

Раздел I. ЯЗЫКОЗНАНИЕ, ЛИНГВИСТИКА И ПЕРЕВОДОВЕДЕНИЕ

УДК 378.046.4

А.В. Козуляев

Школа аудиовизуального перевода ООО «РуФилмс», г. Москва

ОБУЧЕНИЕ ДИНАМИЧЕСКИ ЭКВИВАЛЕНТНОМУ ПЕРЕВОДУ АУДИОВИЗУАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ: ОПЫТ РАЗРАБОТКИ И ОСВОЕНИЯ ИННОВАЦИОННЫХ МЕТОДИК В РАМКАХ ШКОЛЫ АУДИОВИЗУАЛЬНОГО ПЕРЕВОДА

Долгое время аудиовизуальный перевод в РФ, в отличие от мировой практики, не выделялся в отдельную отрасль переводоведения и, соответственно, практически не изучался и не преподавался. Это привело к ситуации кадрового дефицита в обстановке непрерывного роста спроса со стороны электронных СМИ. Ответом на этот вызов стали разработка и реализация Школой аудиовизуального перевода инновационного учебного плана обучения переводчиков.

Ключевые слова: *аудиовизуальный, перевод, обучение, инновационный.*

Преобразования, происходящие в современном российском обществе, поставили перед высшей школой проблему совершенствования лингвистической подготовки будущих переводчиков. Усложнение профессиональной переводческой деятельности в современном мире требует от будущих переводчиков свободно ориентироваться в языковом и социокультурном контексте коммуникативной ситуации, последовательно реализовывать избранную стратегию и прогнозировать возможные пути развития ситуаций, в рамках которых осуществляется их профессиональная деятельность.

Реалии современного мира (глобализация, культурная интеграция, стремительное развитие цифровых технологий в области средств массовой коммуникации) ставят новые задачи перед переводческим сообществом. Одной из таких задач является глубокое изучение разных видов аудиовизуального перевода, который до недавних пор обретался на задворках переводческой теории, уступая основное место традиционным видам перевода, исследования по которым ведутся уже на протяжении столетий.

Актуальность исследований в этой сфере обусловлена рядом противоречий между:

– социальным заказом общества на профессиональных переводчиков и недостаточно высоким уровнем подготовленности выпускников переводческих факультетов к осуществлению межъязыковой коммуникации в профессиональной сфере;

– необходимостью развития у студентов языковых вузов навыков функционально и динамически эквивалентного перевода аудиовизуальных произведений и недостаточной разработанностью соответствующей методики для отдельных этапов обучения студентов в языковом вузе;

– недостаточной институционализацией данного исследовательского направления в современном российском переводоведении и развитостью данного направления за рубежом.

В действительности, до середины 2000-х годов не удалось создать сколько-нибудь эффективного курса обучения переводчиков этому виду деятельности, что вылилось в повальное и известное практически всем зрителям падение качества переводов, звучащих с экранов, и в колоссальный практический дефицит аудиовизуальных переводчиков.

1. Обзор современных подходов к переводу аудиовизуальных произведений

Реалии современного мира (глобализация, культурная интеграция, стремительное развитие цифровых технологий в области средств массовой коммуникации) ставят новые задачи перед переводческим сообществом. Одной из таких задач является глубокое изучение разных видов аудиовизуального перевода, который до недавних пор обретался на задворках переводческой теории, уступая основное место традиционным видам перевода, исследования по которым ведутся уже на протяжении столетий.

Недооценка большинством переводоведов важности аудиовизуального перевода как особого вида перевода объясняется следующими причинами:

1) преобладающим стремлением исследователей к анализу произведений классической литературы, имеющей серьезный статус в ряду социально и культурно значимых явлений человеческой деятельности;

2) довольно парадоксальным предубеждением в среде исследователей-переводоведов, которые по-прежнему считают кино, телевизионные программы, видеоигры как феномены массовой культуры своего рода низким жанром, не достойным пристального внимания. Подобное отношение кажется весьма странным, если вспомнить, что сегодня свыше 50 процентов текущего повседневного межкультурного обмена информацией, особенно между англоговорящими странами и странами других языковых групп, осуществляется в рамках именно этих носителей. При этом ряд зарубежных исследователей, исходя из данных о глобальных аудиториях телесериалов, ки-

нофильмов и видеоигр, отмечает, что по степени повседневного воздействия на общество аудиовизуальный перевод превосходит остальные виды перевода;

3) отсутствием чётких представлений о статусе аудиовизуального перевода в структуре науки о переводе.

Поскольку мнение о том, что «переводчик переводит текст» весьма укоренено в переводческой среде, а в случае аудиовизуального перевода переводчик на самом деле работает с 4 параллельными значимыми потоками данных, организованными в самостоятельные перекрывающиеся в зрительском канале восприятия системы, а именно:

- 1) визуальным невербальным образным рядом;
- 2) невербальным шумомузыкальным аудиорядом;
- 3) вербальным аудиорядом (диалоги героев);
- 4) вербальным видеорядом (надписи на экране, субтитры),

многие переводоведы занимают лингвоцентрическую/текстоцентрическую позицию и склонны считать аудиовизуальный перевод не столько переводом, сколько некоей межъязыковой адаптацией, так как особенности субтитрования и дубляжа якобы нарушают традиционные представления о такой важнейшей переводческой категории, как эквивалентность.

В российской научной традиции дело дошло до того, что долгое время ряд исследователей использовал применительно к аудиовизуальному переводу предложенный Е.Ф. Тарасовым в 1990 году термин «креолизованный текст» [1], по сути, рассматривая ограничения, накладываемые внеязыковыми системами, как досадную помеху для переводчика, «портящую» процесс перевода текста. Более того, несмотря на то, что уже в работах Ю. Найды [2; 3; 4; 5] применительно к полисемантическим единствам применялось понятие динамической эквивалентности перевода, наши исследователи упорно продолжали рассматривать аудиовизуальный перевод в ключе коммуникативной эквивалентности, не обращая внимания, что, например, диалог на экране и в целом кинодискурс не являются моделями коммуникативных ситуаций между действующими лицами и персонажами (из-за наличия элементов монтажа). Телекинопроизведения – это сложные формы диалога их создателей со зрительской аудиторией, осуществляемые с помощью сложного монтированного единства визуальной и вербальной знаковых систем.

