ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ

«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

на тему:

**Стратегии передачи комического эффекта при переводе анимационных фильмов и сериалов**

основная образовательная программа магистратуры по направлению подготовки 45.04.02 «Лингвистика»

Исполнитель:

Обучающийся 2 курса

Образовательной программы

«Синхронный перевод (английский язык)»

очной формы обучения

Коткин Денис Алексеевич

Научный руководитель:

к.ф.н., доц. Русецкая Н.Н.

Рецензент:

к.ф.н., доц. Трошина А.В.

Санкт-Петербург

2018

СОДЕРЖАНИЕ

[Введение 3](#_Toc514589479)

[Глава 1. Теоретические основы исследования 7](#_Toc514589480)

[1.1. Аудиовизуальный перевод как особый вид перевода 7](#_Toc514589481)

[1.1.1. Виды аудиовизуального перевода 10](#_Toc514589482)

[1.1.2. Аудиовизуальный текст 14](#_Toc514589483)

[1.2. Понятие комического 16](#_Toc514589484)

[1.3. Понятие комического эффекта 20](#_Toc514589485)

[1.3.1. Средства создания комического эффекта 21](#_Toc514589486)

[1.3.2. Индикация комического эффекта 23](#_Toc514589487)

[1.4. Особенности передачи комического эффекта 25](#_Toc514589488)

[1.4.1. Теории перевода комического 27](#_Toc514589489)

[1.4.2. Стратегии передачи комического эффекта 33](#_Toc514589490)

[Выводы по 1 главе 36](#_Toc514589491)

[Глава 2. Анализ перевода комического эффекта 38](#_Toc514589492)

[2.1. Эквивалент 44](#_Toc514589493)

[2.2. Вариантное соответствие 45](#_Toc514589494)

[2.3. Трансформации 47](#_Toc514589495)

[2.3.1. Грамматические трансформации 47](#_Toc514589496)

[2.3.2. Лексико-грамматические трансформации 57](#_Toc514589497)

[2.3.3. Лексические трансформации 62](#_Toc514589498)

[2.4. Буквальный перевод 71](#_Toc514589499)

[2.5. Комплексные приемы передачи комического эффекта 72](#_Toc514589500)

[2.6. Статистический анализ способов передачи комического эффекта 77](#_Toc514589501)

[Выводы по 2 главе 86](#_Toc514589502)

[Заключение 88](#_Toc514589503)

[Список использованной литературы 90](#_Toc514589504)

[Список словарей 98](#_Toc514589505)

[Список использованных материалов 99](#_Toc514589506)

[Приложение 100](#_Toc514589507)

# Введение

Анимация в настоящее время развилась в нечто большее, чем просто мультфильмы для детей. Она имеет не меньшую художественную ценность и влияние на людей, чем художественные фильмы. Так, Американская киноакадемия ввела оскаровскую номинацию за «полнометражный анимационный фильм».

С каждым годом выпускается все больше анимационных произведений для взрослых, которые затрагивают серьёзные темы (политика, философия, преступность), имеют множество аллюзий, в них зачастую обличают и высмеивают пороки современного общества.

Главное, что объединяет мультфильмы и мультсериалы для детей и взрослых, – юмор. Он помогает нам отвлечься от проблем и избавиться от тяжелых мыслей, поэтому почти в каждом фильме (за исключением определенных жанров: драма, ужасы) в том или ином виде присутствует юмор, который может быть представлен в самых разнообразных формах.

Юмор, передача шуток – одна из самых сложных задач для переводчика. «Многие переводчики утверждают, что передача комического эффекта в аудиовизуальном переводе является самой трудной задачей, с которой они часто не могут справиться» [Горшкова, 2006].

Тем не менее, без подбора адекватного эквивалента, производящего идентичный комический эффект на языке перевода, анимационный продукт теряет свою привлекательность, целостность замысла и атмосферу, что незамедлительно сказывается на его популярности и, соответственно, финансовом успехе.

Таким образом, адекватная передача комического эффекта в анимационных произведениях является важной составляющей их популярности и коммерческой прибыли и требует особого внимания переводчика.

**Объектом** данного исследования являются особенности передачи комического эффекта с английского на русский язык.

**Предметом** исследования – стратегии передачи комического эффекта в комедийных анимационных фильмах и сериалах.

**Актуальность** данной темы определяется низкой степенью исследованности вопроса перевода юмора и сложностью передачи комического эффекта с ИЯ на ПЯ. Юмор сам по себе – очень широкое и пространное понятие, что подтверждается отсутствием единой точки зрения академического сообщества относительно этого понятия. Не существует универсальных критериев выявления комического контекста – переводчику приходится это делать самостоятельно, полагаясь только на свои знания и опыт. В процессе перевода он обязан учитывать не только особенности восприятия юмора аудиторией, но и специфику комплексной структуры аудиовизуального текста.

**Научная новизна** исследования состоит в том, что в нем представлена собственная дефиниция аудиовизуального перевода. Кроме того, на основе существующих классификаций переводческих трансформаций и способов перевода разработана универсальная типология приемов перевода, применимая к любым жанрам комических текстов. Также разработана собственная система оценки степени передачи комического эффекта. При этом предлагаются рекомендации переводчикам комедийных произведений, равно как и свои варианты решения некоторых переводческих проблем.

**Целью** исследования является выявление переводческих стратегий при переводе анимационной продукции комедийного жанра.

Для достижения этой цели поставлены следующие **задачи**:

1. Рассмотреть понятие и виды аудиовизуального перевода;

2. Определить характер аудиовизуального текста;

3. Выявить понятия комического и комического эффекта;

4. Обозначить средства создания комического эффекта;

5. Изучить вопрос выявления комического эффекта;

6. Исследовать теории и стратегии перевода комического эффекта;

7. Выявить специфику передачи комического эффекта;

8. Перечислить классификации переводческих трансформаций;

9. Проанализировать тенденции передачи комического эффекта;

10. Представить наглядный анализ использования переводческих приемов.

**Материалом** для исследования послужили комические ситуации из комедийных англоязычных анимационных сериалов и фильмов за 1997 – 2016 годы и их перевод на русский язык:

1. «В поисках Дори»
2. «Дарья»
3. «Гриффины»
4. «Южный парк»
5. «Пол-литровая мышь»
6. «Рик и Морти»
7. «Конь БоДжек»

**Общий объем материала**: 320 комических эпизодов и 494 выявленных в них способа передачи комического эффекта. Материал был извлечен из 4,5 часов видеозаписи.

Поставленные цели и задачи определили выбор **методов анализа,** которые включают в себя метод сплошной выборки и сравнительно-сопоставительный метод, методы лингвостилистического, переводоведческого, контекстуального и компонентного анализа, а также методы самонаблюдения.

**Апробация исследования** осуществлялась на XXI Международной конференции студентов-филологов в Санкт-Петербургском государственном университете (апрель 2018 г.)

Поставленные задачи определили **структуру** работы, которая состоит из введения, теоретической главы, практической главы, выводов по главам, заключения, списка использованной литературы, словарей и материалов, приложения.

# Глава 1. Теоретические основы исследования

## 1.1. Аудиовизуальный перевод как особый вид перевода

Аудиовизуальный перевод существует на протяжении всей истории существования звукового кинематографа, однако в переводоведении долгое время не существовало принятого термина для обозначения перевода продукции экранной культуры. Термины разнились от чрезмерно узких – «film dubbing» («дубляж фильмов», Fodor 1976) – до слишком широких – «media translation» («мультимедийный перевод», Gambier, Gottlieb 2001).

Такие известные российские переводоведы, как П. Р.Палажченко и А. П. Чужакин, и исследователь перевода Р. А. Матасов выдвигали термин «кино/видеоперевод» (Чужакин, Палажченко 2004: 224, Матасов 2009: 4).

Свои замечания относительно природы такого типа перевода даёт Л.Л.Нелюбин в своем «Толковом переводоведческом словаре»: «Перевод кино/видео материалов сочетает черты синхронного, последовательного и письменного перевода в зависимости от цели и характера работы (перевод на аудиторию, для дубляжа, озвучивание и пр.)» (Нелюбин 2003: 141).

А.П. Чужакин также настаивает на «комбинированном» характере упомянутого вида перевода и выделяет перевод кино/видео материалов (КВП) как особую разновидность устного перевода, которая отличается крайней сложностью, но в то же время дает переводчику большие возможности для творчества (Палажченко, Чужакин 1999: 47- 49).

Замечание А.П. Чужакина представляется принципиально важным, так как оно подчёркивает творческий характер деятельности переводчика при работе с киноматериалом. Обратим внимание на тот факт, что в приведенном выше определении перевода кино/видео материалов вообще не ставится вопрос о природе переводимого текста. Как считает А. С. Игнатьева, этот аспект проблемы имеет большое значение и в теоретическом, и в практическом плане, так как он связан с понятиями художественности / нехудожественности. Этот критерий является определяющим при подходе к переводу аудиовизуальных материалов; он требует учета жанровой принадлежности переводимого текста (Игнатьева 2002: 15). «Именно формальная жанровая принадлежность дает тексту право на существование, определяет прагматическую ориентированность текста и накладывает отпечаток на структуру и выбор лингвистических единиц его построения» (там же: 15).

Тем не менее, определение «кино/видеоперевод» Чужакина и Палажченко архаично в современных реалиях, ведь оно не учитывает значительный объём аудиовизуального контента: рекламные ролики, театральные постановки, игры, ток-шоу и т. п. (Наговицына 2016: 31, Малёнова 2017: 33).

Термин «кино- / видеоперевод» считается гипонимом по отношению к термину «аудиовизуальный перевод» и используется для обозначения процесса по «литературной межъязыковой обработке содержания оригинальных монтажных листов с последующей ритмической укладкой переводного текста и его озвучивания или введения в видеоряд в форме субтитров» (Матасов 2009: 7). В данном случае перевод кинофильмов рассматривается как перевод текста, что не учитывает специфику кинотекста, а именно его полисемиотичность. В некоторых работах используются термины «поликодовость» (Чернявская 2009, Ейгер, Юхт 1974), «полимодальность» (Некрасова 2014), «креолизованный текст» (Анисимова 1996, Романовская 2000, Бернацкая 2000).

Восприятие перевода аудиовизуальной продукции как перевода литературного препятствует пониманию сущности этого вида перевода, при котором значительное влияние на результат оказывают иные семиотические системы, прочно связанные с текстовой составляющей фильма: визуальный синтаксис, видеоряд, шумомузыкальный видеоряд, значимые записи (Малёнова 2017: 33)

Таким образом, переводчик работает не с 1 текстом, а с 4 параллельными значимыми потоками данных, организованными в самостоятельные перекрывающиеся в зрительском канале восприятия системы. Соответственно, переводчик должен их всех учитывать. К ним относятся:

1) визуальный невербальный образный ряд;

2) невербальный шумомузыкальный аудиоряд;

3) вербальный аудиоряд (диалоги героев);

4) вербальный видеоряд (надписи на экране, субтитры) (Козуляев 2013: 374-381).

Иностранные ученые широко понимают аудиовизуальный перевод. В исследованиях часто ссылаются на определение Розы Агост: это вид специализированного перевода текстов, созданных для кино, телевидения, видео и мультимедийных продуктов (Agost 1999: 12).

Элеонора Фойс видит данный вид перевода с более прагматичной точки зрения. Это процесс передачи лингвистических особенностей аудиовизуального продукта – фраз и диалогов – для облегчения его распространения на более широкий рынок (Fois 2012: 3).

Делиа Чиаро считает, что аудиовизуальный текст – это межъязыковая передача вербального языка, передающегося визуально и акустически (Chiaro 2006: 200). При этом она и другие исследователи (Zabalbeskoa 2005: 9, Cintas 2009: 7, Gambier, Gottlieb 2001: 26) отмечают, что синхронизация вербальных и невербальных компонентов является главной особенностью этого вида перевода, который, соответственно, требует от переводчика одновременного учета как аудио- так и видеоряда произведения.

Несмотря на универсальность и актуальность изучения аудиовизуального перевода, определения этого явления найдено не было. Как в российских, так и в зарубежных научных кругах выделяют схожие особенности этого вида перевода, но только описательно, не в качестве определения. Считаем необходимым предложить свой вариант. Аудиовизуальный перевод – межъязыковой перенос семантически неоднородного текста, состоящего из требующих синхронизации взаимосвязанных вербальных и невербальных компонентов аудио- и видеоряда.

Таким образом, термин «аудиовизуальный перевод» представляется наиболее удачным. Он указывает на комплексный характер перевода: взаимозависимость нескольких неотъемлемых для смысла компонентов и необходимость принимать переводческие решения в ситуации, когда текст семиотически неоднороден. Этот термин включает в себя все виды комплексных семиотических языковых переносов, в том числе видеоописания и субтитры для людей с ограниченными возможностями (Martinez 2001: 35, Cintas 2004: 25, Gambier, Gottlieb 2001: 38).

### 1.1.1. Виды аудиовизуального перевода

Существуют различные классификации видов аудиовизуального перевода, но разделение на субтитрование, дубляж и голос за кадромсчитаетсяобщепринятым (Горшкова 2006: 19-20). При этом, в совокупности исследователи выделяют более 10 типов аудиовизуального перевода (как межъязыкового, так и внутриязыкового), которые делятся на 2 стратегии: переозвучивание (re-voicing) и субтитрование (subtitling).

Приводим в пример классификацию Козуляева А.В:

**-Перевод для закадрового озвучивания (voice-over)**

При данном виде перевода исходная звуковая дорожка аудиовизуального произведения не заменяется, а приглушается, при этом оставаясь слышимой. Таким образом, переводчик практически не имеет ограничений в виде визуального синтаксиса, так что актер, читающий его перевод, обладает большей свободой в выборе темпа речи.

**-Двухмерное субтитрование**

Согласно определению В.Е. Горшковой, межъязыковое субтитрование – это «сокращённый перевод диалогов фильма, отражающий их основное содержание... и сопровождающий в виде печатного текста визуальный ряд фильма в его оригинальной версии, располагаясь, как правило, в нижней части экрана» (Горшкова 2006: 141-144). Переводчику необходимо уместить перевод в ограниченное количество строк и знаков, что определено международными стандартами субтитрования, включающими в себя скорость чтения и отображения субтитров на экранах. Кроме того, субтитры должны быть привязаны к смене планов в кадре, что еще больше усложняет работу переводчика, укорачивая время перевода.

**-Трехмерное субтитрование**

Осуществляя этот вид АВП, переводчику приходится синтезировать семантические составляющие речи и образа, так как все элементы киноязыка отвечают за создание иллюзии трехмерной реальности аудиовизуального текста. Этот тип перевода используется в трехмерных фильмах, и к таким субтитрам предъявляются отдельные требования как по оформлению, так и по содержанию, ввиду особого восприятия 3D-изображения.

**-Перевод для дублирования сериальных детских художественных и анимационных произведений и игр.**

Существование искусственных «миров» сериалов и игр оказывает серьезное воздействие на этот тип аудиовизуального перевода. Переводчик должен учитывать особенности языка героев, их взаимоотношения на протяжении множества серий и сезонов, при этом постоянно придерживаясь рамок, налагаемых мирами, в которых эти герои живут. Несоблюдение этих требований влечет за собой коммерческий провал аудиовизуального произведения (Козуляев 2013: 374-381).

