgorod Linguistics University*, 41, 39–47. (In Russian)].
- Лебедев Н. А. Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918–1934 годы. М.: Искусство, 1965. [Lebedev, Nikolai A. (1965) *Ocherki istorii Kiino SSSR. Nemoye kino: 1918–1934 gody*. (On History of Cinema in the USSR. Silent Movies: 1918–1934). Moscow: Iskusstvo. (In Russian)].
- Ленин В. И. Полное собрание сочинений. Том 44. М.: Издательство политической литературы, 1970. [Lenin, Vladimir I. (1970) *Polnoe Sobraniye Sochineniy* [Complete Set of Works]. Vol. 44. Moscow: Izdatelstvo Politicheskoy Literatury. (In Russian)].
- Леонид Володарский. Интервью для журнала «Максим» [Электронный ресурс] // Форум о кино «Киноклуб», 20.09.2014. URL: <http://movie-club.ru/viewtopic.php?f=9&t=438> (дата обращения: 11.10.2020). [Leonid Volodarsky: Intervyu dlya zhurnala “Maksim” (Leonid Volodarsky. An Interview for “Maksim” Magazine) (2014) (2020, October 11). Forum o kino “Kinoklub” (Forum about cinema “Kinoklub”). Retrieved from <http://movie-club.ru/viewtopic.php?f=9&t=438> (In Russian)].
- Лихачев Б. С. Кино в России (1896–1926): материалы к истории русского кино. Ленинград: Academia, 1927. [Likhachev, Boris S. (1927) *Kino v Rossii: (1896–1926) materiali k istorii russkogo kino* (Cinema in Russia (1896–1926): Materials to the History of Russian Cinema). Leningrad: Academia. (In Russian)].
- Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Издательство «Ээсти Раамат», 1973. [Lotman, Yury M. (1973) *Semiotika kino i problemy kinoestetiki* (Semiotics of Cinema and Problems of Cinema Esthetics). Tallin: Izdatelstvo “Eesti Raamat”. (In Russian)].
- Лотман Ю. М., Цивьян Ю. Г. Диалог с экраном. Таллинн: Александра, 1994. [Lotman, Yury M., & Tzivyan, Yury G. (1994) *Dialog s ekranom* (Dialogue with the Screen). Tallin: Aleksandra. (In Russian)].
- Малёнова Е. Д. К определению понятия «аудиовизуальный перевод» // Вестник Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова. 2019. № 48. С. 64–74. [Malenova, Evgeniya D. (2019) K opredeleniyu poniatiya “audiovisualny perevod” (Defining Audiovisual Translation). *Vestnik of Nizhny Novgorod Linguistics University*. 48, 64–74. (In Russian)].
- Матасов Р. А. История кино/видео перевода // Вестник Московского университета. Сер. 22. Теория перевода. 2008. № 3. С. 3–27. [Matasov, Roman A. (2008) Istoriya kino/video perevoda (History of Film and Video Translation). *Herald of Moscow University. Ser. 22. Translation Theory*, 3, 3–27. (In Russian)].
- Разумовская В. А., Валькова Ю. Е. Доместикация, форенизация и остранение в переводе: исторический аспект // Вестник Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова. 2017. № 40. С. 111–123. [Razumovskaya, Veronika A., & Valkova, Yulia E. (2017) Domestikaciya, forenizaciya i ostranenie v perevode: istoricheskij aspekt (Domestication, Foreignization, and

- Estrangement in Translation: History of Application). *LUNN Bulletin*, 40, 111–123. (In Russian)].
- Ростовцев Ю. А. Виктор Астафьев. М.: Молодая гвардия, 2009. [Rostovtsev, Yury A. (2009) *Viktor Astafiev* (Viktor Astafiev). Moscow: Molodaya Gvardiya. (In Russian)].
- Сазонов А. Дубль два // Формула кино. Городовой, 2010. № 8. С. 50–53. [Sazonov, Anton. (2010) *Dubl' Dva* (Cut Two) *Formula Kino. Godovoy*, 8, 50–53. (In Russian)].
- Совет министров РСФСР. Распоряжение от 3 сентября 1986 г. № 1213-р. [Электронный ресурс] // Библиотека нормативно-правовых актов Союза Советских Социалистических Республик. URL: http://www.libussr.ru/doc_ussr/usr_13478.htm (дата обращения: 13.08.2021). [Sovet Ministrov RSFSR. Rasporyazhenie ot 3 sentyabrya 1986 g. № 1213-p (Council of Ministers of RSFSR. Regulation as of September 3, 1986. № 1213-p.) (2021, August 13) *Biblioteka normativno-pravovykh aktov Soyuzza Sovetskikh Socialisticheskikh Respublik* (Library of regulatory legal acts of the Union of Soviet Socialist Republics). Retrieved from http://www.libussr.ru/doc_ussr/usr_13478.htm (In Russian)].