Справедливости ради стоит отметить, что в 2004–2005 годах наметился отход от лингвоцентризма в отношении аудиовизуального перевода. А.П. Чужакин и П.Р. Палажченко [6] справедливо замечают, что «при работе над фильмом на первое место выходит экстралингвистический контекст, т.е. видеоряд, который во многом облегчает работу, способствуя более адекватному переводу». И.С. Алексеева [7] добавляет, что текст и изображение

несут равный объём информации, и совместить эти ряды нужно так, чтобы добиться того же эффекта, который создаёт подлинник. Однако даже эти замечания были восприняты профессиональным и преподавательским сообществом крайне скептически.

Лингвоцентрический/текстоцентрический подход к переводу аудиовизуальных произведений, доминировавший в Российской Федерации свыше 20 лет, привел к тому, что в мировой переводческой практике появился довольно обидный термин «русский закадр», т.е. перевод, безупречный по качеству, но абсолютно бесполезный для практических целей озвучивания.

Вот один из ярчайших его примеров.

1. Исходный текст:

Up went unemployment, up went prices, and down tumbled the Conservative vote

2. Перевод (вертикальной чертой | помечено место, где время звучания исходного текста безусловно закончилось):

Вследствие резкого увеличения безработицы и стремительного роста цен | количество голосов, поданных за консерваторов, катастрофически сократилось.

Поскольку число таких примеров на практике измеряется даже не десятками, а сотнями тысяч, и любые попытки объяснить суть предъявляемых требований наталкиваются на непонимание переводчиками сути требований, приходится констатировать, что научно-исследовательская и соответственно – преподавательско-методическая парадигма в российском переводоведении применительно в аудиовизуальному переводу в начале 90-х годов очевидно свернула «не в ту сторону», что не позволило:

1. Накопить сколько-нибудь серьезный исследовательский корпус научных работ по проблемам аудиовизуального перевода как такового. Практически все научные работы периода 1991–2011 годов, посвященные этой тематике, сводились к анализу отдельных произведений и толкованию конкретных вариантов перевода в конкретных визуальных контекстах. До уровня сколько-нибудь значимых обобщений не удалось подняться практически никому, за исключением, пожалуй, Р.А. Матасова [8].

2. Из-за отсутствия адекватной научной и исследовательской картины аудиовизуального процесса как явления не удавалось создать до середины 2000-х годов сколько-нибудь эффективный курс обучения переводчиков этому виду деятельности, что сегодня вылилось в повальное и известное практически всем зрителям падение качества переводов, звучащих с экранов, и колоссальный практический дефицит аудиовизуальных переводчиков на рынке.

3. Начать процесс институционализации аудиовизуального перевода как научного направления в российском переводоведении. При этом в зару-

бежном переводе этот процесс начался в 1990-м году (примерно в то же время, что у нас) и к началу 2010-х годов вошел в завершающую фазу.

Именно поэтому вопрос выделения и закрепления аудиовизуального перевода как особого вида переводческой деятельности вышел в последние годы на первое место и нуждался в практическом и теоретическом обосновании.

2. Аудиовизуальный перевод как особый вид переводческой деятельности, основанный на достижении динамической эквивалентности

Для того чтобы ответить на вопрос, является ли аудиовизуальный перевод особым видом переводческой деятельности, необходимо было ответить на вопрос: что является основным для переводчика – текстовый или визуальный ряд, в первую очередь – с точки зрения перцептивного осмысления. Несмотря на значительное количество общетеоретических работ на эту тему, посвященных исследованию культурного, визуального, эмоционального контекстов аудиовизуального дискурса, в научной дискуссии с нарастающей силой раздавались голоса, настаивавшие на практических, экспериментальных исследованиях.

Исследования группы под руководством Анны Пилар Орейро [9], по сути, покончили с лингвоцентрическим подходом к аудиовизуальному переводу, поскольку выявили безусловный приоритет видеоряда и иных невербальных составляющих аудиовизуального произведения как носителей информации для зрителя и подтвердили ранее существовавшее эмпирическое предположение о том, что видеоряд и связанные с ним компетенции его дешифровки являются доминирующими в ряду компетенций аудиовизуального переводчика. Группа Пилар Орейро объединила в рамках исследования отслеживание движений глаз зрителя и картирование с помощью электроэнцефалографических методов и инфракрасного сканирования зон активности мозга.

Было неопровержимо доказано, что в ходе просмотра аудиовизуального произведения документального содержания примерно 60 процентов внимания и общего объема перцептивной деятельности посвящено дешифровке и пониманию визуального потока, и лишь 40 – вербально-текстовому. Для художественного произведения эта пропорция составила: 68 процентов – визуальный и невербальный ряд и лишь 32 – текстовый.

Группа Пилар сделала следующий вывод: «...аудиовизуальные тексты изначально полисемантичны. Реципиенты аудиовизуальных материалов одновременно являются и зрителями, и слушателями, и читателями. Они обрабатывают информацию сразу на нескольких уровнях декодирования. Деятельность по восприятию аудиовизуального произведения чаще всего осу-

ществляется в полуавтоматическом холистическом режиме непрерывного семантического синтеза. При этом соотношение этих видов перцептивной и когнитивной деятельности внутри единого канала восприятия постоянно изменяется в соответствии с логикой построения единиц видеоряда, а не текста» [9].

Дискурсоцентрический подход к переводу аудиовизуальных произведений получил не только теоретическое, но и практическое подтверждение.

Стало очевидно, что, переводя аудиовизуальные тексты, переводчик делает нечто, идущее кардинально вразрез с его привычным опытом лингвоцентрического семантического перекодирования смыслов, в рамках которого речевой ряд является основным, а все остальные – относительно несущественными дополнениями. На самом деле, то, что получается в результате «классического перевода» аудиовизуального текста, – это лишь подстрочник, который должен быть преобразован и который нужно уметь преобразовывать для того, чтобы обеспечить то, что охарактеризовано в работах Ю. Найды как «динамическая эквивалентность».

Ю. Найда [2; 3; 4; 5] выделял два вида переводческой эквивалентности: 1) формальную эквивалентность, 2) динамическую эквивалентность. Формальная эквивалентность при переводе призвана передать максимальный объем формы и содержания исходного текста. Соответственно, переводчик стремится с использованием всего инструментария доступных средств передать читателям или слушателям максимум информации предельно близко к формам исходного вербального текста.