**-Перевод под полный дубляж**

Ф. Шом отмечает, что в мире профессионального дубляжа-липсинга (англ. «lip-synq») первостепенное значение в ходе перевода отдается синхронизации движений губ и фонетического образа переведенного текста. Качество перевода оценивается, исходя из того, насколько переводчик «уложил текст в губы» (Chaume 2004: 14). Осуществляя перевод для дубляжа, переводчик, на самом деле, синтезирует текст заново на основании параллельных смысловых потоков в ситуации другого языка и другой культуры. При этом липсинг – самый дорогостоящий вид аудиовизуального перевода, поэтому используется крайне редко.

Классификаций видов АВП большое количество, но самыми распространёнными являются дубляж и субтитрование. В России наибольшую популярность завоевал дубляж (Матасов 2009: 24). Согласно В.Е.Горшковой, в наиболее общем виде в кинематографе используются две разновидности дублирования.

1. Постсинхронизация (postsynchronisation) – операция, которая представляет собой запись диалогов актеров после съемок фильма синхронно с изображением. При это добиваются совпадения записываемого текста и с артикуляцией, и с поведением персонажей на экране.

Такая техника использовалась преимущественно для улучшения качества звуковой дорожки фильма на иностранным языком при помощи ее замены идентичным текстом, который актеры произносят после завершения съемок фильма в условиях студии (Горшкова 2006: 24).

2) Само дублирование

В.Е. Горшкова отмечает, что дублирование является как особой техникой записи, которая позволяет заменять звуковую дорожку фильма с записью диалога на ИЯ звуковой дорожкой с записью диалога на ПЯ, так и одним из видов перевода (там же: 24).

Обратимся к различным определениям этого вида перевода в словарях и справочниках.

1) Дублирование – творческий процесс перевода речевой части фильма с языка оригинала на другой язык (Кино 1986: 133).

2) Дублировать – воспроизводить речевую часть звукового фильма на другом языке путем перевода, соответствующего слоговой артикуляции действующих лиц (Словарь иностранных слов 1997: 215).

3) Дублирование – изготовление фонограммы на другом языке, смысловое содержание которой соответствует переводу оригинала. Техника дублирования предусматривает уравнивание продолжительности отдельных фраз и темпа речи на обоих языках (Большая Советская Энциклопедия 1998: 378).

Согласно терминам, дублирование – творческий процесс изготовления фонограммы на другом языке, смысловое содержание которого соответствует переводу оригинала и слоговой артикуляции действующих лиц. Соответственно, основным критерием становится не максимальная точность перевода кинотекста с одного языка на другой, а адекватная передача смысла с обязательным соответствием артикуляции слогов. Иными словами, при дубляже должно казаться, что герои сами произносят звучащий текст, что это их родной язык, а не перевод.

Таким образом, дубляж имеет следующие критерии, налагающие ограничения на процесс перевода и требующие учёт:

1) синхронизм слоговой артикуляции с визуальным рядом;

2) соблюдение темпа речи отдельных реплик;

3) соблюдение продолжительности отдельных реплик.

По мнению С.С. Земцова и О.А. Крапивкиной, плюсами дублирования являются его доступность для людяй, не имеющих возможность читать текст на экране ввиду плохого зрения или неграмотности. Так, дублированный фильм практически не требует усилий для восприятия зрителем. Дублирование также позволяет компенсировать особенности речи персонажей, чего трудно достичь при использовании других видов перевода. **(**Земцов, Крапивкина 2014: 13).

При этом с анимационными произведениями дела обстоят проще. Зачастую у вымышленных персонажей мимика слабо выражена, что снижает требования к дубляжу.

Для исследования были отобраны анимационные фильмы и сериалы с профессиональным дублированным переводом. Под профессиональным мы понимаем перевод, изготовленный специализированными производителями по заказу телеканала либо для выпуска на лицензионном носителе.

Таким образом, дубляж является самым распространённым видом перевода в России **(**Земцов, Крапивкина 2014: 13). Он наиболее требователен к процессу исполнения, ввиду необходимости синхронизации речи с видеорядом, при это к дублированию анимационных произведений требований предъявляется меньше.

### 1.1.2. Аудиовизуальный текст

Данный вид текста представлен художественными фильмами, сериалами, театральными спектаклями, мультипликационными фильмами, рекламными видеороликами, компьютерными играми и тд.

К данному типу текстов Катарина Райс относит тексты, нуждающиеся во внеязыковой среде для того, чтобы дойти до реципиента. При языковом оформлении этих текстов, как в исходном языке, так и в языке перевода, нужно учитывать особые условия данной среды (Райс 1978: 211).

Одни ученые называют его кинотекстом (filmic text) (Матасов 2009, Лотман 1998, Горшкова 2006, Shauffler 2012), другие – аудиовизуальным текстом (Кузяева 2014, Chaume 2004, Gottlieb 2005), третьи – аудиомедиальным текстом (Райс, 211). Суть остается одна: этот вид текста имеет поликодовый, креолизованный характер, а знаки текста могут быть вербальными и невербальными (Зарецкая 2008: 70, Матасов 2009: 9, Иванова 2001: 17, Кузяева 2014: 12).

Все семиотические элементы таких текстов (вербальные и невербальные, аудиальные и визуальные) тесно взаимосвязаны и в каждом конкретном случае образуют уникальную по характеру взаимодействия систему (Слышкин 2004: 153).

Эта система создает «необходимую смешанную литературную фор­ му как целое» (Райс 1978: 211). Понятие аудиовизуального/кино-/аудиомедиального текста отражает всю специфику аудиовизуальной продукции. Ввиду синонимичности понятий данного вида текста, примем все вышеуказанные термины как равноценные.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Знаки кинотекста | Лингвистические | Нелингвистические |
| Звуковые/  Аудиоряд | -речь персонажей (монолог, полилог)  -закадровая речь  -песни | -естественные шумы (шаги, ветер, дождь и пр.)  -технические шумы/ звуковые эффекты  -музыка |
| Визуальные/Видеоряд | -инициальные, финальные и внутритекстовые титры  -надписи как часть интерьера или реквизита (баннеры, письма, сообщения на экранах компьютеров, газетные заголовки и пр (Наговицына 2016:34). | -образы персонажей  -движения персонажей и жесты  -пейзаж  -интерьер  -реквизит |

Вербальные знаки относятся к аудиоряду (речь персонажей, песни, закадровая речь), невербальные – к видеоряду (надписи, жесты персонажей, спецэффекты). Все эти знаки могут производить комический эффект.

В общем и целом, аудиовизуальный текст – сложное единство нескольких потоков данных. Они тесно взаимосвязаны и требуют особого учета при переводческой деятельности.

## 1.2. Понятие комического

Тема комического (комизма) долгие годы волнует исследователей. Это многодисциплинарное явление, которое рассматривают с позиции психологии, философии, лингвистики, литературы, социологии. Проблемами комического занимались многие учёные: Д. С. Лихачёв, М. М. Бахтин, Б. О. Дземидок, Ю. Б. Борев, В. Я. Пропп. При этом, удовлетворительной теории и терминологии комического не разработано по сей день (Иванова 2007: 560, Дземидок 1974: 50).

Извсетный исследователь юмора Ю. Борев определил его как «общественно значимое жизненное противоречие (цели — средствам, формы — содержанию, действия — обстоятельствам, сущности — ее проявлению), ко­торое в искусстве является объектом особой эмоционально на­сыщенной критики — осмеяния» (Борев 1970: 34).

Основными формами комического Ю.Борев и Л. И. Тимофеев считают сатиру и юмор. По их мнению, термин «комическое» является зонтичным для этих понятий (Сафонова 2013: 476). При этом, другие ученые к видам комического относят также чёрный юмор, иронию, сарказм, абсурд (Карасик 2001: 58, Nash 1985: 257, Raskin, Attardo 1991: 113).

Н. Ю. Степанова понимает «комизм, комическое» как более общее понятие, чем «юмор, юмористическое». При этом она придерживается точки зрения В. Наера о том, что вербальными формами комического являются остроумие, острословие, ирония, юмор, шутка, пародия, анекдот, зубоскальство, словесное шутовство (Наер 1992: 89- 90). Автор считает, что остроумие и ирония носят исключительно интеллектуальный характер при факультативном участии комического, а остальные виды нацелены на достижение прагматического эффекта – смеха (Степанова 2009: 37).

С другой стороны, Б. Дземидок выступал за отказ от создания общей теории комического ввиду размытости ее терминологии. Он не видел смысла в дифференциации и даже противопоставлении понятий «комическое» и «смешное» (Дземидок 1974: 40). Подтверждением этому служит тот факт, что большинство теоретиков отождествляют комическое смешному(Дземидок 1974, Борев 1970, Глинка 1970). Таким образом, эти понятия можно считать равноценными и взаимозаменяемыми (Дземидок 1974: 11).

В данном исследовании мы придерживаемся того же принципа. Более того, во многих анимационных фильмах и сериалах присутствуют различные виды комического: черный юмор, сатира, ирония, так что попытка разделения этих понятий лишь заведёт в тупик.

Стоит отметить, что комическое не всегда вызывает смех, ведь в сатире юмор лишь средство, а не самоцель. Более того, смех не обязательно возникает из-за комической ситуации, шутки. Мы можем смеяться, когда нам неловко, стыдно – это защитная реакция организма. Что уж говорить об улыбке: она может быть простым проявлением вежливости (Ross 1998: 14).

М. П. Малдер и А. Нихолт в своем всестороннем исследовании юмора выделяют основные существующие на сегодняшний день теории (Mulder, Nijholt 2002). Три из них являются общепринятыми:

**1.Теория превосходства (Superiority Theory);**

**2.Теория облегчения (Relief Theory);**

**3.Теория несоответствия (Incongruity Theory).**

**1. Теория превосходства**

Эта теория была предложена еще Платоном, Аристотелем. Она основывается на том, что мы смеемся из-за неудач других людей. Люди постоянно соперничают друг с другом, и смех является проявлением осознания нашего превосходства над кем-то.

Чарльз Грюнер осовременил эту теорию и назвал ее Теорией превосходства юмора (Superiority Theory of Humour) (Gruner 1997: 58).

Она состоит из следующих принципов:

-В каждой юмористической ситуации есть победитель и проигравший;

-В юмористической ситуации всегда есть несоответствие;

-В юморе должен быть элемент неожиданности.

**2. Теория облегчения**

Эта теория получила свою известность, когда Фрейд заявил, что смех снимает напряжение и «психическую энергию». Эта энергия растет внутри человека и не имеет выхода. Смех – естественное выражение этой выходящей энергии. Она возникает, когда мы подавляем наши чувства в таких запретных темах, как секс или смерть.

**3.Теория несоответствия**

Эта теория имеет наибольшее влияние в исследовании юмора и смеха. Еще Артур Шопенгауэр подробно описал ее сущность: «Причиной смеха в каждом случае является просто неожиданное осознание несоответствия между идеей и реальным положением вещей, которые воспринимали через ее призму. Смех сам по себе – просто выражение этого несоответствия» (Schopenhauer 1896).

Когда шутка воспринимается с точки зрения этой теории, два объекта шутки представляются с помощью единой идеи (concept), или фрейма. Оба объекта рассматривают сквозь призму этого фрейма, так что они становятся похожими. По мере развития шутки адресат понимает, что эта идея относится только к одному объекту и разница между предметами (их идеями) становится очевидной. Это и называется несоответствие (Incongruity) (Rutter 1997: 135).

М. П. Малдер и А. Нихолт в своей работе отмечают еще одну теорию, предложенную Т. Витчем: Теория нарушения (Violation Theory). Она объединяет все основные теории юмора. Витч описал три обязательных условия для понимания юмора. Если хоть одно из них не выполняется, комический эффект не будет достигнут.

1. Нарушение определенного убеждения реципиента о положении вещей;

2. Уверенность реципиента в том, что определенная ситуация совершенно нормальна;

3. Одновременность восприятия реципиента этих двух взглядов (Veatch 1998: 161- 215).

Как видно, теорий комического было создано великое множество, и Б. Дземидок счел нужным объединить их в группы:

1) теория негативного качества;

2) теория деградации;

3) теория контраста;

4) теория противоречия;

5) теория отклонения от нормы;

6) теории смешанного типа (Дземидок 1974: 11).

Таким образом, не существует единого мнения по поводу явлений юмора, комического, смешного и их взаимосвязи. Одни ученые отождествляют эти понятия, другие располагают в иерархии. Среди всех теорий комического теория несоответствия упоминается чаще всего. Она и легла в основу понятия «комический эффект» в настоящей работе.

## 1.3. Понятие комического эффекта

Как и любой другой акт коммуникации, юмористический акт нацелен на создание определенного коммуникативного воздействия – комического эффекта (Кулинич 2000: 13). Юмористический акт реализуется в шуточной коммуникации (нем. «Scherzkommunikation» (Kotthoff 2004: 5). Она отличается от подлинной нарушениями основ кооперации П. Грайса, состоящей из четырех принципов:

− количества: необходимо адекватно нормировать информацию при разговоре;

− качества: нужно говорить правду;

− релевантности: сообщение должно относиться к обсуждаемой теме;

− способ: речь следует делать недвусмысленной и ясной (Грайс 1989: 27). Несоблюдение требований любой из четырех категорий может спровоцировать комический эффект.

Юмористический акт состоит из двух оппозиционных ментальных структур: исходного фрейма, активируемого в сознании первым, и юмористического фрейма, заменяющего исходный (Игнатченко 2014: 16).

В. Раскин также отмечает, что комические контексты объединяют реальный и нереальный планы интерпретации. При этом, нереальный план не соответствует реальному, частично или полностью. Это несоответствие реализуется в трёх видах оппозиций:

1) существующая / несуществующая ситуация;

2) ожидаемый / неожиданный или менее ожидаемый поворот событий;

3) возможное / невозможное или менее возможное положение вещей (Raskin 1979: 46) При этом, важную в комическом роль играет момент внезапности (Гоббс 1989: 568).

Таким образом, исследователи сходятся в главном: комический эффект возникает в случае амбивалентности – одновременного восприятия двух различных представлений о ситуации, объекте (Attardo, Raskin 1991, Игнатченко 2014, Кулинич 2000). Адресат имеет в голове представление о предмете разговора, которое адресант (намеренно или случайно) развеивает, что приводит к эффекту обманутого ожидания, который в свою очередь вызывает КЭ.

### 1.3.1. Средства создания комического эффекта

Такие исследователи как Б. О. Дземидок, Е. В. Сафонова, А. Н. Лук и др. посвятили свои труды изучению приемов и средств создания комического эффекта. Они нужны для создания явлений, отклоняющихся от нормы и порождающих восприятие комического. Зачастую таким образом придают определенному явлению свойства, которые позволят отнести его к разряду «отклоняющихся от нормы» (Дземидок 1974: 400).