- Танис К. А. Трофейное кино в СССР в 1940–1950-е годы: история, идеология, рецепция: Дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. Москва, 2020. [Tanis, Kristina A. (2020) *Trofejnoe kino v SSSR v 1940-1950-e gody: istoriya, ideologiya, recepciya* (Trophy Films in USSR in 1940-1950s: History, Ideology, Reception). PhD Thesis (in Culture Studies). Moscow. (In Russian)].
- Трофимова Т. Полтора часа с прищепкой на носу: переводчик нелегального видео Андрей Гаврилов о кинопотокe 90-х и особенностях подпольного перевода. [Электронный ресурс] // Colta. 15 мая 2014 г. URL: <https://www.colta.ru/articles/90s/3188-poltora-chasa-s-prishepkoy-na-nosu> (дата обращения: 13.08.2021). [Trofimova, Tatiana. (2014) (2021, August 13) *Poltora chasa s prishepkoy na nosy. Pervodchik nelegalnogo video Andrey Gavrilov o kinopotoke 90-h i osobennostyah podpolnogo peregoda* (Hour and a Half with a Clothespin on the Nose. Translator of Pirate Video Andrey Gavrilov on Film Stock of the 90s and Peculiarities of Illegal Translation). *Colta*. Retrieved from <https://www.colta.ru/articles/90s/3188-poltora-chasa-s-prishepkoy-na-nosu> (In Russian)].
- Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Издательство «Наука», 1997. [Tynyanov, Yury N. (1977) *Poetika. Istoriya literatury. Kino* (Poetics. History of Literature. Cinema). Moscow: Izdatelstvo “Nauka”. (In Russian)].
- Федеральный закон № 34-ФЗ «О внесении изменений в статьи 8 и 9 Федерального закона «О государственной поддержке кинематографии Российской Федерации». 28 марта 2017 г. [Электронный ресурс] // Гарант.ру. URL: <https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/71540102/> (дата обращения: 20.09.2020). [Federalny zakon No. 34-FZ “O vnesenii izmeneniy v statyi 8 i 9 Federalnogo Zakona “O gosudarstvennoy podderjke kinematografii Rossiiskoy Federatzii (Federal Law No. 34-FZ “Om Amendments to Articles 8 and 9 of Federal Law “On State Support of Cinematography in the Russian Federation”) (2020, September 20). Garant.ru (Retrieved from <https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/71540102/> (In Russian)].
- Шамилов Р. М., Кириллова А. В. К вопросу о типологизации прагматической адаптации в специальном переводе // Вестник Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова. 2021. № 2 (54). С. 89–106.

- [Shamilov, Raviddin M., Kirillova, Arina V. (2021) К вопросу о типологизации прагматической адаптации в специальном переводе (On Typology of Pragmatic Adaptation in Specialized Translation). *LUNN Bulletin*, 2 (54), 89–106. (In Russian)].
- Эфрон Г. С. Дневники: в 2 т. Т. 1: 1940–1941 годы. М.: Вагриус, 2007. [Efron, Georgy S. (2007) *Dnevniky: v 2 t.* (Diaries: in 2 volumes. Vol. 1: 1940–1941). Moscow: Vagrius. (In Russian)].
- Bruns, Axel. (2008) (2021, August 13) The Future Is User-Led: The Path towards Widespread Prodsusage. *The Fibreculture Journal*, 11. Retrieved from <https://eprints.qut.edu.au/12902/1/12902.pdf>
- Chaume, Frederic. (2013) The Turn of Audiovisual Translation. New Audiences and New Technologies. *Translation Spaces*, 2, 105–123.
- Díaz Cintas, Jorge, & Muñoz Sánchez, Pablo. (2006) Fansubs: Audiovisual Translation in an Amateur Environment. *The Journal of Specialised Translation*, 6, 37–52.
- Díaz Cintas, Jorge. (2008) Audiovisual translation comes of age. In Chiaro, Delia, Heiss, Christine & Bucaria, Chiara (eds.) *Between Text and Image: Updating Research in Screen Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Editors, 1–9. doi: 10.1075/btl.78.02dia.
- Filmsite Movie Review: Some Like It Hot (1959)*. *Filmsite* (1996–2021). Retrieved from <https://www.filmsite.org/some.html>
- Gottlieb, Henrik. (1997) Quality Revisited: The Rendering of English Idioms in Danish Subtitles vs. Printed Translations. In Trosborg, Anna (ed.) *Text Typology and Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 309–338. doi: 10.1075/btl.26.22got.
- Szarkowska, Agnieszka. (2005) (2021, August 13) The Power of Film Translation. *Translation Journal*, 9 (2). Retrieved from <http://translationjournal.net/journal/32film.htm>