А вот в случае динамической эквивалентности переводчиком осуществляется подбор наиболее точного варианта исходной единицы коммуникации в языке перевода с точки зрения воздействия на эмоции и поведение реципиента. Динамическая эквивалентность основана на принципе эквивалентного эффекта, т.е. связь между переведенным сообщением и его получателем должна быть такой же, как и между исходным сообщением и его получателями.

Ключевым понятием для динамического перевода является трансформация (или перенос), т.е. многоуровневое реструктурирование текста в соответствии с потребностями языка перевода. Чем больше изменилось в тексте перевода в сравнении с буквальным подстрочником, тем глубже трансформация, и если она способствовала верной передаче смысла, тем лучше этот перевод.

Вообще сам процесс перевода понимается у Найды как адекватная передача значения средствами другого языка – тоже вполне в духе Цицерона. При этом оно не сводится к некоторому объему фактической информации: Найда отмечает, что текст может иметь и эмоциональное значение, которое тоже должно быть передано при адекватном переводе. Найда и Тэйбер пред-

почитают говорить о message – «сообщении, послании, вести». В некоторых случаях они говорят даже не о передаче смысла, а о том отклике, который порождает эта весть у аудитории – он должен быть похож на отклик, порожденный оригинальным текстом у изначальной аудитории.

Вот основные принципы подхода Юджина Найды:

1. «У каждого языка есть свой “гений”». Речь идет о характерных особенностях на всех уровнях любого языка, которые отличают его от всех других, даже близкородственных.

2. «Для успешного общения надо уважать «гений» каждого языка». Речь идет о том, что при переводе недостаточно калькировать конструкции языка оригинала.

3. «Всё, что сказано на одном языке, может быть сказано и на другом языке, кроме случаев, когда форма есть существенный элемент представления текста». В качестве конкретного примера такой ситуации приводятся метафоры: их значение в разных языках не совпадает, и порой передача смысла означает принципиальный отказ от передачи формы.

4. «Чтобы сохранить содержание текста, его форма должна быть изменена». Как мы видим, эта теория базируется на последовательном разделении формы и содержания, причем содержание обладает безусловным приоритетом.

5. «Переводчик должен постараться воспроизвести значение отрывка, как его понимал автор».

Авторы признают, что в переводе невозможно добиться полной идентичности и потому используют понятие *эквивалентности*: наилучшим будет такой перевод, который передаст точный смысл оригинала на языке перевода самым естественным образом, так что он вообще не будет звучать как перевод. Именно такая эквивалентность будет считаться *динамической*, тогда как следование букве оригинала называется у них *формальной*.

Отсюда вытекает и система приоритетов, которой должен придерживаться переводчик:

- 1) контекстное значение превалирует над дословной точностью;
- 2) динамический эквивалент превалирует над формальным;
- 3) нормы устной речи превалируют над нормами письменной;
- 4) нужды конкретной аудитории над формами языка [10].

Для перевода мультимодального текста на другой язык необходимо определить глубинную структуру высказывания, как бы перевести его на язык универсальных логических суждений, а потом осуществить его трансформацию в соответствии с правилами языка перевода.

Что касается лексики, то авторы отмечают: слова имеют не только референциальное значение (указывают на предметы и явления окру-

жающего мира), но и значение коннотативное (вызывают некие ассоциации и эмоции). Адекватный перевод должен учитывать и то и другое.

Хороший перевод с точки зрения теории динамического эквивалента – это такой перевод, в котором «форма переструктурирована (изменены синтаксис и лексика), чтобы передать точное значение».

Что же мешает переводчику добиваться этого в должной мере, что заставляет прибегать к неуклюжим буквализмам? Найда и Тэйбер и здесь предлагают целый список причин. К ним относятся:

- 1) слишком большая приверженность оригиналу;
- 2) пристрастие к особому «переводческому диалекту»;
- 3) неуверенность в способности родного языка выразить все оттенки смысла, зачастую обусловленная слабым его знанием;
- 4) непонимание природы перевода [4].

«При переносе текста с одного языка на другой любой ценой следует сохранять именно значение; форма, кроме особых случаев, таких как поэзия, глубоко вторична» [2].

Пожалуй, самое интересное отступление от строго «трансформационного» подхода – это рассуждение о разных пластах, уровнях или регистрах языка. В понимании Найды, которое мы разделяем применительно к аудиовизуальному переводу, не существует единого английского, русского и какого бы то ни было языка, потому что каждый из них может быть:

- 1) устным и письменным;
- 2) современным и архаичным;
- 3) высоким и просторечным;
- 4) официальным и неформальным.

При этом эти оппозиции могут быть вовсе не тождественны друг другу: устная речь может быть официальной (на собрании), а письменная – просторечной (в записке) и т.д.

Таким образом, переводчик обязан подобрать для своего перевода соответствующий уровень, а может быть, даже и воспользоваться разными регистрами для перевода разных отрывков. Сам вопрос о выборе того или иного регистра в рамках грамматически возможных предложений одного и того же языка выводит переводчика из области одной лишь лингвистики и заставляет обратиться к каким-то иным областям гуманитарного знания [3].

Существует целый ряд объектов перевода, которые безусловно требуют применения принципов динамической эквивалентности.

Их объединяет следующий набор отличительных особенностей:

1. Они полисемантичны, т.е. значение целостного дискурса складывается из значительного числа сведенных воедино семантических систем.

2. Для них может быть легко выделена цель дискурса (скопос) на уровне всех структурных единиц. «Скопос-теория» исходит из того, что пе-

ревод – это прежде всего вид практической деятельности, а успех всякой деятельности определяется тем, в какой степени она достигает поставленной цели. Поэтому критерием успешности деятельности переводчика выступает достижение им цели коммуникации, которую задаёт отправитель перевода (концепция К. Райс и Х. Фермеера). Согласно данной теории выбор стратегий и конкретных способов перевода зависит от определенного скопоса: важнее, чем совершить перевод каким-либо определенным способом, достигнуть поставленной цели (функции) перевода [11]. Нужно отметить, что скопос перевода нередко отличается от скопоса исходного текста, главным образом потому, что перевод как акт создания текста является иным событием, чем создание исходного текста.