Часто дифференциации приемов и средств комического не уделяется большого внимания, однако выборка работ позволила провести определенные различия. Б. О. Дземидок выделяет пять приемов создания комического (Дземидок 1974: 430-434)**:**

1) видоизменение и деформация явлений;

2) неожиданные эффекты;

3) несоразмерность в отношениях и между явлениями;

4) мнимое объединение абсолютно разнородных явлений;

5) создание явлений, которые по существу или по видимости отклоняются от логической или праксеологической нормы (нормы целесообразности, пользы).

Таким образом, приёмы рассматриваются как более общая категория, чем средства. А. Н. Лук называет их «техниками» остроумия (Лук 1968: 249). Е. В. Сафонова предлагает схожую характеристику. Среди приемов создания комического содержания она выделяет:

-ситуативно обусловленную иронию;

-контраст;

-комическое преувеличение (гипербола);

-умаление (литота);

-манеру недоразумения;

-неожиданности (Сафонова 2013: 476).

Средствами создания КЭ считают языковые средства – фонетические, грамматические и т.д. (там же: 476). По мнению Н. А. Лука, они являются конкретно-содержательным «воплощением» обозначенных приёмов и задействуют все уровни языковой системы (Лук 1968: 50).

В.З. Санников выделил следующие распространенные средства создания КЭ:

**Фонетические**: интонация, аллитерация, паронимия;

**Графические, орфографические и пунктуационные**: устранение интервала между словами, намеренное нарушение правил, особое графическое оформление текста.

**Морфологические**: игра с опущением частей слова, обыгрывание устаревших аффиксов, употребление некорректных лиц, времени и вида.

**Синтаксичские**: нарушение управления словами, парцелляция, обыгрывание предикативных, номинативных и автономных употреблений языковых единиц, нагромождение конструкций синтаксиса.

**Средства на словообразовательном уровне**: префиксация, контаминация, переосмысление частей речи, создание новых слов.

**Лексические**: обыгрывание многозначных слов и лексической синонимии, нарушение масштаба времени, противопоставление одушевленного неодушевленному.

**Прагматические** – нарушение постулатов общения (по Г. П. Грайсу), смешение художественной и обыденной речи, переосмысление состава участников разговора, псевдовопросы, уклончивые ответы (Санников 2017: 50- 56).

Для создания КЭ активно задействованы средства художественной выразительности: антитеза, контраст, алогизм, градация, метафора и т. д. (там же: 59).

Необходимо отметить, что в аудиовизуальных произведениях КЭ часто возникает на визуальном уровне: видеоряд может как усиливать КЭ, так и создавать его самостоятельно.

Следовательно, комический эффект создается с помощью особых приемов и средств, хотя лишь некоторые учёные дифференцируют эти понятия. Приемы, таким образом, являются более общими стратегиями создания КЭ, тогда как средства – более узкими. Последние реализуются на всех языковых уровнях, активно задействуют стилистику и прагматику.

### 1.3.2. Индикация комического эффекта

Индикация КЭ– малоизученный феномен. Первое исследование по просодическим маркерам юмористических контекстов в английском языке провела Люси Пикеринг только в 2009 году. Она выяснила, что просодические маркеры лишь дают подсказку слушающему о возможной комичности высказывания (Pickering 2009: 404). Впоследствии Атардо более подробно исследовал эту тему (Attardo 2009, 2013).

В ходе исследования теория Ричарда Баумана (Bauman 1986: 43) о том, что кульминационный момент шутки (англ. «punchline») произносится более высоким голосом и с более длинной паузой, была опровергнута Пикеринг. Даже смех может быть лишь одной из подсказок для индикации юмористического контекста (Attardo 1994: 156, 2011: 45, 2013: 87, Pickering 2009: 21).

Улыбка также рассматривается как один из показателей наличия комического эффекта, но собеседники улыбаются больше не во время кульминации шутки, а во время обычного разговора, что демонстрирует их отношение друг к другу (Gironzetti, Menjo 2014, Gironzetti 2015). Кроме того, привязанность собеседников приводит к тому, что они улыбаются друг другу больше, пытаясь «соответствовать интенсивности улыбки» (The Routledge handbook of language and humor 2017: 408).

Вопрос наличия маркеров юмора в разговоре все еще открыт. Неизвестно, есть ли они вообще (Pickering, 2009, Attardo, 2011).Таким образом, в каждом случае реципиент сам производит процесс декодирования языковых единиц с комическим смыслом. Для этого необходимо обладать большим количеством знаний и умений. Контекст культурной традиции в этом ключе имеет первостепенную важность (Лубина 2011: 87).  Для адекватного понимания комического текста необходимы достаточные фоновые знания, понимание реалий, “наличие у коммуникантов общности знаний, культуры, ассоциаций” (Девкин 1998: 8).

И. В. Арнольд утверждает, что понимание комического “зависит от жизненного, культурного и исторического опыта индивида-реципиента, его знания возможных кодов, его общекультурной компетентности” (Арнольд 1993: 7). Схожего мнения придерживаются и В. Зухаровски (Sucharowski 1996: 229), Г. Гримм и Й. Энгелькамп (Grimm, Engelkamp 1981: 163). Адресат должен обладать достаточными знаниями и опытом, чтобы представить комическую ситуацию, которую имел в виду говорящий.

На настоящий момент не существует универсальной схемы индикации комического эффекта в целом и в аудиовизуальном тексте в частности. Зритель в зависимости от фоновых знаний, жизненного опыта, юмористической культуры в своей стране, чувства юмора и других факторов распознает наличие юмористического контекста в аудиовизуальном произведении и соответственно реагирует на него. Это и объясняет, почему один человек смеется над шуткой, которую другой даже не понял.

Усложняет ситуацию и то, что чувство юмора имеет две категории: умение воспринимать юмор и продуцировать его. Ни одному из этих умений специально обучить нельзя (Vandaele 2002: 150).

## 1.4. Особенности передачи комического эффекта

Передача комического эффекта – трудная задача, требующая учета множества факторов. Одним из важнейших из них является различие культур ИЯ и ПЯ. Согласно Делиа Чиаро, у каждого языка есть свои лингвистические средства для создания комического эффекта, и крайне маловероятно, что на ПЯ будут использованы те же средства (Chiaro 2011: 367). Именно поэтому найти полный эквивалент игры слов или рифмованной шутки на другом языке практически невозможно. Также исследователь уточняет, что эффективность передачи КЭ зависит от степени совпадения энциклопедических знаний у адресанта и реципиента. Комические контексты, требующие значительной осведомленности о культуре ИЯ, чаще всего будут «культурно непереводимыми» (там же: 367).

Другой известный П. Забальбескоа исследователь перевода юмора выделяет целый ряд различных факторов, влияющие на перевод КЭ:

1. Фоновые знания реципиента, в тч культурные

2. Система ценностей реципиента: моральные, социальные, культурные

3. Компетенции переводчика, в тч его умение определить жанр юмора

4. Особенности юмора в культуре ПЯ (ситуации использования (недопустимости) юмора в разных культурах различны)

5. Наличие в культуре ПЯ традиционного пласта юмора, который бы создавал межтекстуальные отношения с переводными комическими контекстами.

6. Роль юмора в тексте ИЯ (по приоритету)

− высокий (кинокомедия, анекдот, острота);

−средний (романтические или приключенческие фильмы, телевикторины);

− неявный (способ педагогического воздействия, юмор в трагедиях В. Шекспира);

− жанры, в которых рекомендуется избегать КЭ (драмы, трагедии, триллеры, фильмы ужасов и пр.);

7. Характеристика юмористического воздействия (юмор колкий, легкий, мрачный, безобидный, в воспитательных целях)

8. Внешние факторы (требования заказчика, величина оплаты труда, временные рамки) (Zabalbeskoa 2005: 296)

К этим факторам добавляются и сложности, возникающие при аудиовизуальном переводе:

1. Комплексный характер аудиовизуального текста (КЭ может создаваться аудио- и видеорядом в совокупности)
2. Необходимость синхронизации перевода с другими элементами фильма (текст перевода не должен противоречить происходящему на экране)
3. Влияние техники перевода произведения на работу переводчика

В аудиовизуальном переводе изображение и текст неразделимы, что ограничивает переводчика в выборе переводческого решения. Н. Рамьере отмечает, что аудиовизуальная среда подразумевает неразрывность визуального и контекстуального компонента (Ramiere 2006: 160). Большинство шуток в комедийных сериалах ситуационные, т. е. основанные на противопоставлении поведения героев в различных (зачастую абсурдных) ситуациях и типичного поведения людей, что создает у зрителя когнитивный диссонанс, ведущий к ответной реакции (улыбка, смех). Если герои на экране беседуют с одним персонажем, и мы видим его, то в переводе он никак не может стать другим, какую бы стратегию и теорию перевода переводчик ни выбрал. Кроме того, каждый вид перевода (дубляж, закадровая озвучка, субтитры) предъявляет свои требования к тексту ПЯ. Дубляж в наибольшей степени ограничивает переводчика, тогда как закадровый перевод дает наибольшую свободу. При этом субтитры накладывают ограничения на длину текста, ввиду особенностей его отображения на экране.

Таким образом, при переводе юмористических произведений специалист должен учитывать целый ряд факторов: от требований заказчика до культуры юмора ПЯ. Кроме того, переводчик зависим от происходящего на экране и должен подчинять ему свой перевод. Все эти особенности в значительной степени усложняют процесс перевода.

### 1.4.1. Теории перевода комического

На данный момент существует большое количество теорий перевода комического. Однако до начала 21 века их практически не было, так как большинство существующих теорий были ориентированы на исходный текст (source text oriented). Главной целью переводчика, опирающегося на эти теории, является передача лингвостилистических особенностей исходного текста. Главный ориентир – «верность» тексту на ИЯ, а критерий – степень эквивалентности. При этом зачастую пренебрегается коммуникативная цель текста – функция, которую выполняет текст.

В пример можно привести **теорию формальной эквивалентности Юджина Найды** (Nida 1965:27). Ее суть состоит в максимальном учете языковых особенностей текста ИЯ. Форму и содержание текста на ИЯ необходимо максимально подробно воспроизвести на ПЯ. Эквивалентность, таким образом, выступает главным ориентиром успешного перевода.

В случае с комическими текстами важнейшей составляющей является не форма – языковые особенности, – а содержание – механизм создания комического эффекта, то есть то, из-за чего мы смеемся или улыбаемся. По этой причине теории перевода, ориентированные на исходный текст, становятся нерелевантными.

При этом, Юджин Найда предложил и другую теорию в противовес первой – **теория динамической эквивалентности**. Согласно ей, переводчику необходимо на ПЯ стремиться воссоздать те отношения между реципиентом и сообщением, которые существовали на ИЯ (Nida 1964: 159).

Найда подразделяет эти отношения на два уровня: минимальный и максимальный. Согласно первому уровню, реципиент должен понимать текст в той степени, чтобы представить, как этот текст поняли читатели на ИЯ. Максимальный уровень динамической эквивалентности предполагает понимание читателями текста на ПЯ так же, как его поняли бы читатели на ИЯ (Nida 1993:118, Nida 1995:224). Максимальный уровень эквивалентности, таким образом, является недостижимым идеалом, к которому надо стремиться. Найда считает, что хороший перевод находится где-то между этими двумя уровнями (Nida 1995:224).

Понятие динамической эквивалентности основывается на понятии адекватности, а не эквивалентности перевода. Первостепенное значение приобретает максимальная тождественность реакции читателя переводного и оригинального текста. Это особенно важно при переводе юмористических текстов. Позднее Найда сменил название теории на «функциональную» эквивалентность (Nida 1993).

Это название отсылает к функциональному подходу, к которому в некотором роде можно отнести теорию Ю. Найды, ведь в нем также идет отход от устоявшихся принципов перевода, ориентированных на исходный текст.

Основы функционального подхода (который также называют коммуникативным, коммуникативно-прагматическим) заложила Катарина Райс в 1971 году. Именно она предложила обратить внимание не на лингвостилистические характеристики текста, а на его посыл, суть создания (Райс 1971).

Предложенная Х. Фермеером совместно с К. Райс в 1984 году теория скопоса (Scopos theory) представляет собой развитие функционального подхода (Reiß, Vermeer 1984). Согласно теории скопоса (от греч. «цель»), важнейшей задачей переводчика является передача цели исходного текста. При этом могут использоваться любые стратегии. Переводчик не ограничен конкретным набором инструментов, ведь в теории скопоса не существует понятия правильности перевода и степени его соответствия оригиналу. Конечная задача – передать замысел исходного текста на язык перевода.

Таким образом, понятие эквивалентности перевода заменятся адекватностью. Авторы теорий скопоса считают, что перевод – это производство текста в необходимой обстановке для намеченной цели и аудитории и при требуемых обстоятельствах (Reiß, Vermeer 1984).

Теория скопоса буквально развязывает переводчику руки; он лишь «получает информацию на иностранном языке и предлагает аудитории переводного текста свой вариант информации в выбранной им форме» (Du 2012: 2192). Согласно теории, переводчик неспособен предложить информацию адресату в том же объеме, что он получил на ИЯ.

Адекватность перевода при этом отождествляется степени выполнения требований переводческого задания (brief).

Такое задание, согласно К. Норд, должно в первую очередь определять:

-предполагаемую функцию текста;

-предполагаемую аудиторию;

-ожидаемое время и место, в которых текст будет воспринят;

-средство передачи текста;

-причину, по которой текст создается (Норд 1997: 60).

Таким образом, вид будущего перевода определяется его скопосом. При выборе стратегии важнейшую роль играет инициатор или заказчик, т.е. человек или организация, которые и пожелали получить перевод данного текста на тот или иной язык для достижения определенной цели.

В теории скопоса существует ряд правил.

1)Текст перевода определяется его скопосом;

2) Переводной текст – это информация, которую переводчик предлагает аудитории целевой культуры на языке перевода, при этом язык перевода отражает ту информацию, которая передавалась на исходном языке и в исходной культуре;

3)Текст перевода не должен представлять информацию полностью противоположным образом;

4)Текст перевода должен быть связанным (coherent);

5)Текст перевода должен быть связан с исходным текстом (Reiß, Vermeer 1984).

Пять вышеуказанных правил расположены в иерархическом порядке, причем, самым важным из них является само правило скопоса.

**Общая теория вербального юмора** («General Theory of Verbal Humor», Attardo, Raskin 1991) явилась логическим продолжением предложенной в 1985 году Виктором Раскиным семантической теории юмора (Raskin 1985).

Согласно В. Раскиена и С. Аттардо, юмористический эффект возникает при неожиданном пересечении двух независимых контекстов в точке бисоциации: «Бисоциация – ситуация пересечения в сознании воспринимающего двух независимых, но логически оправданных ассоциативных контекстов» (Глинка 2008: 35). Нам смешно, когда два совершенно разных контекста, благодаря бисоциации начинают казаться нам похожими – так возникает когнитивный диссонанс, который компенсируется реакцией смеха (там же: 35).

В нашей памяти все сведения хранятся в виде определенных структур, называющихся фреймами, или скриптами. Фрейм – это структурированное описание типичных признаков объекта. Раскин полагает, что в основе юмористического эффекта лежит столкновение контекстов, а не просто языкового смысла. Согласно этой теории, юмористический эффект возникает, если имеют место следующие условия:

а) текст обладает совместимостью, частичной или полной;

в) две части текста противоположны в определённом смысле.