3. Создание и перевод данных дискурсов требуют кросс-дисциплинарных знаний и компетенций, поскольку базовые единицы предпереводческого анализа выходят за пределы лингвистических.

4. Вербальный компонент может быть адекватно понят и передан только при адекватной интерпретации всех внеязыковых составляющих. Внеязыковые составляющие несут свыше 50 процентов информации в рамках многоуровневого акта коммуникации.

Реакция реципиента на дискурс, требующий динамической эквивалентности в переводе, должна совпадать эмоционально и поведенчески в различных культурах, при этом не только на уровне целостного произведения, но и на уровне его структурных единиц. Простейший пример – шутка должна вызывать смех и в исходном, и в переведенном текстах.

Цели перевода могут быть самыми различными, и соответствующие им тексты перевода будут принципиально отличаться друг от друга. При этом несущественно, в какой степени перевод оказывается близок к оригиналу, коль скоро он соответствует своей цели. В каких-то случаях цель перевода может заключаться в достижении максимальной близости к оригиналу, а в других случаях цель может быть иной: сообщить получателю какую-то информацию, убедить его в чем-либо, добиться заключения сделки, ввести его в заблуждение и т.д.

Исходя из поставленной задачи, переводчик выбирает способ перевода, воспроизводящий оригинал, отклоняющийся от оригинала или пренебрегающий им. Переводчик выступает не в качестве простого посредника, а как языковой консультант, специалист, хорошо знающий язык, культуру, экономику соответствующей страны и способный создать такой текст, который нужен для успешной деятельности с представителями этой страны. Можно представить и такой случай, когда текста оригинала вообще не существует и переводчик самостоятельно создает свой текст, руководствуясь знанием цели или указаниями заказчика. Таким образом, переводчик превращается в центральную фигуру межъязыковой коммуникации.

В связи с таким подходом и в рамках работ Райс и Фермеера, а также Найды предлагается различать понятия «адекватность» и «эквивалентность» перевода. Адекватный перевод – это перевод, отвечающий поставленной цели. Стремление обеспечить адекватность определяет выбор способа перевода, и поэтому понятие «адекватность» относится к процессу перевода, который может осуществляться адекватным способом. «Эквивалентность» относится к результату перевода и означает функциональное соответствие текста перевода тексту оригинала. Поэтому перевод не может осуществляться «эквивалентным способом», но может оказаться эквивалентным как частный результат достижения адекватности перевода определенной цели.

Виды перевода, безусловно требующие динамической эквивалентности при переводе:

1. Аудиовизуальный перевод;
2. Перевод игр;
3. Перевод рекламно-пропагандистских (манипулятивных) сообщений;
4. Художественный перевод, в особенности – перевод стихотворений, песен.

В случае аудиовизуального перевода визуальный контекст не только занимает основную часть перцептивного канала зрителя, но и неизменен как в исходном, так и в переведенном тексте, переводчик не в состоянии его поменять.

И как отмечает Забалбескоа, «это требует от аудиовизуального переводчика знания основ построения визуального потока, а соответственно – языка кино, логики построения сценариев, физиологических ограничений на совместное восприятие двух потоков» [12].

При этом «поворот» на ошибочный путь лингвоцентрического анализа аудиовизуальных текстов не был обусловлен национальной исследовательской традицией в этой области, начало которой было положено Ю. Тыняновым в 1929 году в его книге «Об основах кино». Вот что он отмечал:

«Кадры в кино не «развертываются» в последовательном строе, постепенном порядке, как слова в письменном тексте. Они произвольно сменяются. Произвольность – основа монтажа, преобразования режиссером реальности. Кадры сменяются неожиданно – как один стих, одно метрическое единство сменяется другим. Видеоряд кино делает скачки от кадра к кадру, как стих от строки к строке. Как ни странно, но если проводить аналогию со словесными искусствами, то единственной законной аналогией будет аналогия кинотекста не с прозой, а со стихом» [13].

Киноязык – средство выражения определенной художественной реальности, создания эмоционально и идейно насыщенного авторского пространственно-временного единства, авторского хронотопа как на уровне целостного произведения, так и на уровне структурных его единиц. Довольно зна-

чительный вклад в исследования в этой области внес и М. Бахтин. Он также отмечал: «Киноязык, в отличие от языка в классическом понимании слова, связанного внутренними правилами, произволен в выборе визуальных и звуковых образов для передачи авторского эмоционального замысла» [14].

Визуальный ряд не отражает объективной реальности. Он отражает процесс познания автором этой объективной реальности. Это проявляется через те монтажные и иные действия, которые осуществляются автором над увиденным и запечатленным.

Дальнейшее развитие этот подход получил в работах Ю. Лотмана и исследователей Тартусской школы (1973). Он отмечал: «Кинематограф похож на видимый нами мир. Но это сходство обладает коварством. Создается видимость понимания там, где подлинного понимания нет». «Только поняв язык кино, мы убедимся, что оно представляет из себя не рабскую бездумную копию жизни, а активное воссоздание, в котором единства и отличия от жизни для зрителя (да и для переводчика тоже) складываются в единый, напряженный – порой драматический – процесс познания жизни» [15].

Любое визуальное произведение как целое – это диалог автора и зрителя, сложная многоуровневая коммуникативная ситуация между ними.

Очевидно, что без знания основных понятий киноязыка аудиовизуальный переводчик не в состоянии осуществлять адекватный перевод, поскольку он не понимает законов построения базового, неизменного видеоряда оригинала.

Что же такое аудиовизуальный перевод, исходя из принципов динамической эквивалентности перевода? Аудиовизуальный перевод – это создание нового полисемантического единства на языке-реципиенте на основе единства, существовавшего на исходном языке, причем таким образом, чтобы новое полисемантическое единство стало элементом культуры языка-реципиента и не было ему чуждо.

При этом важнейший вопрос – что выступает в роли единиц коммуникации и, соответственно, объектов предпереводческого анализа при аудиовизуальном переводе? В психологии восприятия принято различать три уровня восприятия целостного объекта:

- 1) сенсорный;
- 2) перцептивный;
- 3) операторный.