Иначе говоря, у каждого человека есть определенное привычное представление о предмете – фрейм. Реципиент серьезно воспринимает юмористический рассказ, ориентируясь на этот фрейм, пока не наступает кульминационный момент, обнажающий фрейм анекдота. Этот фрейм вступает в противоречие с фреймом реципиента, что производит комический эффект.

В своей совместной работе «Общая теория вербального юмора» С. Аттардо и В. Раскин вдобавок к оппозиции сценариев установили еще пять параметров, которые назвали источниками знаний (knowledge resources). В результате текст шутки получил полный набор из шести элементов:

1) язык – набор лингвистических компонентов для формирования текста шутки;

2) повествовательная стратегия – четкое представление шутки в какой-либо из форм повествовательной организации;

3) цель – удар шутки (butt of a joke); неагрессивные шутки не обладают целью;

4) ситуация (ситуации шутки) – мысли о предмете, участниках, окружении, деятельности и т. д.;

5) логический механизм – механизм, соединяющий два разных сценария в одной шутке;

6) оппозиция сценариев.

При этом, как и в теории скопоса, элементы расположены в иерархическом порядке. Единственным неотъемлемым критерием является оппозиция сценариев, остальные критерии факультативны. Ориентируясь на эти критерии, можно передать любую шутку на язык перевода. Сами авторы теории упоминали ее переводческий потенциал (Attardo, Raskin 1991: 138).

В общем и целом, на данный момент существует большое количество теорий перевода юмора. Все они в той или иной степени облегчают переводчику его профессиональную задачу, давая общее направление исполнения перевода. Специалист в каждом конкретном случае выбирает теорию, ориентируясь на особенности переводимого текста и прочие факторы.

### 1.4.2. Стратегии передачи комического эффекта

В настоящее время переводческие стратегии нельзя выделить на основании единого критерия, ввиду чего выстроить их внутренне непротиворечивую классификацию не представляется возможным и едва ли вообще целесообразно (Теремкова 2012: 37). При этом сам инструмент анализа «переводческая стратегия» имеет важное значение, так как перевод как деятельность не может осуществляться без определенного плана, даже если сам переводчик его не осознает (там же: 37).

Согласно предложенного X. Крингсом термина, переводческие стратегии – это «потенциально осознанные планы переводчика, направленные на решение конкретной переводческой проблемы в рамках конкретной переводческой задачи» (Krings 1986: 18).

Сходным образом это явление понимает и В. М. Илюхин: «Стратегия в переводе – метод выполнения переводческой задачи, заключающийся в адекватной передаче с ИЯ на ПЯ коммуникативной интенции отправителя с учетом культурологических и личностных особенностей оратора, базового уровня, языковой надкатегории и подкатегории» (Илюхин 2001: 5).

При этом для А. Д. Швейцера стратегия – это в некотором роде программа переводческих действий. По его мнению, главную роль при выборе стратегии играют следующие факторы: жанр переводного текста, цель перевода и общепринятая социальная норма перевода, характерная для определенной эпохи (Швейцер 1988: 65).

В общем и целом, алгоритм переводчеких действий. При этом понятия «переводческие действия» и «переводческая стратегия» четко дифференцированы.

Переводческие действия – вся совокупность возможных действий по осуществлению перевода, а переводческая стратегия – осознанно выбранный переводчиком алгоритм данных действий при переводе одного конкретного текста (или группы текстов) (Алексеева 2004: 322).

Исчерпывающе и адекватно передать все аспекты оригинала не всегда возможно, что приводит к потерям в переводе. Именно поэтому переводчику необходимо заранее определить список приоритетов, некую иерархию ценностей, позволяющую выделить самые значимые черты оригинального текста. Далее, в соответствии с выбранной общей стратегией перевода, определяются конкретные способы реализации коммуникативной интенции.

Рассмотрим некоторые стратегии перевода юмора. Известный теоретик в области перевода юмора Делиа Чиаро предлагает стратегию перевода вербального юмора.

1. Замена шутки на ИЯ шуткой на ПЯ;

2. Замена шутки на ИЯ идиоматическим выражением на ПЯ;

3. Замена шутки на ИЯ шуткой на ПЯ в другой части текста (Chiaro 2005: 200).

Другой исследователь перевода комического Дирк Делабастита выделяет уже пять категорий переводческих действий:

1. Замена;

Комический компонент на ПЯ заменятся таким компонентом на ИЯ, который имеет ту или иную степень эквивалентности.

1. Повторение;

Комический компонент на ИЯ не заменяется аналогичным, а прямо переносится на ИЯ. При этом передаются те или иные формальные особенности комического компонента.

1. Опущение;

Комический элемент не воспроизводится на ПЯ, даже с низкой эквивалентностью.

1. Добавление;

Лингвистические, культурные и иные компоненты шутки, не имеющие соответствия в ПЯ, воспроизводятся путем добавления необходимой информации в ПЯ.

1. Компенсация;

Комический эффект передается в другом месте текста (Delabastita 2005: 14).

Приведем также стратегии, предложенные Яном Петерсоном. Хотя они используются, в первую очередь, для перевода реалий, их можно адаптировать для перевода юмора, ведь он часто является культуртно обсуловленным феноменом.

1. Официальный эквивалент – выбирается единственное соответствие шутки в языке ИЯ;

2. Заимствование –шутка воспроизводится на ПЯ без перевода;

3. Уточнение – в ПЯ в штуке появляются конкретизирующие детали;

4. Дословный перевод – шутка переводится на ПЯ пословно;

5. Генерализация – передается общая информация о шутке;

6. Замена;

-культурная замена (адаптация) – шутка воссоздается заново на ПЯ с учетом доместикации

-перифраз – суть шутки передается на ПЯ отличными способами.

7. Опущение – шутка не переводится;

8. Компенсация – невозможность передать шутки в одном месте компенсируется шуткой в другом (Pedersen 2005: 5).

Хотя все приведённые стратегии отличаются, в них можно выделить общие тенденции. При переводе юмора, таким образом, переводчик может руководствоваться следующими рекомендациями.

Найти эквивалент комической единице на ПЯ практически невозможно. В лучшем случае можно подобрать такую шутку, которая будет оказывать схожее воздействие нареципиента, имея при этом некоторую степень эквивалентности. Главное, чтобы она не противоречила происходящему на экране.

При невозможности найти адекватную замену, переводчик может либо передать общий замысел суть шутки иными способами в ущерб прагматическому воздействию (описательным переводом, конкретизацией), либо сохранить часть экспрессивного воздействия посредством использования идиоматического выражения или другого экспрессивного средства. Если ни одним из указанных способов не удается передать КЭ, следует компенсировать опущение любой шуткой в другом месте.

# Выводы по 1 главе

1. Перевод аудиовизуальной продукции ошибочно отождествляют кино- и видеопереводу. Аудиовизуальный перевод – межъязыковой перенос семантически неоднородного текста, состоящего из требующих синхронизации взаимосвязанных вербальных и невербальных компонентов аудио- и видеоряда. Объектом данного вида перевода, таким образом, являются не только фильмы, но и спектакли, видеоигры.

2. Основными видами аудиовизуального перевода являются субтитрование, дублирование и закадровый перевод. В России наибольшую популярность обрел дубляж. Дубляж – творческий процесс изготовления фонограммы на другом языке, смысловое содержание которого соответствует переводу оригинала и слоговой артикуляции действующих лиц. Дубляж накладывает наибольшие ограничения на перевод, ввиду необходимости синхронизации речевого- и видеоряда.

3. Аудиовизуальный текст имеет поликодовый характер и представляет собой единство четырех параллельных значимых потока данных, организованных в самостоятельные перекрывающиеся в зрительском канале восприятия системы. Комический эффект может возникать в каждом из этих потоков изолированно или в нескольких сразу. Эти особенности требуют обязательного учета при аудиовизуальном переводе.

4. Понимание юмора, комического и смешного очень разнится. Одни исследователи разграничивают это явление, другие отождествляют. Среди многих теорий юмора можно выделить самую распространенную – теорию несоответствия. Смех является выражением несоответствия между идеей и реальным положением вещей, которое люди воспринимают через ее призму.

5. Комический эффект возникает в случае амбивалентности – одновременного восприятия двух различных представлений о ситуации, объекте. При этом выделяются три оппозиции сценариев: существующая / несуществующая ситуация; ожидаемый / неожиданный поворот событий; возможное / невозможное положение вещей.

6. Возможность выявления комического эффекта не доказана. В каждом конкретном случае реципиент должен самостоятельно определять комический контекст. На это влияют его фоновые знания, эрудиция, воспитание.

7. Выделяются приемы и средства создания КЭ, хотя немногие ученые их дифференцируют. Приемами считают общие принципы, соблюдение которых приводит к появлению КЭ, в то время как средствами – локальные инструменты: языковые, прагматические и художественные средства.

8. На перевод комического влияют множество факторов: личностные (компетенция и эрудиция переводчика), лингвистические (трудности перевода КЭ), культурные (роль юмора в культуре ПЯ), моральные (уместность грубой шутки), технические (техника перевода, особенности аудиовизуального текста), внешние факторы (заказчик, временные рамки). Эта сложная взаимосвязь факторов негативно влияет на конечный результат перевода, приводя к потере КЭ.

9. Выделяют два основных вида теорий перевода: ориентирующиеся на исходный и целевой язык. Теории, акцентирующие внимание на ИЯ, для перевода юмора не релевантны, так как первостепенное значение при передаче КЭ имеет прагматический эффект, а не эквивалентность текста.

10. Стратегия – порядок и суть действий переводчика при переводе конкретного текста. Она помогает выбрать верное направление перевода, что приведет к минимизации потерь. Анализ стратегий перевода юмора показал, что есть три основные рекомендации для переводчика: 1) найти на ПЯ шутку, имеющую схожее прагматическое воздействие, 2) передать замысел шутки иными экспрессивными средствами, 3) компенсировать шуткой в другом месте.

# Глава 2. Анализ перевода комического эффекта

Обладая необходимыми стратегиями по переводу КЭ, можно приступить к рассмотрению локальных переводческих решений.

И. С. Алексеева выделяет три варианта переводческих приемов для нахождения соответствия единицы ИЯ на ПЯ:

1) использование единственного готового соответствия (однозначный эквивалент);

2) выбор из нескольких вариантов (вариантное соответствие);

3) порождение собственного соответствия, исходя из особенностей ИЯ и ПЯ закономерностей языка (трансформация) (Алексеева 2012: 155).

Переводоведы по-разному описывают понятие трансформации. Алексеева полагает, что это межъязыковые преобразования, требующие перестройки на грамматическом, лексическом или текстовом уровне (там же: 155). А. Д. Швейцер считает, что трансформации являются «заменой в процессе перевода одной формы выражения другой», «перевыражением» смысла единицы ИЯ на ПЯ (Швейцер 1988: 122).

Л. С. Бархударов, при этом, исходит из того, что «переводческие трансформации – это те многочисленные и качественно разнообразные преобразования, которые осуществляются для достижения переводческой эквивалентности («адекватности») перевода вопреки расхождениям в формальных и семантических системах двух языков» (Бархударов 1975: 190).

Переводоведы относительно солидарны друг с другом насчет четырех элементарных трансформаций:

1) перестановки;

2) замены;

3) добавления;

4) опущения.

При этом, множество исследователей предлагают свои варианты расширенной классификации трансформаций. Приведем в пример классификации В. Н. Комиссарова и Бархударова.

|  |  |
| --- | --- |
| Переводческие трансформации | |
| По В. Н. Комиссарову | По Л. С. Бархударову |
| 1. Транскрибирование |  |
| 1. Транслитерация |  |
| 1. Калькирование |  |
| 1. Лексико- семантические замены:   Конкретизация  Генерализация  Модуляция | 1. Замены   Лексические замены:  Конкретизация  Генерализация  Замена следствия причиной и наоборот |
| 1. Грамматические трансформации:   Синтаксическое уподобление (дословный перевод)  Грамматические замены  -замены форм слова  -замены частей речи  -замены членов предложения  -замена типа предложения  Членение предложений  Объединение предложений | Замены форм слова  Замены частей речи  Замены членов предложения  Синтаксические замены в сложном предложении (в том числе объединение и членение предложений)  Антонимический перевод |
| 1. Комплексные лексико- грамматические трансформации:   Антонимический перевод  Экспликация (описательный перевод)  Компенсация |
| Компенсация |
| 1. Технические приемы перевода:   Перемещение  Добавление  Опущение | 1. Перестановки |
| 1. Добавления |
| 1. Опущения |

(Кулемина 2007: 4)

Ни одна из типологий не является единственно верной и исключительно точной. Один и тот же результат перевода нередко можно отнести одновременно к нескольким видам трансформаций. Кроме того, в своей деятельности переводчик редко применяет трансформации в изоляции – скорее, использует приемы в комплексе, добиваясь максимальной адекватности перевода (Велединская 2010: 120).

С. Б. Велединская опирается на работу В. Н. Комиссарова и Я. И. Рецкера, создавая собственную классификацию переводческих трансформаций. Она соответствует задачам данного исследования. Тем не менее, для стройности и однородности классификации мы приняли решение внедрить в нее некоторые элементарные переводческие трансформации, как то: лексические добавления и опущения (Алексеева 2012: 89).

С. Б. Велединская выстраивает типологию в иерархическом порядке: наименее значительными считаются грамматические трансформации, затем идут лексико- грамматические, а замыкают лексические как самые глобальные переводческие операции (Велединская 2010: 45-92).

Важно отметить, что в отобранном материале даже комплексные трансформации в изоляции встречаются редко. Дело в том, что комический эффект может выражаться на всех уровнях языка. Соответственно, при переводе так же используются все языковые уровни, что приводит к необходимости одновременного задействования нескольких приемов перевода.

Кроме того, КЭ может передаваться как одной- единственной фонемой, так и целым текстом. Текст, в котором каждое слово, предложение постепенно усиливает КЭ, невозможно перевести с помощью одной трансформации. Только множество переводческих решений в неразделимой совокупности дают представление об успешной либо неудачной передаче КЭ.

Для получения представления о переводе таких сложных юмористических текстов был выделиен отдельный пункт «Комплексные приемы передачи КЭ».

В ходе анализа был обнаружен единственный случай буквального перевода, ввиду чего этот прием был также отображен в типологии.

В конечном счете мы получаем следующую классификацию переводческих решений при передаче комического эффекта.