Таким целостным объектом в нашем случае для аудиовизуального переводчика является не предложение, не реплика и не текст. Минимальным объектом предпереводческого анализа при аудиовизуальном переводе является кадр. Более крупными объектами предпереводческого анализа выступают сцена как кинособытие и фильм как целостный кинодискурс.

Мы анализируем кадр, сцену, фильм как контексты. И вербальная составляющая в кадре может присутствовать, а может отсутствовать, но без понимания структуры трех типов контекста корректный перевод вербальной составляющей невозможен.

Целостность визуального образа и кадра на сугубо перцептивном уровне обуславливается взаимодействием того, что рассматривается (внешняя среда для зрительной системы), и внутреннего состояния настроек на объект восприятия, потребностей и мотиваций у того, кто рассматривает (внутренняя среда самого организма). Это способствует познавательной (когнитивной) идентификации того, что мы видим и слышим. Если кадр на базовом уровне не связывается в единое целое, процесс понимания киноповествования тормозится или останавливается вообще. Причем в этом случае не играет роли, насколько проста вербальная составляющая кадра. Этот феномен в аудиовизуальном переводе носит название «парадоксальная глухота». Именно на перцептивном уровне происходит формирование переводческого и зрительского хронотопа кадра, последовательности кадров, фильма как целого.

Совсем иначе проявляет себя восприятие целостности единиц аудиовизуального дискурса на операторном уровне. В качестве его элементов выступают семантические и логические единицы, которые могут иметь символическое, в том числе и вербальное выражение. Семантическими единицами являются объекты и действия, логическими – понятия, суждения или высказывания. Приведем и другие важнейшие свойства операторного уровня восприятия целостности любого аудиовизуального объекта (в нашем случае фильма), которые проясняют специфику формирования киноповествования.

Перцептивные действия на операторном уровне не автоматизированы и осознаваемы (зрителю, для того чтобы появилось чувство сопричастности показываемому на экране, предварительно нужно знать, какой фильм и с какой целью он пришел посмотреть). На этом уровне восприятия активизируются личностный, социокультурный и эстетический опыт человека, его долговременная память (при просмотре фильма содержание всех видов опыта нацелено на узнавание реалий действительности, воспроизведенных на экране, и осмысление мотиваций поведения персонажей в соотношении с наличным собственным опытом; на операторном уровне возникают критерии «правдивости» фильма – чем богаче опыт зрителя, тем выше его требовательность к тому, что показывают на экране). На операторном уровне происходит оценка воспринимаемого объекта и устанавливается его семантическое и прагматическое значение в ряду иных объектов.

По мере просмотра фильма зритель устанавливает смысловые логические связи между его эпизодами, понимает мотивацию поведения персонажей, сравнивая их с поведением реальных – знакомых ему – людей; у зрителя

на основании оценки формируется сугубо эмоциональное отношение к целостности фильма («нравится – не нравится»), и сам фильм помещается в ряд уже просмотренных зрителем картин, впоследствии занимая в нем важное или ничтожное место.

На операторном уровне взаимодействие сознания с объектом восприятия настолько интенсивно, что начинается активное преобразование внутреннего мира человека, который смотрит и слушает (если фильм вызывает интерес, концентрируя все внимание на экранном зрелище как убедительно созданной авторами картине некоей реальности – в этом случае возникают сильнейший эмоциональный отклик и сопереживание его героям).

В результате постижение целостности воспринимаемого объекта перерастает в другое психическое действие – понимание. Этот процесс связывает восприятие и мышление. И, что крайне для нас важно при стремлении осмыслить феномен киноповествования, «зрительное суждение образует важнейшее ядро активного зрительного восприятия. Вербальное мышление позволяет установить семантические и логические связи между частями, построить связное отображение целостной системы, но оно не позволяет ощутить, увидеть в аудиовизуальном произведении целое. Из этого следует, что понимание целостности фильма дается зрителю не в логической форме суждения, а в непосредственном, реальном, многоуровневом процессе его восприятия.

3. Основные компетенции аудиовизуального переводчика

Управляющим параметром пересборки, пересоздания полисемантического единства, платформой сборки нового целого становится образ-гештальт аудиовизуального произведения, созданный с помощью компетенций, основывающихся на переводческой картине мира.

Ее элементы для аудиовизуального перевода – знания переводчика, делящиеся на следующие группы:

- 1) языковые,
- 2) страноведческие,
- 3) культурные,
- 4) киноведческие.

Построение динамически эквивалентно переведенного произведения в языке-реципиенте без наличия связной переводческой картины мира невозможно в принципе. Ни для АВП, ни для перевода игр, ни для перевода рекламы. Благодаря формированию в процесс обучения и постоянному присутствию в себе этого образа-гештальта переводчик в состоянии создать упорядоченный, соразмерный исходному, гармоничный в плане социокультурной и языковой систем языка реципиента аудиовизуальный перевод.

При таком подходе переводчик становится не посредником в акте коммуникации, а его полноправным участником. Из медиатора он становится одним из соавторов, или частью «коллективного автора» произведения на языке-реципиенте. В результате обучения или переподготовки аудиовизуальный переводчик должен научиться проводить предпереводческий анализ визуальной, неизменной для оригинала и перевода составляющей с использованием компетенций холистического уровня и **пересоздавать** целостный образ аудиовизуального произведения в культурно-языковом поле родного языка.

Мы выделяем три группы компетенций (в порядке важности для создания целостного образа аудиовизуального произведения на языке перевода и в контексте культуры языка перевода).

Группа 1 (наиболее важная) – общие компетенции работы с образным рядом, относящиеся к пониманию и анализу особенностей взаимодействия визуального и вербального ряда и необходимые для целостной интерпретации всех элементов невербальной информации и выстраивания аудиовизуального произведения как кинодискурса. К их числу относятся:

1) общекинематографические компетенции (язык кино, правила монтажа, иные правила и особенности киноязыка, влияющие на перевод);

2) литературно-сценарные компетенции (правила построения сценариев, требования к переводу в завязках, кульминационных моментах, развязках сюжетных линий, умение находить их в тексте);

3) режиссерские компетенции (изучение возможностей голосовой актерской работы, особенностей взаимодействия актеров в ходе записи липсинка и того, как это может быть отражено в переводе и его оформлении);

4) общетехнологические компетенции (как построен процесс записи, какие программы используются для простого и трехмерного субтитрования);

5) кинематографические и интертекстуальные компетенции (история кино, виды жанров, наиболее значимые фильмы и анимационные произведения, на которых могут присутствовать визуальные или текстовые ссылки в фильмах);

6) реконструктивная компетентность – умение правильно анализировать и выстраивать искусственные «миры сериалов» и параметрические карточки героев. «Мир сериала» – единство всей совокупности персонажей с их личностными, речевыми, псевдобιοграфическими особенностями и предисторией взаимоотношений.