**I.Экивалент**

**II.Вариантное соответствие**

**III. Трансформации**

**1.Грамматические**

1)дословный (полный, нулевой) перевод

2)членение и объединение

3)грамматические замены (число, часть речи, член предложения и тд)

4)развертывание (расширение) и опущение (компрессия, сокращение, стяжение) грамматической формы

5)перестановка

**2.Лексико-грамматические**

1)конкретизация (уточнение)

2)генерализация

3)модуляция (смысловое развитие)

А) целостное преобразование

Б) антонимический перевод

**3.Лексические**

1) добавления

2) опущения

3)функциональная замена

4)экспликация (описание)

5)транскрипция /транслитерация

6)калькирование

7)авторский неологизм

**IV.Буквальный перевод**

**V.Комплексные приемы передачи КЭ**

## 2.1. Эквивалент

Эквивалентом, – писал Я.И. Рецкер, – следует считать постоянное равнозначащее соответствие, которое для определенного времени и места уже не зависит от контекста» (Рецкер 1950: 157-158). Чаще всего взаимно-однозначные соответствия встречаются в области лексики. Как правило, эквивалентами являются термины, имена собственные, личные местоимения (Алексеева 2012: 156).

**«**Конь БоДжек» ([англ.](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D0%B3%D0%BB%D0%B8%D0%B9%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%8F%D0%B7%D1%8B%D0%BA) BoJack Horseman, 18+) — американский анимационный трагикомедийный сериал для взрослых о павшей звезде шоу-бизнеса, [антропоморфном](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D1%82%D1%80%D0%BE%D0%BF%D0%BE%D0%BC%D0%BE%D1%80%D1%84%D0%B8%D0%B7%D0%BC) коне БоДжеке. Сюжет разворачивается в Лос-Анджелесе, населённом людьми и антропоморфными животными. БоДжек — звезда [ситуационной комедии](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B8%D1%82%D1%83%D0%B0%D1%86%D0%B8%D0%BE%D0%BD%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D0%BA%D0%BE%D0%BC%D0%B5%D0%B4%D0%B8%D1%8F), популярной в 80-х — 90-х годах. На начало событий сериала, БоДжек переживает кризис среднего возраста. В попытках вернуть былую популярность, БоДжек отваживается написать автобиографическую книгу, однако лень не дает ему это сделать. После уговоров агента и издателя, он нанимает писателя. Сериал изобилует черным юмором, политической сатирой, высмеиванием шоу-бизнеса, но есть и «бытовой» юмор. Официальная озвучка сериала выполнена компанией «NewStudio».

1 серия 1 сезона пилотная: она знакомит с персонажами, в ней происходит завязка сюжета. Друг БоДжека долгое время живет у него, нигде не работает и находится на иждивении, что главному герою очень не нравится.

*I've had* ***tapeworms*** *that were less «****parasitic».***

*Даже мои* ***глисты*** *не такие* ***паразиты***

Комический эффект во фразе достигается за счет сравнения безработного друга с кишечными паразитами, которые, по словам хозяина квартиры, приносят больше пользы. На ПЯ эта фраза передана посредством эквивалента *«глисты».* *«Parasitic»* также переведен с помощью эквивалента, причем переводчик использует прием замены части речи: прилагательное *«parasitic»* на ПЯ передано существительным *«паразиты».* При этом на русском языке происходит естественное согласование множественного числа: *«глисты» – «паразиты».* В результате переводческих трансформаций КЭ сохранен полностью.

## 2.2. Вариантное соответствие

Название «вариантные соответствия» используется обычно для обозначения лексических соответствий, зависимых от контекста. К ним относят все многозначные лексемы, конкретное значение которых реализуется в контексте (Алексеева 2012: 157). Контекст понимается максимально широко и подразумевает под собой учет всех особенностей текста ИЯ: жанр, стиль, ситуация предъявления. Одно и то же слово/словосочетание, таким образом, может иметь широкий спектр различных значений, в зависимости от этих условий.

«Южный парк» ([англ.](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D0%B3%D0%BB%D0%B8%D0%B9%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%8F%D0%B7%D1%8B%D0%BA) South Park, 18+) — американский [мультсериал](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D0%B8%D0%BF%D0%BB%D0%B8%D0%BA%D0%B0%D1%86%D0%B8%D1%8F) в жанре сатиры, черного юмора, ситкома, комедии абсурда. Основу сюжета составляют приключения четырёх мальчиков – Эрика Картмана, Кайла Брофловски, Кенни Маккормика и Стэна Марша – и их друзей, живущих в маленьком городке [Саут-Парк](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B0%D1%83%D1%82-%D0%9F%D0%B0%D1%80%D0%BA,_%D0%9A%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D1%80%D0%B0%D0%B4%D0%BE), штат [Колорадо](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D1%80%D0%B0%D0%B4%D0%BE). Сериал высмеивает недостатки [американской культуры](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0_%D0%A1%D0%A8%D0%90) и текущие мировые события, а также подвергает критике множество глубоких убеждений и [табу](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B0%D0%B1%D1%83) посредством [пародии](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%B8%D1%8F) и [чёрного юмора](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A7%D1%91%D1%80%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D1%8E%D0%BC%D0%BE%D1%80). «Южный Парк» выходит поздно вечером и позиционируется как мультфильм для взрослых. Официальную озвучку выполнил канал МТВ.

7 серия 17 сезона «Черная пятница» (Black Friday) посвящена одноименному дню больших распродаж в США. Этот день печально известен за сумасшествие, которое творится в магазинах из-за жадности людей: столпотворения перед магазинами задолго до начала распродаж, драки за товары, стрельба, многочисленные раненые и даже убитые.

Все дети Южного парка собрались вместе, чтобы на общие деньги купить новейшую игровую приставку с большой скидкой. Оказалось, что одни хотят Sony Playstation 4, другие – Microsoft Xbox 1. Ребята разбились на два противоборствующих лагеря. Противостояние принимает эпический характер, так как серия пародирует известный сериал по мотивам книг Джорджа Мартина «Игра престолов». В этой вселенной различные кланы, называемые домами, борются за власть. Ребята одеваются и ведут себя в соответствии с духом этого произведения.

Дети одного из лагерей предлагают склонить на свою сторону клуб любителей фантастического сериала «Стартрек». Однако не всем эта идея по душе. Самый колоритный персонаж сериала Эрик Картман в свойственной ему манере выражает свое негативное отношение к ребятам из этого клуба:

*Uh, no,* ***screw those guys****. They're* ***dorks*** *and I'm not playing with them.*

*Нет, нет,* ***стартрек жопа****. Они* ***придурки****, и я с ними играть не буду.*

Комический эффект производится необоснованной причиной нежелания принять в свой лагерь любителей «Стартрека»: *«They're* ***dorks****».* На русский язык эта фраза переводится посредством вариантного соответствия *«они придурки»,* что адекватно передает цель высказывания.

Кроме того, в отрывке применяются иные приемы перевода. Фраза *«screw those guys»* передается как *«стартрек жопа».* При этом, используется метод целостного преобразования и генерализации: сема *«those guys»* на русском языке посредством синекдохи обобщается до названия самого произведения «Стартрек», что в русском языке еще раз подчеркивает неприязнь к сериалу. Таким образом, осуществляется логическое переосмысление фразы целиком и переход от описания участников клуба на ИЯ к описанию художественного произведения, которые они любят. Грамотные переводческие решения привели к сохранению комического эффекта на ПЯ.

## 2.3. Трансформации

В этой группе находятся все соответствия, которые переводчик «выстраивает» сам, не прибегая к готовому арсеналу средств. Нелюбин Л. Л. определяет трансформации как «изменение формальных или семантических компонентов исходного текста при сохранении информации, предназначенной для передачи» (Нелюбин 2003: 230). Иначе говоря, это преобразование, используя которое можно перейти от единиц ИЯ к единицам ПЯ» (Комиссаров 2002: 411).

### 2.3.1. Грамматические трансформации

Грамматические трансформации – преобразование структуры предложения с учетом норм переводного языка (Велединская 2010: 162). Таким образом, грамматическая нагрузка на языке оригинала в процессе такого рода трансформаций претерпевает изменения и предстает на переводном языке в виде, отличном от первоначального.

1. **дословный перевод**

Дословный (полный, нулевой) перевод –переводческая трансформация, при которой синтаксическая структура ИЯ преобразуется в тождественную структуру на ПЯ (там же: 162). При данном типе преобразований каждый элемент высказывания на ИЯ имеет полное сходство на ПЯ.

«Гриффины» ([англ.](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D0%B3%D0%BB%D0%B8%D0%B9%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%8F%D0%B7%D1%8B%D0%BA) Family Guy, 16+) — [американский](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%A8%D0%90) [анимационный ситком](https://en.wikipedia.org/wiki/Animated_sitcom). В центре сюжета неблагополучная семья Гриффинов, состоящая из родителей, [Питера](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%80_%D0%93%D1%80%D0%B8%D1%84%D1%84%D0%B8%D0%BD) и [Лоис](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%BE%D0%B8%D1%81_%D0%93%D1%80%D0%B8%D1%84%D1%84%D0%B8%D0%BD), их детей, [Криса](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D1%80%D0%B8%D1%81_%D0%93%D1%80%D0%B8%D1%84%D1%84%D0%B8%D0%BD), [Мэг](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D1%8D%D0%B3_%D0%93%D1%80%D0%B8%D1%84%D1%84%D0%B8%D0%BD) и [Стьюи](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%82%D1%8C%D1%8E%D0%B8_%D0%93%D1%80%D0%B8%D1%84%D1%84%D0%B8%D0%BD), а также [Брайана](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D1%80%D0%B0%D0%B9%D0%B0%D0%BD_%D0%93%D1%80%D0%B8%D1%84%D1%84%D0%B8%D0%BD) — [антропоморфного](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D1%82%D1%80%D0%BE%D0%BF%D0%BE%D0%BC%D0%BE%D1%80%D1%84%D0%B8%D0%B7%D0%BC) пса. Действие [ситкома](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B8%D1%82%D1%83%D0%B0%D1%86%D0%B8%D0%BE%D0%BD%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D0%BA%D0%BE%D0%BC%D0%B5%D0%B4%D0%B8%D1%8F) происходит в [Куахоге](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D1%83%D0%B0%D1%85%D0%BE%D0%B3), вымышленном пригороде [Провиденса](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D1%81), штат [Род-Айленд](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%BE%D0%B4-%D0%90%D0%B9%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%B4). Бо́льшая часть юмора сериала представлена в форме так называемых врезок, которые зачастую не имеют ничего общего с сюжетом и содержат шутки на различные щепетильные и спорные темы, такие как политика, рабство, инвалидность, [феминизм](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B5%D0%BC%D0%B8%D0%BD%D0%B8%D0%B7%D0%BC), ожирение и другие. При этом Питер является самым эксцентричным, бесшабашным и неугомонным персонажем. Официальная озвучка выполнена компанией «Filiza».

Во 2 серии 7 сезона «I dream of Jesus» (Я мечтаю об Иисусе) Питер слышит в баре любимую песню, которую давно не слушал. Она так ему нравится, что он покупает пластинку и крутит ее весь день. Терпение домашних заканчивается, и они разбивают пластинку. Разгневанный Питер идет в музыкальный магазин, чтобы купить новую пластинку. Продавцом оказывается Иисус Христос. Герои быстро становятся друзьями, но Иисус ловит звездную болезнь и забывает своего товарища.

В этом эпизоде после церемонии МТВ Христос в окружении красивых девушек садится в лимузин, при этом отказывая Питеру в просьбе подвинуться.

*-Oh, sorry Peter, doesn't look like there's any room.*

*-What? What do you mean?*

*-Well, there's only one space left and I* ***promised it to that cow.***

*-Ууу, извини, Питер, наверное, мест больше нет.*

*-как, как, как это?*

*-ну, осталось только одно место.* ***Я пообещал его той корове***

Комический эффект отрывка происходит из абсурдности происходящего: лучшему другу отказывают в компании из-за коровы. Мы видим, как ценность дружбы Питера для Иисуса резко сходит на нет. Визуальный компонент только усиливает шутку: пока Питер грустит, радостная корова мчится к лимузину. Посредством дословного перевода *«I promised it to that cow»* как *«Я пообещал его той корове»* КЭ сохраняется полностью, при этом передаются лексическая, семантическая и синтаксическая составляющие фразы на ИЯ.

1. **членение и объединение предложений**

Операция членения/объединения предложений применяется в переводе, когда этого требует система ПЯ, цель создания текста и иные условия.

Дарья ([англ.](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D0%B3%D0%BB%D0%B8%D0%B9%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%8F%D0%B7%D1%8B%D0%BA) Daria, 14+)– мультипликационный сериал про нетипичную школьницу, оказывающуюся в типичных жизненных ситуациях. Дарья противоречивая личность: с одной стороны, прилежная скромная отличница, с другой – циничная самоуверенная девушка с резким характером. Дарья живет в вымышленном городе Лондейле, населенном всевозможными стереотипными персонажами, на которых она тренирует свое остроумие. У Дарьи есть подруга Джейн, с которой она проводит все свободное время. Официальная озвучка выполнена телеканалом МТВ. Жанр мультсериала определяется как ситуационная комедия и сатира. Одна из задач сериала — показать стереотипы [поп-культуры](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D0%BF-%D0%BA%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0). Для этого Дарья с её цинизмом, антисоциальностью и подчеркнутой интеллектуальностью противопоставляется типичным подросткам своего поколения.

В «Дарье» высмеиваются такие аспекты современной культуры, как проблемы самовосприятия и моды, преимущество спорта перед наукой и творчеством, [конформизм](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%84%D0%BE%D1%80%D0%BC%D0%B8%D0%B7%D0%BC) поколения Дарьи.

В 1 серии 3 эпизода «Through a lens darkly» («Сквозь темные линзы») мама Дарьи учит ее водить машину. В ходе одной из тренировок девочка чуть не сбивает собаку. По ее словам, очки перекрывают часть обзора. Мама предлагает ей носить линзы, но Дарье тяжело на это решиться: очки давно стали неотъемлемой частью образа, который она не хочет рушить.

**-Членение** **предложений**

Членение предложений – трансформация, при которой синтаксическая структура предложения на языке оригинала преобразуется в две (или более) предикативные структуры (Велединская 2010: 163).

*- You know,* ***I was thinking*** *about your peripheral vision.*

*-That's really strange****. I was thinking*** *about your high-frequency* ***hearing****.*

*-Я тут* ***думала*** *о твоем периферическом зрении.*

*-Как странно.* ***Я как раз думал****а о твоем слухе.**Ты* ***слышишь высокие частоты.***

Комизм ситуации состоит в том, что Дарья делает вид, будто не понимает намеки матери, воспринимая ее слова буквально. При этом она использует зеркальный ответ, в точности повторяющий содержание и синтаксис высказывания матери (*I was thinking about your*…); только в конце она заменяет одно медицинское понятие другим.

Переводчик использовал прием членения предложений (*Я как раз думала о твоем слухе. Ты слышишь высокие частоты)* и замены части речи (*hearing* (герундий) – *слышишь* (глагол)), ввиду невозможности дословно передать содержание оригинала. При этом ввиду грамматического опущения была неизбежно утрачена часть комического эффекта, выражающаяся в идентичности синтаксиса высказываний матери и дочки.

Однако эквиваленты научных понятий *«peripheral vision» «high-frequency» – «периферическое зрение» и «высокие частоты»* – сохранил и комичность употребления профессионализмов в разговорной речи на языке перевода. В результате переводческих решений удалось частично передать КЭ диалога.

**-объединение предложений**

Объединение предложений – трансформация, при которой нескольких простых предложений на языке оригинала преобразуются в одно сложное (Велединская 2010: 164). Наряду с членением предложений, объединение нередко служит для придания экспрессивности на уровне синтаксиса.

**«**Конь БоДжек»

В этом эпизоде главный герой организовывает вечеринку. На ней он долгое время беседует с Дианой Ньюджен – девушкой, которая будет писать книгу с его слов. Во время разговора с ней он нелицеприятно отзывается о своем конкуренте Мистере Подхвосте, который также снимался в комедийном сериале. Подхвост присоединяется к беседе. Выясняется, что Диана его девушка.

*- Hey, man, wanted to let you know, you are out of beer. Oh, I see you've met my beautiful girlfriend, Diane Nguyen.*

*-Whoa, whoa, whoa, wait a second.* ***You drank all my beer? Also, you two are dating?***

*-Пришел сказать, у тебя там пиво закончилось. Ты уже познакомился с моей прекрасной девушкой Дианой?*

*-****Так, так, так,*** *секундочку.* ***Ты выпил мое пиво, и вы встречаетесь?***

Комический эффект в отрывке создается характером реакции БоДжека на новую информацию. В первую очередь его интересует выпитое Подхвостом пиво *(You drank all my beer?)* и только потом – то, что его соперник будущая помощница встречаются *(Also, you two are dating).* Переводчик принял решение объединить эти предложения в одно *(Ты выпил мое пиво, и вы встречаетесь?)* Воригинале разнице приоритетов для БоДжека уделено много внимания (вводное слово *«also»* говорит о второстепенности информации про романтические отношения). В переводе эта разница нивелируется, что снижает комический эффект.

Кроме того, в комическом отрывке для передачи реакции удивления Коня (*Whoa, whoa, whoa*) используется функциональная замена (*Так, так, так*), что передает идею высказывания. В совокупности выбранных переводческих приемов КЭ оригинальной ситуации оказался снижен.

1. **грамматические замены**

Грамматические замены – трансформация, при использовании которой грамматические единицы на ИЯ преобразуются в единицы с другим грамматическим значением на ПЯ. Таким образом, идет отход от применения тождественных грамматических форм переводных единицы. Заменяться могут различные грамматические категории: род, число, часть речи, член предложения и т. д. Приведем несколько примеров замен такого рода.

**-замена числа**

**«**Конь БоДжек»

В следующем эпизоде БоДжек, считая себя бесполезным для общества, испытывает паническую атаку.

*-I can't breathe****. Am I dying? Toast.*** *I smell burning* ***toast!***

*-Oh, my God, my*  *[Ding]*

*-Не могу дышать.* ***Я умираю.******Тосты. Тосты*** *горят!*

*-Боже, мои* ***тосты!***

Комический эффект в отрывке создается с помощью противопоставления сценариев «типичное»– «нетипичное» поведение умирающего человека. Визуальный компонент создает комический эффект: главный герой лежит на полу в полуобморочном состоянии, его голову придерживает обеспокоенный друг, и вдруг умирающий кричит про подгоревшие тосты. Вряд ли человек, находясь на грани смерти, обращал бы внимание на такой пустяк. При этом, переводчик принял решение изменить единственное число в оригинале *(toast)* на множественное в переводе *(тосты)*, что, вероятно, добавило благозвучия речи. Также переводчик добавил главному герою уверенности в его безвыходном положении, заменив вопросительное предложение в оригинальном тексте *(Am I dying?)* на утвердительное *(Я умираю)* на языке перевода.

Кроме того, при передаче КЭ в отрывке был использован способ опущения *(I smell burning toast – Тосты горят).* Переводчик посчитал, что умирающий человек не будет строить сложные предложения (в случае дословного перевода этого бы потребовал русский язык), находясь в критическом состоянии. Действительно, в русском языке эта английская фраза звучит несколько тяжеловесно, что несвойственно разговорной речи, так что переводческое решение кажется оправданным. В конечном счете, переводческие трансформации передали комический эффект полностью.

**- замена части речи**

«Гриффины»

В данном отрывке Иисус Христос раскаивается в своем неподобающем поведении перед Питером.

*I don't know. Maybe I'll try coming back in another thousand years when I'm a little* ***more mature.***

*Ну не знаю. Попробую вернуться еще через тысячу лет, когда я* ***повзрослею****.*

Комический эффект создается самой ситуаций: святой Господь Бог сознается в своих грехах и обещает исправиться. Также КЭ возникает по причине гиперболы *(когда повзрослею через тысячу лет).* Любому становится понятно, что это слишком долгий срок, ведь столько люди не живут. Визуальный эффект - Питер общается с Иисусом за решеткой – добавляет комичности моменту. Для перевода ключевой фразы шутки было принято решение заменить прилагательное *(mature)* глаголом *(повзрослею),* что добавило звучности фразе на ПЯ. Кроме того, в этом же примере наблюдается стяжение грамматической формы (опущение индикатора сравнительной степени *more*) и опущение наречия *(a little).* Таким образом, умелый ход переводчика значительно облегчил переводную фразу, при этом КЭ был сохранен в полной мере.

**-замена члена предложения**

«Южный парк»

В следующем эпизоде мы видим начальника охраны, проводящего инструктаж перед Черной пятницей своим подчиненным. Он возмущен тем, что выпуск новой игрушки назначен именно на Черную пятницу. Игрушка вызовет большой ажиотаж – и еще больше покупателей ринутся в магазин, что подвергнет персонал повышенной опасности.

***You've murdered us****, you soulless* ***monsters****.*

*Убийцы, бездушные* ***сволочи***

Комический эффект создается отождествлением таких несвязанных понятий, как «игрушка» и «смерть». Анонс новой игрушки приравнивается к убийству. Переводчик передает эту связь посредством замены сказуемого *(murdered)* на подлежащее *(убийцы).* Это решение обусловлено последующим предложением, которому переводчик уделил особо внимание.

Негативная оценка производителей игрушек *(monsters)* передана путем функциональной замены *(сволочи),* что создает отсылку к типичному явлению данного анимационного мира, особому рефрену. В каждой серии мальчик Кенни умирает нелепой смертью, за чем следует фраза его друзей: «Они убили Кенни. Сволочи!» Знание анимационного мира позволило переводчику уместно вставить эту отсылку, что усилило комический эффект эпизода.

1. **развертывание и опущение грамматической формы**

При переводе грамматических структур зачастую приходится добавлять или опускать слова для соответствия нормам языка перевода.

**- развертывание**

Прием развертывания (расширения) представляет собой вынужденное увеличение числа компонентов в словосочетании на ПЯ(Велединская 2010: 169).

В исследуемом материале данных примеров найдено не было. Причиной послужил, вероятно, выбор техники перевода анимационных произведений. При дублировании необходима синхронизация речи с видеорядом по нескольким параметрам, включая длину речевого отрезка. Если на ИЯ герой уже произнес высказывание, а в переводе речь еще длится, производится негативное впечатление от просмотра, возникает ощущение чужеродности героев. Для сохранения естественности речи и всего происходящего на экране переводчик мог принять решение отказаться от данного вида трансформаций.

**- опущение**

Опущение (компрессия, сокращение, стяжение) – противоположный развертыванию прием, применяемый для приведения в соответствие с нормами языка единиц оригинала, не свойственных ПЯ (зд. русскому): аналитические формы видовременных значений глагола, фразовые глаголы, формы причастия и герундия и т. д. (Велединская 2010: 169).

«Гриффины»

Следующий эпизод серии требует пояснения. В семье главного героя ко всем относятся по-разному. Девочке Мег не повезло больше всех: над ней постоянно издеваются и подшучивают, к ней относятся с пренебрежением. Речь отца семейства лишь подтверждает это. Питер пытается выяснить, кто похитил его любимую пластинку, и подозревает Мег. Пластинка, якобы, знала о ней личную информацию, и поэтому Мэг могла ее украсть.

*And Meg* ***itself was recently released from the sanitarium****.*

*И то, что Мэг* ***была недавно выпущена из психбольницы***

Комический эффект отрывка производит сама ситуация: о пластинке говорят, как о разумном существе. Кроме того, возвратное местоимение *«itself»* показывает отношение к девочке, которую даже не считают за человека *(Meg itself).* Переводчику не удалось передать эту грамматическую категорию, поэтому он использовал прием опущения *(Мэг),* что снизило комический эффект от монолога Питера. При этом, благодаря приему дословного перевода *(Мэг была недавно выпущена из психбольницы)* удалось не только сохранить КЭ, но и полностью передать семантико-синтаксические особенности предложения. Таким образом, переводчику лишь частично удалось сохранить комический эффект ИЯ.

1. **перестановка**

Перестановка – изменение расположения языковых элементов ИЯ в соответствие с нормами ПЯ в процессе перевода (Алексеева 2012: 159). Перестановкам могут подвергаться как слова (словосочетания), так и предложения в системе целого текста. Чаще всего изменяется порядок слов в предложении.

«Южный парк»

Мальчики продолжают играть в «Игру престолов».

***Warriors, we have fought many great battles together******at Claude's house, at Scott Malkinson's house.***

***Немало славных боев мы прошли вместе******в доме Клайда****,* ***в доме Скота Малкинсона.***

Комический эффект производится за счет использования этой реалии монументального произведения в речи маленьких детей *(Claude's house, Scott Malkinson's house.)* Прием калькирования в полной мере передает КЭ ИЯ, сохраняя задуманный колорит *(в доме Клайда, в доме Скота Малкинсона).* Переводчик дополнительно усиливает атмосферу средневековой эпохи посредством перестановки (Немало славных боев мы прошли вместе), что создает инверсию. Это изменение синтаксиса повышает контраст между возрастом детей и возвышенностью их речи и, как следствие, комический эффект.

### 2.3.2. Лексико-грамматические трансформации

Лексико-грамматические трансформации – способы перевода единиц лексики ИЯ посредством использования на ПЯ таких единиц, значение которых не совпадает со значением исходных единиц, но может быть выведено из них путем логических преобразований (Велединская 2010: 181).

1. **конкретизация**

Конкретизация (уточнение, сужение) – замена слова/словосочетания ИЯ с более широким референциальным значением на единицу ПЯ с более узким референциальным значением (Алексеева 2012: 164).

«Южный парк»

Ребята вплотную подошли к своей цели: покупке новой игровой приставки. Они стоят перед супермаркетом и готовятся к официальному началу Черной пятницы.

*Do not underestimate the battle that's* ***about to take place.***

*Не стоит недооценивать ту битву, что* ***развернется за этими дверьми.***

Комизм происходящего в английском языке строится на использовании грамматической конструкции «to be about to», которая придает официальности и торжественности детской беседе. Для передачи юмора переводчик решил отказаться от попыток перевода грамматики и сосредоточился на лексике, так же использовав официальный стиль. Функциональная замена *(развернется)* сохранила возвышенность речи героя. При этом слово *«развернется»* потребовало пояснения в ПЯ, что повлекло за собой еще одну переводческую трансформацию – конкретизацию *(за этими дверьми).* Визуальный компонент – Дети стоят перед супермаркетом – помог переводчику принять это решение. В конечном счете ему удалось полностью передать КЭ юмористического эпизода.

1. **генерализация**

Генерализация – обратная конкретизации замена, предполагающая появление в ПЯ слова с более широким референциальным значением, нежели слово ИЯ (Алексеева 2012: 164).

«Гриффины»

Иисус Христос ужинает в семье Гриффинов. Приятно удивленный радушием хозяев, Иисус решает их порадовать и заодно показать свое могущество.

*-Oh boy!* ***Sundays!***

*-I love you Jesus.*

*Ура!* ***Мороженое****! Мы любим тебя, Иисус.*

Комический эффект производится столкновением сценариев «на что способен Иисус» и «что в итоге делает Иисус». Самый могущественный «человек» в мире, Бог, всего лишь сотворяет две порции мороженого. Забавным также оказывается то, что Христос знает марку мороженого, популярного в Америке *(Sundays).* Это культурно-обусловленный юмор, представляющий серьезную трудность для перевода. И действительно, выбранный переводчиком способ передачи КЭ не передал всю комичность ситуации и дух Америки. Дело в том, что переводчик посчитал наиболее подходящим передать если не весь КЭ – такой рискованный шаг мог привести к потере всего КЭ, – то хотя бы его часть. Использовав генерализацию *(мороженое),* ему это удалось.

1. **модуляция**

Модуляция (смысловое развитие) – трансформация, которая заключается в замене слова/словосочетания ИЯ единицей ПЯ, значение которой можно логически вывести из значения единицы исходного текста (Велединская 2010: 184).

«Гриффины»

Иисус Христос звонит Питеру из тюрьмы предварительного заключения, куда попал за непристойное поведение.

*Yeah, well,* ***get someone else*** *to bail you out, 'cause* ***it ain't gonna be me.***

***Найди другого******лоха****, чтобы тебя выпустить, а* ***я пас.***

Сама ситуация – Бог звонит из тюрьмы с просьбой внести залог– вкупе с визуальным компонентом создают комический эффект. Переводчик принимает решение передать комический эффект оригинала *(get someone else)* посредством модуляции *(найди другого лоха).* Таким образом, переводчик эксплицирует злость Питера на Иисуса, который больше не дружит с ним, но обращается только в случае экстренной необходимости. Грубое слово «лох» усиливает комический эффект от диалога.

Кроме того, нежелание Питера помогать Богу *(it ain't gonna be me)* очень лаконично передано на русский язык посредством целостного преобразования *(я пас),* что добавляет естественности разговорной речи. При дословном переводе английская конструкция выглядела бы тяжеловесно и искусственно в русском языке. Благодаря умелым преобразованиям переводчика комический эффект на ПЯ был усилен.

**А) целостное преобразование**

Целостное преобразование является определенной разновидностью смыслового развития. Преобразуется внутренняя форма любого отрезка речевой цепи (от отдельного слова до всего предложения), причем не по элементам, а целостно. В результате этой трансформации внутреннюю связь исходных единиц проследить уже нельзя (Нелюбин 2003: 287).

«В поисках Дори» (англ. Finding Dory, 6+) – продолжение оскароносного мультфильма «В поисках Немо» студии «Пиксар». Это добрый детский мультфильм про обитателей океана с моралью и безобидным юмором. Главные герои те же: рыба-клоун Марлин, его сын Немо и Дори. [Голубой хирург](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BE%D0%BB%D1%83%D0%B1%D0%BE%D0%B9_%D1%85%D0%B8%D1%80%D1%83%D1%80%D0%B3) Дори – это синяя доброжелательная рыбка, страдающая провалами в памяти. Неожиданно Дори одолевают детские воспоминания о своей семье. Желая избавиться от своего недуга и найти родителей, смелая рыбка в компании своих друзей Марлина и Немо отправляется на поиски. В какой-то момент Дори теряется, и Марлин с сыном пытаются найти уже ее саму. Официальную озвучку выполнила студия «Невафильм».

Компания друзей пересекает океан на панцирях черепах, согласившихся их подкинуть. Черепахи быстро плывут в потоке подводного течения.