Группа 2 – общие психоэмоциональные и культурологические компетенции, необходимые для верного толкования взаимодействия вербального и невербального компонентов, верной интерпретации локальных коммуникативных ситуаций в фильме или сериале и места целостного произведения в культурном дискурсе эпохи и выработки целостного подхода к преодолению

культурного барьера таким образом, чтобы обеспечить выполнение основного требования, выдвигаемого поставщиками контента к переводу, – «обеспечить положительное впечатление от просмотра при сохранении адекватной передачи смысла». К их числу относятся:

1. Ориентационная компетентность – способность переводчика выстроить достоверную и соответствующую исходному произведению модель зрительской аудитории во всей полноте ее социально-общественных характеристик.

2. Психоэмоциональная компетентность – это способность переводчика уловить психоэмоциональную составляющую отдельных эпизодов аудиовизуального произведения и его целостной формы, лежащую за пределами вербальной коммуникации (жесты, взгляды, «невысказанное») и правильно интерпретировать и передать ее в готовом произведении на языке перевода и в культуре языка перевода.

3. Культурно-социальная компетентность – понимание переводчиками аспектов культуры и ценностей реального или «искусственного» (в случае мультсериалов) социума аудиовизуальных произведений и их места в шкале ценностей исходной культуры, а также стратегий переноса этих аспектов в готовый перевод.

Группа 3 – языковые компетенции аудиовизуального перевода, обеспечивающие адекватную передачу особенностей речи персонажей, задание с помощью лексико-грамматической и стилистической составляющей их личностных и сюжетных характеристик. К их числу относятся:

1. Общелингвистическая компетентность переводчиков и понимание ими особенностей фонетики, грамматики, построения текстов, стилистики исходного языка и языка перевода.

2. Трансформационная и общесемантическая компетентность – умение осуществлять стандартные переводческие действия в рамках базовых стратегий обработки культурных реалий исходного текста для нужд субтитрирования, закадрового озвучивания и дубляжа.

3. Стилистическая компетенция – способность переводчика обеспечить с помощью лексико-грамматической и стилистической составляющей кинодискурса передачу личностных характеристик персонажей, смысловых и эмоциональных подтекстов конкретных кинособытий и ситуаций коммуникации внутри аудиовизуального произведения

4. Стратегическая компетентность – это способность выбрать необходимые стратегии перевода и семантического синтеза, сводящие воедино все установленные другими компетенциями особенности аудиовизуального произведения и способность их реализовать.

4. Основные виды аудиовизуального перевода

Какую градацию видов аудиовизуального перевода можно предложить, и что является основанием для ее установления? Опыт нашей работы, подкрепленный как нашими, так и зарубежными исследованиями, показывает, что в качестве основы для классификации можно принять уровень взаимодействия параллельных потоков информации и нарастающую для переводчика при движении от одного вида аудиовизуального перевода к другому необходимость учитывать холистические факторы (визуальные, референтные) при переводе аудиовизуальных произведений.

Вот краткий обзор видов аудиовизуального перевода, классифицированных по нарастающей сложности и целостности процесса поиска динамических эквивалентов.

Перевод для закадрового озвучивания (voice-over), при котором исходная звуковая дорожка не заменяется, а приглушается, но остается слышной. Именно временное засилье этой формы аудиовизуального перевода на наших экранах притормозило развитие исследований аудиовизуального перевода как отдельной дисциплины. В рамках простого «войсовера» переводчик практически не связан с визуальным синтаксисом аудиовизуального произведения, а актер, читающий его перевод, имеет в большинстве случаев пространство для ускорения темпа речи. Иными словами, количество ограничений минимально, и «войсовер» с точки зрения теории перевода можно анализировать как одну из разновидностей синхронного перевода. Впрочем, визуальный синтаксис прокрался в последние годы и сюда, существенно усложнив работу большому числу традиционных переводчиков, пытающихся брать за внешне несложный вид аудиовизуального перевода.

Нынешние переводы для закадрового озвучивания становятся все более эллиптическими, и как отмечает Твейт [16], что подтверждается и нашими практиками режиссуры (А. Митта), «двадцать лет назад художественные и телевизионные фильмы монтировались с меньшей скоростью смены планов, чем сегодня. Сегодня для переводчика закадрового озвучивания визуальный ряд становится куда более важным, поскольку он вынужден учитывать все достижения последних лет с точки зрения смены планов, построения монтажа и ускорения темпа подачи информации зрителям».

Перевод для двухмерного субтитрования. Осуществляющих его переводчиков ждет неприятное открытие в виде стремительного роста числа внешних ограничений, а именно:

1) в необходимости уместить перевод в ограниченное количество строк и знаков, обусловленных международными стандартами скорости чтения и отображения субтитров на экранах;

2) привязке смены субтитров к смене планов в кадре, что технологически укорачивает и без того ограниченное время и пространство перевода.

Невес отмечает в связи с этим: «...как показывает практика работы по переводу для субтитрирования в самых разных странах мира, субтитры «зажаты» во времени и пространстве до такой степени, что переводчик вынужден подчинять формирование итогового текста целому ряду довлеющих внешних параметров» [17]. Их суть различается. Некоторые имеют отношение к самой программе, некоторые – к сути субтитров как формы подачи материала, а некоторые – к текстовым и паратекстовым особенностям аудиовизуальных произведений (мимика, интонация, жесты персонажей).

Сегодня к числу таких факторов можно добавить и вид устройства показа, поскольку субтитрирование фильмов для гаджетов с относительно маленькими экранами (*inflight*-плееры, планшеты, смартфоны) требует «подогнать» перевод и под возможности чтения с маленького экрана.

Перевод для дублирования сериальных детских художественных и анимационных произведений и игр. На этот тип аудиовизуального перевода оказывает очень серьезное воздействие существование искусственных «миров» сериалов и игр. Собственно, создатели данных произведений делают все, чтобы максимально наполнить и разнообразить игровую, имитационную, отделенную от реальности составляющую, поскольку для целевой аудитории игра является основным средством познания мира (к сожалению, в сегодняшней ситуации зачастую вообще подменяющим этот мир).

Переводчик должен учитывать особенности языка и языкотворчества героев на протяжении множества серий и сезонов, взаимоотношений героев, предысторий персонажей и их «личных досье». Более того, никуда не исчезают и ограничения, накладываемые визуальным рядом. Любая попытка осуществить перевод под дубляж сериальных детских произведений без целостного понимания внешней референциальной базы «мира сериала», используемой, помимо всего прочего, для различных аллюзий, шуток и игры слов, приводит, как показывает опыт, к оглушительному провалу.

Перевод под полный дубляж (lip-sync).

Осуществляя перевод для дубляжа, переводчик синтезирует текст заново на основании параллельных смысловых потоков, осуществляет пересоздание целостного семантического целого текста и изображения в ситуации другого языка и другой культуры.

Перевод для трехмерного субтитрирования. Наши исследования показали, что при осуществлении перевода для трехмерных субтитров переводчик сталкивается с тем, что семантические составляющие речи и образа оказываются слиты неразделимо, поскольку все элементы киноязыка (включая трехмерные субтитры) в равной степени отвечают за создание иллюзии трехмерной реалистичности аудиовизуального произведения или игры. Перевод для трехмерного субтитрирования можно назвать высшей формой семантического синтеза в рамках аудиовизуального перевода.

5. Обзор современных методик преподавания аудиовизуального перевода в Российской Федерации

Сегодня в Российской Федерации можно говорить всего о трех системных курсах преподавания аудиовизуального перевода. Это курсы Р.А. Матасова (Высшая школа перевода МГУ), О.П. Кузяевой (АНО ДПО «Институт повышения квалификации и переподготовки работников образования Удмуртской Республики») и А.В. Козуляева (Школа аудиовизуального перевода ООО «РуФилмс»).

Как отмечает Р.А. Матасов, на сегодня можно констатировать «отсутствие в учебных программах лингвистических вузов страны, готовящих профессиональных переводчиков, курса кино/видеоперевода, который основывался бы на единых стандартах, выработанных путем методичного научного поиска. Необходимость постижения основ кино/видеоперевода именно в процессе получения высшего переводческого образования обусловлена тем, что параллельное приобретение и развитие фундаментальных умений и навыков как в области общего перевода, так и в сфере кино/видеоперевода помогали бы будущим профессиональным переводчикам находить более гибкие и изощренные подходы к решению переводческих проблем самого разного рода. Практика показывает, что ускоренные учебные программы кино/видеоперевода, разрабатываемые студиями в отсутствие единых стандартов, не гарантируют оптимального результата. Отчасти это объясняется тем, что не все кинопереводчики-новички, имеющие значительный опыт в различных традиционных видах перевода, психологически готовы кардинально пересмотреть свои воззрения на сущность переводческой деятельности, что вынуждает их делать специфика КВП. В действительности проблема обучения кино/видеопереводу носит более масштабный характер, не ограничивающийся особой природой кинотекста, поскольку методика преподавания кино/видеоперевода – весьма мало разработанная область педагогической науки. Практически не уяснена сама проблематика обучения универсальным переводческим умениям и навыкам в контексте данных видов переводческой деятельности» [8]. В результате это приводит (применительно к переводу аудиовизуальных текстов) к ситуации, описанной О.П. Кузяевой: «в процессе обучения студентов языкового вуза письменному переводу именно формированию коммуникативной составляющей переводческой компетенции зачастую не уделяется должного внимания. При работе с оригинальными текстами студенты, как правило, сосредоточивают свое внимание на основных переводческих трудностях, содержащихся в учебном материале, забывая о том, что социально-коммуникативные характеристики адресата являются одним из важнейших факторов, создающих конкретную переводческую ситуацию. Студенты не осознают, для кого именно предназначен данный текст, не

ассоциируют ситуацию учебного перевода с реальной переводческой деятельностью» [18].

В основу курса Р.А. Матасова положено обучение студентов локализации иноязычного и инокультурного аудиовизуального продукта посредством межъязыковой передачи элементов его лингвистической системы с учетом лингвоэтнических коммуникативных компетенций носителей ПЯ. Для успешного решения этой задачи кинопереводчик должен обладать специфическими операционными навыками. Ключевыми целями учебного курса киноvideоперевода, становятся:

1) обучение учащихся системному предпереводческому анализу кино-текста и грамотной предварительной ориентировке;

2) выработка и развитие у учащихся операционных навыков в каждом из трех видов КВП (субтитровании, дубляже, синхронном закадровом переводе);

3) обучение учащихся анализу целевой аудитории с последующим выбором релевантной переводческой стратегии.

В основе курса О.П. Кузевой – обучение передаче при переводе лингвистической составляющей текста (всего комплекса значений языковых единиц и синтаксической структуры текста) и необходимой адаптации текста перевода с учетом таких коммуникативных факторов, как цель коммуникации, средства и условия передачи информации и характеристики коммуникантов (отправителя и адресата).

В основе нашего авторского курса – обучение студентов динамически эквивалентному переводу и формирование у них необходимого для этого комплекса переводческих компетенций.

6. Разработка и внедрение инновационной методики преподавания аудиовизуального перевода

На основании выделенных выше компетенций, научного подхода, основанного на обучении переводчиков созданию динамически эквивалентных переводов, и в рамках целостного подхода к обучению и переподготовке аудиовизуальных переводчиков нами были разработаны инновационный учебный план Школы аудиовизуального перевода (приложение 1) и инновационная методика преподавания аудиовизуального перевода. В чем заключается ее принципиальная новизна и каковы результаты первого года ее использования?

1) Нами была успешно решена задача изменения сути подхода к осуществлению перевода и перехода от формально эквивалентного перевода текста к динамически эквивалентному переводу аудиовизуального произведения с учетом ожидаемых эмоциональных и поведенческих реакций зрителя.