*-****Totally sick****.* ***Totally sick****.*

*-I know. Isn't it great?*

*-No! I'm gonna be* ***totally sick****.*

*-Ой, как* ***крутит****! Ой, как* ***крутит****!*

*-А то. Здорово, да?*

*-Нет, у меня живот* ***крутит****!*

Комический эффект ситуации создается столкновением двух значений слова в одном и том же контексте (первое значение «sick» – больной, но также есть значение «крутой»), что выражается каламбуром. Услышав фразу Марлина *«Totally sick,»* черепаха думает, что ему поездка нравится *(Isn't it great?).* При этом оказывается, что Марлин использовал словосочетание в другом смысле *(I'm gonna be totally sick),* имея в виду плохое самочувствие от стремительного движения черепах.

Посредством целостного преобразования переводчик смог подобрать замену каламбуру на ПЯ *(крутит – живот крутит),* сохранив контекстную полисемию *(радость от быстрой поездки против проблемы с животом)* и полностью передав комический эффект эпизода.

**Б) антонимический перевод**

Антонимический перевод является еще одной разновидностью смыслового развития. Он применяется тогда, когда дословный перевод невозможен или нежелателен. Это комплексная лексико-грамматическая замена, заключающаяся в трансформации утвердительной конструкции в отрицательную (и наоборот) (Алексеева 2012: 167).

«Конь БоДжек»

БоДжек идет к своему агенту, чтобы очередной раз отложить сдачу книги в печать.

*Look, just give me one more week, and I* ***will give you some pages*** *that'll* ***knock your ass back*** *to the* ***South Pole****.*

***Дай мне еще недельку****. Я* ***такое напишу*** *– весь твой* ***Северный Полюс охренеет.***

Комический эффект в отрывке создается благодаря противопоставлению фреймов «что БоДжек обещает сделать» и «что мы знаем о БоДжеке». Он очень эмоционально описывает будущий результат своей работы, если агент даст ему немного времени, однако аудитория знает по сюжету, что главный герой ничего не писал и писать не будет.

Комизм ситуации передается на ПЯ различными способами. Ключевым является перевод фразы, описывающей изумленную реакцию агента на будущую книгу Коня *(I will give you some pages that'll knock your ass back to the South Pole)*. Учитывая невозможность дословного перевода фразы, ввиду неотъемлемой потери прагматического воздействия, переводчик прибегнул к антонимическому переводу вкупе с целостным преобразованием *(весь твой Северный полюс охренеет).* Антонимический перевод *(the South Pole -Северный полюс)* добавил экспрессии юмористическому отрывку, так как дал аудитории представление о низком уровне эрудиции главного героя: он не знает, где живут пингвины. Антонимический перевод таким образом компенсировал утрату прагматического эффекта на ПЯ, так как переводчик не смог адекватно перевести идиоматическое словосочетание *(knock your ass back).*

Несмотря на неспособность передать каждый элемент ИЯ, создающий комический эффект, благодаря компенсации переводчику удалось сохранить общий «уровень» комичности высказывания.

### 2.3.3. Лексические трансформации

Лексические трансформации – закономерные замены словарных соответствий в процессе перевода. Я. И. Рецкер также называет их «адекватными заменами» (Рецкер 1950: 41).

Данный тип трансформацией, по мнению Велединской, подразумевает самые значительные (по сравнению с грамматическими и лексико-грамматическими трансформациями) изменения в структуре текста. Для разъяснения смысла переводчику приходится вносить в текст существенные коррективы: добавлять поясняющие детали, убирать препятствующие понимаю единицы, компенсировать принципиальные различия языка.

1. **добавление**

Лексическое добавление представляет собой расширение текста подлинника, связанное с необходимостью полноты передачи его содержания. В отличие от грамматического добавления, подразумевающего присоединение формальных грамматических компонентов, при лексическом (контекстуальном) добавлении имеют место слова/словосочетания с собственным референциальным значением. (Алексеева 2012: 166).

Эта элементарная переводческая трансформация подразумевает присоединение слова/словосочетания/предложения, необходимого, по мнению переводчика, для более глубокого понимания аудиторией переводного текста. Добавление может быть использовано, например, для компенсации потенциально непонятного смысла переводной единицы, иными словами, адаптации.

«Гриффины»

Питер подначил Иисуса участвовать в телешоу.

*Wow, Jesus, can you believe you* ***gonna get to meet Jay Leno****.*

*Уау, Иисус. Тебе верится, что ты встретишь* ***самого*** *Джея Лено?*

Комический эффект производит сама ситуация, в которой Христу, которому поклоняются миллиарды людей, следует радоваться встрече с каким-то телеведущим. Этот ведущий *(Jay Leno)* широко известен в культуре ИЯ, но его имя ничего не говорит русскоговорящей аудитории, поэтому перевод транскрипцией *«Джей Лено»* никак не способствует передаче КЭ. По этой причине переводчик принимает решение компенсировать вероятное незнание аудиторией этого медийного человека путем добавления слова *(самого).* Благодаря нему снимается разница в фоновых знаниях аудитории ИЯ и ПЯ, и русскоговорящие получают общее представление о популярности этого ведущего, что способствует пониманию комизма происходящего.

Таким образом, переводчик компенсировал утраченный в переводе комический момент *(Джей Лено)* и путем компенсации *(самого)* сохранил изначальную степень комичности момента.

1. **опущение**

Опущения часто представляют собой операцию, обратную добавлениям, если имеют место объективные расхождения между языками. Контекстуальные (лексические) опущения охватывают избыточные компоненты традиционного словоупотребления (Алексеева 2012: 166). Тем не менее, на примере исследованного материала стало ясно, что при использовании приема опущения могут быть утрачены и значимые лексические единицы.

«Гриффины»

Питер продолжает выводить на чистую воду похитителя его любимой пластинки.

*You knew that* ***I changed my will******and left everything to the record****.*

*вы знали, что я* ***завещаю все имущество пластинке***

Комический эффект производит противопоставление сценариев «кому обычно завещают наследство» и «кому завещал наследство Питер». Идея одушевленности пластинки и ее невероятной значимости для Питера, вследствие чего он *«завещает все имущество пластинке»,* поражает. При этом, в переводе снижается степень когнитивного диссонанса от происходящего на экране из-за выбранной стратегии переводчика. Информацию об изменении завещания *(I changed my will)* он, очевидно, посчитал незначительной, что снизило КЭ от эпизода.

При этом прием конкретизации *(everything – все имущество)* абсолютно оправдан с точки зрения ПЯ, ведь английское «everything» очень абстрактно и, как правило, требует пояснения на русском. В результате все трансформаций передать комический эффект полностью переводчику не удалось.

1. **функциональная замена**

Лексические функциональные замены – это вид переводческих трансформаций, при котором имеет место замена слов ИЯ на лексические единицы ПЯ, не являющиеся их словарными соответствиями, но при этом выполняющие те же самые функции, что и лексические единицы ИЯ (Никонова, Коняева 2017: 318).

«Гриффины»

Питер целыми днями крутит любимую пластинку «Surfing Bird»

*Meg, everybody knows that* ***the bird is the word****!*

*Мэг, все на свете знают про* ***птиц-синиц!***

Комический эффект в отрывке создается рифмованной фразой из незамысловатой песни шестидесятых годов. Питер беспрестанно ее напевает, чем вызывает раздражение у окружающих. Переводчику было особенно важно максимально адекватно передать эту строчку песни, так как на ней построена вся серия, и неудачный перевод мог повлечь за собой неприятные последствия. Тем не менее, специалист успешно справился со своей задачей, применив способ функциональной замены для перевода рифмы *(the bird is the word).*

Переводчик отказался от передачи содержания фразы и сосредоточился на форме, что в случае с рифмой является приоритетом. Стоит отметить, что перевод *«птица-синица»* органично вписался в ПЯ, не помешав восприятию иностранной песни. Практическое полное отсутствие смысловой нагрузки песни в оригинале даже обрело некоторую логичность в песне на ПЯ. Таким образом, комический эффект эпизода был передан в полной мере.

1. **экспликация**

Экспликация (описание) **–** способ перевода безэквивалентной лексики, заключающийся в замене лексической единицы ИЯ, не имеющей словарного соответствия, на словосочетание в ПЯ, объясняющее ее значение (Велединская 2010: 188, Комиссаров 2002: 415, Раренко 2013: 226).

«Южный парк»

Южный парк со страхом ждет Черную пятницу. Охранники торгового центра рассказывают друг другу жуткие истории об этом дне огромных распродаж.

*When it was over, the front of the mall was covered in red, bodies,* ***shopping bags****.*

*Когда все закончилось,* ***везде******была кровь****, тела,* ***пакеты из-под покупок.***

Комический эффект монолога охранника состоит в применении средства художественной выразительности – зевгмы. Рассказывая об ужасных последствиях Черной пятницы, он неожиданно упоминает совершенно нормальное для магазинов явление, не вызывающее страха *(shopping bags).* Это с виду незамысловатое понятие потребовало описания *(пакеты из-под покупок)* для адекватной передачи на русский язык. Для усиления мрачного рассказа охранника *(the front of the mall was covered in red)* переводчик применил метод генерализации *(везде).* Кроме того, посредством экспликации *(red-кровь)* и грамматической замены страдательного залога *(was covered in red)* на действительный *(была кровь)* переводчик усилил первоначальный контраст фразы и, как следствие, комический эффект эпизода.

1. **транскрипция/транслитерация**

Межъязыковая переводческая транскрипция – это пофонемное уподобление слова, звучащего на языке оригинала, новому слову, формируемому в тексте перевода, в то время как транслитерация – уподобление побуквенное (Алексеева 2012: 220). Ввиду особенностей исследованного материала (частого тождества транскрипции и транслитерации в пределах перевода одной лексической единицы), мы отказались от дифференциации этих понятий, отнеся их к одной общей группе. Данные виды трансформаций используются для передачи экзотизмов – не зарегистрированных в словаре ПЯ слов. Кроме того, частым случаем применения этого вида перевода является передача иностранных имен собственных.

«Дарья»

Дарья продолжает мучиться из-за линз. С одной стороны, они ей нравятся и выглядит так она лучше, но с другой – это нарушает ее привычный образ. Ей кажется, что отказ от очков и выбор в пользу более красивых линз – измена самой себе.

*-The glasses are me, uncompromising and unconceited. Well, not anymore.*

*-Who told you you had to be a martyr to principle? You're a teenage girl, not* ***Nelson Mandela****.*

*-Очки-это я, это мой бренд, без компромисса и предательства. Это уже не так*

*-Кто сказал тебе, что ты должна лечь на костер принципов? Ты девушка, а не* ***Нельсон Мандела.***

Комизм ситуации состоит в чрезмерной самокритичности Дарьи к себе. Она толкает возвышенную речь о своей приверженности очкам и невозможности выбрать линзы, будто это вопрос жизни и смерти *(The glasses are me, uncompromising and unconceited).* Зрителю забавно видеть, насколько тяжело девочке перестать думать об окружающих и сделать, что ей самой хочется. Ее подруга Джейн пытается разрядить обстановку и убедить Дарью не страдать из-за своих принципов. Для этой цели она ради шутки сравнивает девочку с известнейшим борцом за права человека, человеком высоких моральных принципов *(Nelson Mandela),* имя которого переводчик передает транслитерацией/транскрипцией *(Нельсон Мандела).* Соль шутки заключается в том, что Джейн ссылается на 27-летнее тюремное заключение Манделы за свою принципиальную борьбу с режимом апартеида и предостерегает свою подругу от подобного самопожертвования.

Это еще один пример культурно- обусловленного юмора, понимание которого тесно связано с фоновыми знаниями. Несмотря на контекстное противопоставление, не вся русскоговорящая аудитория вспомнит про тюремный срок борца с апартеидом. Более того, аудиторией этого моложеного сериала являются школьники средних и старших классов, поэтому справедливо полагать, что комический эффект передан только частично.

1. **калькирование**

Калькирование – один из способов перевода, состоящий в том, что слова и выражения одного языка переводятся на другой путем точного воспроизведения средствами ПЯ их морфемной или словесной структуры. Этот прием используется, например, для передачи безэквивалентной лексики и фразеологизмов (Раренко 2013: 56).

«Гриффины»

Близкие Питера Гриффина, не желающие больше слышать злосчастную пластинку Surfing Bird, решают от нее избавиться.

*All right, that's it! We gotta do something about this. We have got to get that record and destroy it. Just like that* ***fat person surgery******destroyed Star Jones's arms****.*

*Ну все, хватит! Мы должно что-то предпринять. Нужно достать эту пластинку и уничтожить. Как* ***хирургия для толстых уничтожила*** *руки* ***Стар Джонс***

В этой типичной для сериала юмористической врезке комический эффект достигается за счет неожиданного сравнения. Разрушение пластинки отождествляется плачевному результату операции по удалению жира.

Визуальный компонент, сопровождающий шутку, только усиливает его: у стройной девушки на руках висят огромные складки кожи. Для передачи КЭ использовано калькирование *(хирургия для толстых).* Переводное словосочетание выстроено по всем правилам ПЯ, что сохраняет КЭ оригинального *(fat person surgery).* При этом опущение семы *«person»* компенсировано субстантивированным прилагательным *«толстый».* Для описания неудачного результата липосакции *(destroyed)* на ПЯ используется вариантное соответствие *«уничтожила».* Для передачи иноязычного имени объекта шутки – певицы *Star Jones*– применяется транслитерация: *«Стар Джонс».*

В результате трансформаций и визуального компонента переводчику удалось сохранить бóльшую часть прагматического эффекта. При этом полностью КЭ передать не представляется возможным из-за различий в культуре американской и российской аудитории и их фоновых знаниях об объекте насмехания – американской актрисе.

1. **авторский неологизм**

Неологизмы — это закрепляющиеся в языке новые слова или значения, которые называют новые предметы мысли (Виноградов 2006: 190). Авторские неологизмы, созданные переводчиком средствами ПЯ для передачи особого значения и функций слов в тексте оригинала, особенно часто используются при переводе художественных текстов, к которым в некотором роде можно отнести и тексты юмористического жанра. Неологизм на ИЯ, создающий комический эффект, также передается неологизмом на ПЯ (в ином случае – описательным переводом, целостным преобразованием и тд).

**«**Конь БоДжек**»**

Главный герой с ностальгией пересматривает свой некогда популярный ТВ-сериал, комедийный ситком «Ржем с конем», в котором все шутки построены вокруг лошадиной темы. В одной из серий его приемная дочь собирается идти на выпускной в откровенном платье.

*-You're wearing that to the prom?*

*-What, you don't think it's cute?*

*-****Neigh way****, Jose.*

*-Ты в этом пойдешь на выпускной?*

*-А что, тебе не нравится?*

*-****Обвороржительно***

Комический эффект диалога заключается в реакции БоДжека на вопрос девочки *(Neigh way, Jose).* Это фонетический каламбур, в котором обыгрывается два значения произношения [nei]. В первом значении [nei] является транскрипцией разговорного варианта слова «no». Таким образом, «[nei] way» означает «no way», то есть нет. Конь запрещает дочери идти на выпускной в вульгарном наряде. Второе значение видно по написанию слова «neigh», то есть, «ржать» в отношении лошадей. *«Neigh way»,* таким образом, значит примерно следующее: «ржать по-лошадиному». Эта типичная «лошадиная» шутка для сериала, где снимался БоДжек.