2) Нами была решена задача выстраивания алгоритма предпереводческого анализа аудиовизуального произведения с учетом членения кинодискурса на структурные единицы, особенностей киноязыка и построения сюжета и сценария аудиовизуального произведения как формы многоуровневого диалога режиссера и зрительской аудитории.

3) Нам удалось выстроить универсальный учебный план подготовки аудиовизуальных переводчиков вне зависимости от языка. Основой для этого послужило обучение основным компетенциям аудиовизуального перевода, привязанным к видеоряду и построению сюжета и лежащим вне языковой сферы. Это позволило приступить к решению задачи подготовки аудиовизуальных переводчиков для работы с контентом на восточных языках.

Инновационность методики преподавания на основе выстроенного учебного плана заключается:

а) в комплексной программе упражнений по предпереводческому анализу кинодискурса и построению сценарно-сюжетной линии, основанной на целом ряде фильмов из «золотого фонда» мирового кинематографа;

б) разделении переводческих действий в рамках перевода на стандартные, типичные и одинаковые для всех видов аудиовизуального перевода и творческие, требующие осознанного применения принципов динамической эквивалентности;

в) разработке комплексов упражнений для отработки всех выделенных в рамках концепции динамически эквивалентного аудиовизуального перевода компетенций.

Заключение

Таким образом, можно констатировать, что использование принципов динамической эквивалентности при переводе позволило разработать курс обучения аудиовизуальному переводу для профессионалов, помогающий сформировать целостную переводческую картину мира, и необходимые компетенции для адекватного осуществления этого вида работ.

Это дало возможность не только тестировать переводчиков при приеме их на работу в проектах, но и при необходимости доучивать их по ходу работы и обеспечивать нужное количество адекватно подходящих к работе аудиовизуальных переводчиков практически для любых объемов и типов перевода. Более того, на основании уже проведенных курсов в НГЛУ (Нижний Новгород), ОмГУ (Омск), УрГЮУ (Екатеринбург), в компании «Неотек-Мегатекст» – одном из 3 крупнейших поставщиков переводческих услуг в РФ, а также на базе 8 вебинаров Школы аудиовизуального перевода в период с мая 2014 по апрель 2015 года, а также международного вебинара с участием профессорско-преподавательского состава Университета Турку, Университета Рохэмптон и Стокгольмского университета, можно сделать практически вывод о том, что новый курс признан как российским, так и зарубежным пре-

подавательским сообществом и способен обеспечить столь необходимую сегодня платформу для расширенной переподготовки переводческих кадров.

Наличие работающего учебного плана и образовательных платформ в онлайн и оффлайн-вариантах, а также значительное количество мероприятий по представлению курсов Школы в профессиональном сообществе позволили приступить к институционализации аудиовизуального перевода в Российской Федерации как научного направления с соответствующим понятийным и исследовательским аппаратом.

Список литературы

1. Сорокин Ю.А., Тарасов Е.Ф., Оптимизация речевого воздействия. – М.: Изд-во Ин-та языкознания РАН, 1990.
2. Nida E. Customs and Cultures: Anthropology for Christian Missions. – New York: Harper, 1954.
3. Nida E. Language Structure and Translation. – Stanford: Stanford University Press, 1975.
4. Nida E., Charles R. Taber. The Theory and Practice of Translation. – Leiden: Brill, 1969.
5. Nida E. Toward a Science of Translating. – Leiden: Brill, 1964.
6. Чужакин А.П., Палажченко П.Р. Мир перевода 1. Introduction to Interpreting XXI. Протокол, поиск работы, корпоративная культура. – 6-е изд. доп. – М.: Р. Валент, 2004.
7. Алексеева И.С. Профессиональный тренинг переводчика: учеб. пособие по устному и письменному переводу для переводчиков и преподавателей. – СПб.: Союз, 2005.
8. Матасов Р.А. Методические аспекты преподавания кино/видеоперевода // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – Вып. № 94. – 2009. – С. 155–166.
9. Audiovisual Translation and Media Accessibility at the Crossroads: Media for All 3 / ed. by Aline Remael, Pilar Orero, Mary Carroll. – Hague: Rodopi, 2012.
10. Козуляев А. Сборник статей. – М.: Старая Басманная, 2013. – С. 31–50.
11. Reiss K., Vermeer H.J., Grundlegung einer allgemeinen Translations-theorie. – Tübingen, 1984.
12. Zabalbescoa P. The Nature of the Audiovisual Text and its parameters // The Didactics of Audiovisual Translation / Díaz Cintas J. (ed.). – Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Co., 2008. – P. 21–39.
13. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. Об основах кино. – М., 1977.
14. Бахтин М.М. Франсуа Рабле и народная смеховая культура средневековья и Ренессанса. – М., 1965.

15. Лотман М.Ю. Текст в тексте // Труды по знаковым системам. XIV. (Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 567). – Тарту, 1981. – С. 3–18.
16. Tveit J-E. Dubbing versus Subtitling: Old Battleground Revisited // Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen / Ed. by Jorge Díaz Cintas and Gunilla Anderman. – London: Palgrave Macmillan, 2009. – P. 109–112.
17. Neves J. Audiovisual Translation: Subtitling for the Deaf and Hard-of-Hearing [Электронный ресурс]. – URL: <http://irp.roehampton.ac.uk/artstheses/1> (дата обращения: 20.07.2015).
18. Кузыева О.П. Методика обучения студентов языкового вуза коммуникативно-эквивалентному письменному переводу: автореф. дис. ... канд. пед. наук. – Н. Новгород: Изд-во НГЛУ, 2014. – 23 с.

Получено 22.08.2015

A.V. Kozulyaev

**TEACHING THE DYNAMICALLY EQUIVALENT TRANSLATION
OF AUDIOVISUAL DISCOURSES: INNOVATIVE APPROACHES
OF THE SCHOOL OF AUDIOVISUAL TRANSLATION**

Contrary to global research trends audiovisual translation in Russia for quite a time was not recognised as a separate branch of translation studies and thus was not either properly researched or taught. It resulted in acute audiovisual translator workforce shortages at a time when the demand from national and foreign electronic media and broadcasters has been steadily growing. The School of Audiovisual Translation responded to this challenge with an innovative curriculum of a continuing education course for translators.

Keywords: *audiovisual, translation, teaching, innovative.*