Таким образом, в оригинале имеется два значения слова, которые одновременно используются в контексте: сема отрицания и сема принадлежности к смеху лошадям.

Для передачи такого сложного каламбура переводчик рассмотрел оба задействованные в контексте значения и путем создания неологизма избрал максимально адекватный в таких условиях перевод *(Обвороржительно).* При этом, он сохранил сему «ржать по-лошадиному»: она выражена в корне слова «ржать» («рж») созданного слова. Однако сема отрицания в неологизме отсутствует. Напротив, исходное слово *«обворожительно»* означает положительную реакцию, а в контексте упомянутого диалога – одобрение Конем выбора одежды дочери. Исходная сема заменяется на противоположную по значению, что искажает понимание комической ситуации. Более того, устраняется противопоставление фреймов на ИЯ, что создавало часть комизма реакции героя.

Таким образом, переводчику удалось передать форму каламбура в ущерб содержанию (которое тоже создавало КЭ), что в итоге снизило комический эффект эпизода.

## 2.4. Буквальный перевод

Буквальный перевод – вид перевода, при котором последовательно воспроизводятся все элементы текста ИЯ без учета их позиции в высказывании, контекста, в ущерб их коммуникативной значимости (Раренко 2013: 22).

В переводоведении данный вид перевода оценивают негативно: «Буквальным переводом называется перевод, осуществляемый на более низком уровне, чем тот, который достаточен для передачи неизменного плана содержания при соблюдении норм языка, на который делается перевод» (Бархударов 1975:10).

Буквальный перевод часто приводит к искажению всех уровней содержания текста, ведь он выполняется переводчиком «побуквенно» на уровне морфем и «пословно» на уровне лексики, т.е. под прямым влиянием родного языка.

При буквальном переводе исключена возможность использования трансформаций, так как техника такого перевода предполагает пословную передачу всех единиц исходного высказывания (там же: 10).

**«Гриффины»**

Питер Гриффин узнал, что продавцом в музыкальном магазине работает Иисус Христос. После недолгой беседы, в которой Бог рассказал о причинах выбора такой профессии, Питер делает о нем заключение.

*You* ***seem like a nice guy***

*Ты* ***выглядишь хорошим парнем***

Комический эффект возникает из-за литоты: главный альтруист на планете Земля, святой человек, которому молятся сотни миллионов людей, со стороны всего лишь хороший парень *(seem like a nice guy).* При этом переводчик допускает ошибку: буквальный перевод *(выглядишь хорошим парнем)* нарушает не только грамматические правила передачи подобной конструкции на ПЯ, но и стилистику русского языка. При этом, вопреки некорректному переводу, прагматическая функция текста выполняется: комический эффект передается полностью. Этот перевод – яркий пример сути функционального подхода (также теории скопоса): несмотря на грубую переводческую ошибку, текст на ПЯ выполняет свою цель. При этом, безусловно, мы не выступаем за игнорирование переводческих норм и применение такого способа перевода, который заведомо считается некорректным. Позволим себе отметить, что в данном примере дословный перевод не только бы передал всю комичность ситуации, но и отвечал бы всем нормам русского языка.

## 2.5. Комплексные приемы передачи комического эффекта

Комический эффект, как видно из предыдущих примеров, редко передается на ПЯ одним приемом. Изначально обширное явление смешного одновременно может создаваться на различных уровнях языках. При этом, комический эффект не всегда возникает в локализованных участках, как в традиционных шутках, где есть «триггер» – слово (словосочетание), которое полностью меняет понимание предыдущего контекста. Он может создаваться и на более крупных уровнях языка: предложение, текст. КЭ юмористического эпизода, таким образом, «рассеян» по тексту, и его полное осмысление происходит по окончании восприятия (прочтения, прослушивания).

При передаче таких юмористических эпизодов на ПЯ специалист пользуется всем разнообразием приемов перевода, ставя своей главной целью уже не передать отдельные шутки, а сохранить общую комичность ситуации. В следующий примере видно, как переводчик следует этому принципу, нивелируя КЭ в одном месте и компенсируя его в другом.

«Гриффины»

В этом эпизоде Иисус за ужином рассказывает семье Гриффинов о своем распятии и воскрешении.

*Oh, all right. So there I was. They just beaten me senseless. Stuck thorns in my head. Nailed me to the piece of wood. Shoved the spunch full of vinegar in my mouth and killed me. Then they put me into a hole with a rock in front of it for two whole days. And come Sunday BAM! I rise from the dead.*

*А, хорошо, хорошо. Короче, стою я там****,*** *а меня избили****,*** *надели венок на голову, прибили к деревяшке, вставили губку с уксусом мне в глотку и убили меня. Потом кинули в пещеру и закрыли ее камнем на два дня. А в воскресенье БАХ! Я воскрес из мертвых.*

Комический эффект в отрывке достигается посредством контраста. Христос пережил нечеловеческие пытки, но говорит о них за столом легко и непринужденно. Этому способствуют разговорные фразы, которые употребляет Иисус. Переводчик их передает адекватно:

*«All right» –* как *«хорошо, хорошо»* путем лексическо-грамматического добавления и *«BAM»* - как *«БАХ»* посредством вариантного соответствия. Для придания большей разговорности рассказу Иисуса переводчик использует множество приемов: *«So there I was…»:* *Короче, стою*(конкретизация) *я там*(добавление), *а меня…* (объединение предложений)»

Можно отметить общую стратегию перевода –компенсация. В отрывке много описания жестокости, с которой относились к Христу. Переводчик принял решение смягчить описания, которые могут показаться аудитории нелицеприятными, путем использования более нейтральной лексики.

Так, с помощью смыслового развития передается фраза *«Stuck thorns in my head»* как *«надели венок на голову».* Переводчик таким образом продемонстрировал фоновые знания о христианстве. Для этой же цели был применен прием опущения во фразе *«beaten me senseless»* – в переводе *«избили».*

Наблюдается снижение регистра *(деревяшке)* и генерализация *(прибили)* при переводе фразы *«Nailed me to the piece of wood»,* что отвечает требованиям стратегии. Перевод *«shove»* эмоционально более нейтральным соответствием «вставили» компенсирован более экспрессивным значением *«mouth»* как *«глотка»,* достигнутым благодаря приему уточнения. Общая нейтрализация лексики, описывающей пытки Иисуса, компенсирована также и в случае с переводом *«put me into a hole»* как *«кинули в пещеру».*

В общем и целом, переводчик успешно использовал стратегию снижения экспрессивности потенциально неприятных для аудитории моментов шутки, компенсировав утраченную выразительность в других местах, что полностью сохранило комический эффект. Для этого он использовал большое количество переводческих приемов:

- добавление

-опущение

-генерализация

- конкретизация

- объединение предложений

- модуляция

- поиск вариантного соответствия

«Конь БоДжек»

В следующем примере приведена музыкальная заставка сериала «Ржем с Конем», в котором снимался главный герой. Конь смотрит сериал по телевизору, напевая слова песни.

*Without a home Or a* ***family tree***

*And now* ***we****'ve got a* ***new*** *family*

***We******were lost*** *And now we're* ***found***

*And* ***we****'re*

***Horsin' around***

*У* ***них*** *ни дома, ни* ***семьи,***

*А теперь у* ***них******есть*** *семья.*

***Были одни****,*

*а теперь есть* ***он****.*

*И теперь* ***мы***

***ржем с конем****.*

Комический эффект песни производит рифма и само содержание, несущее низкую семантическую нагрузку. Это яркий пример КЭ, создаваемого на уровне текста. Переводчик заново создал текст песни на ПЯ. Первостепенное внимание он уделил передаче рифмы, так как она несет основную прагматическую нагрузку, создавая комизм текста. Переводчик сохранил рифмование трех, а затем двух слов, как и в оригинале *(tree-me-family, found-around; семьи-одни-мы, он-конем).*

При этом отмечается стратегия замены прямой речи *(we)* на косвенную *(they),* что повлекло за собой грамматическую замену первого лица на третье. Тем не менее, переводческое решение не снизило КЭ, так как в оригинальной песне текст читали не появляющиеся на экране герои (в таком случае, имело бы место расхождение аудио- и видеоряда), а персонаж за кадром.

Примечательно, что в единичном случае для передачи местоимения *«we»* был выбран эквивалент *«мы».* Однако это также не снизило ни КЭ, ни понимание смысла песни, так как БоДжек напевал слова, соответственно, использование первого лица в переводе оказалось уместно.

Кроме того, для передачи песенной формы комического текста, переводчик использовал приемы генерализации *(family tree –семьи),* опущения *(new family – семья),* замены пассивного залога на активный и конкретизации *(And now we're found – а теперь есть он),* смыслового развития *(We were lost– были одни).*

Название сериала *(Horsing around),* в котором снимается БоДжек, также создает КЭ. Идиома *«horse around»* имеет следующие значения: 1) бессмысленная/незначительная деятельность, 2) дурачиться, в тjv числе толкаться, в шутку драться (Collins Dictionary). При этом, прочтение фразы в буквальном смысле задействует сему *«horse»,* что важно для понимания сути сериала, в котором все шутки построены вокруг темы лошадей.

Переводчик принял решение отказаться от выбора вариантного соответствия (дурачиться, баловаться), так как оно потеряло бы отсылку к лошадям, которая присутствует в оригинальной фразе. Путем целостного преобразования выражения он заново воссоздал его на ПЯ. Было важно передать и буквальное, и переносное значение оригинальной фразы на ПЯ. Переводчик остановился на слове *«ржать»,* означающим как звук, издаваемый лошадьми, так и громкий смех. Таким образом, переводная фраза *«Ржем с конем»* имеет буквальный и переносный смысл, при этом сохраняет часть семантической нагрузки оригинального выражения.

В конечном счете, переводчику удалось сохранить комический эффект отрывка. При этом была адекватно передана и форма, и содержание песенного текста. Для этого переводчик использовал следующие приемы:

-целостное преобразование

-грамматическая замена

**-**генерализация

-опущение

-конкретизация

-эквивалент

Результаты исследования были тщательно подсчитаны и представлены наглядно.

## 2.6. Статистический анализ способов передачи комического эффекта

Оценка передачи КЭ будет производится по следующему принципу:

КЭ 1-комический эффект утерян

КЭ 2- сохранена/утеряна часть комического эффекта

КЭ 3-комический эффект сохранен

КЭ 4-комический эффект усилен

В 320 комических ситуациях было выявлено 494 переводческих приема для передачи КЭ. Для удобства подсчета приемы, которые самостоятельно не производили КЭ, но при этом не снижали его в целом комическом тексте, относились к группе КЭ 3 (КЭ сохранен).

1. **Степень сохранения комического эффекта**

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Типы КЭ | Количество примеров | % |
| КЭ 1 | 23 | 4,6 |
| КЭ 2 | 34 | 6,9 |
| **КЭ 3** | **417** | **84,5** |
| КЭ 4 | 20 | 4 |
| Всего | 494 | 100 |

Анализ степени передачи комического эффекта показал, что он был полностью передан в подавляющем большинстве случаев (84,5%). При этом, лишь в 4,6% случаев КЭ не был передан вовсе. В 6,9% примеров переводчику удалось частично передать КЭ, а в 4% – даже усилить.

1. **Способы перевода комического эффекта**

|  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| Способы | КЭ 1 | КЭ 2 | КЭ 3 | КЭ 4 | КЭ всего | % |
| Буквальный | 0 | 0 | 1 | 0 | 1 | 0,2 |
| Эквивалент | 0 | 0 | 36 (100%) | 0 | 36 | 7,3 |
| Вариантное соответствие | 0 | 0 | 81 (94%) | 5(6%) | 86 | 17,4 |
| Трансформации | 23(6,18%) | 34(9,13%) | 299 (80%) | 15(4,69%) | 372 | 75,1 |
| Всего | 23 | 34 | 417 | 20 | 494 | 100 |

Единственный раз во всем массиве материала был использован буквальный перевод. Несмотря на изначальную ошибочность приема и нарушение грамматических и стилистических норм, использование этого приема позволило полностью сохранить КЭ.

Примечательно, что использование эквивалентов позволило полностью передать КЭ в 100% случаев. При этом применение вариантного соответствия показало еще более впечатляющие результаты: в 94% случаев КЭ бы передан полностью, а в остальных 6% –даже усилен.

Использование трансформаций ожидаемо оказалось самым частым способом перевода (75,1%). Стоит отметить, что 100% случаев утраты КЭ, равно как и частичной утраты КЭ наблюдается именно при использовании трансформаций. Суммарный процент случаев, когда переводчик полностью или частично утратил КЭ – 15,31%. В сравнении с другими способами перевода, в которых этот процент равняется нулю, это высокий показатель.

1. **Соотношение трансформаций**

|  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| Трансформации | КЭ 1 | КЭ 2 | КЭ 3 | КЭ 4 | Всего | **%** |
| 1.Грамм | 1(1,35%) | 3(4,05%) | 69(93,45%) | 1(1,35%) | 74 | 19,7 |
| 2.Лекс-грам | 9(7,04%) | 16(12,53%) | 96(75,18%) | 7(5,25%) | 128 | 34,5 |
| 3.Лексич | 13(7,65%) | 15(8,82%) | 134(79,36%) | 8(4,7%) | 170 | 45,8 |
| Всего | 23 | 34 | 299 | 16 | 372 | 100 |

Общее число применённых переводчиками грамматических трансформаций значительно ниже использования лексических и лексико-грамматических по одной причине: они не учитывались при более значительных трансформациях, так как те считаются явлениями более высокого иерархического порядка. Также это было сделано, чтобы суммарно получить 100% примеров.

Грамматические трансформации оказались самыми точными при передаче КЭ (по той же причине изменений более низкого уровня, по сравнению с другими типами трансформаций): всего в 1,35% случаев был утрачен КЭ, и в 4,05% – частично утрачен.

Лексико-грамматические и лексические трансформации показали схожие результаты. Закономерно число случаев утраты КЭ у них гораздо выше, чем при использовании грамм. трансформаций (7% против 1%). Такая же ситуация и с частичной утратой КЭ: 9 и 13% против 4% грамм. трансформаций. При этом, ввиду гораздо более серьёзных изменений исходного текста, в 4,7% и 5,25% случаев удалось добиться усиления КЭ, в то время как при грамматических трансформациях переводчику удалось это сделать лишь единожды.

1. **Приемы передачи КЭ**

|  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| Тип | Вид | КЭ 1 | КЭ 2 | КЭ 3 | КЭ 4 | Всего КЭ | % |
|  | **1)дословный перевод** | 0 | 0 | 25 | 0 | 25 | 6,72 |
|  | 2)членение/  объединение предложений | 0 | 3 | 10 | 0 | 13 | 3,49 |
| 1.Грамм | **3)замены** | 0 | 0 | 7 | 0 | 7 | 1,88 |
|  | 4)Развертывание/ опущение | 1 | 0 | 7 | 0 | 8 | 2,15 |
|  | **5)перестановка** | 0 | 0 | 20 | 1 | 21 | 5,64 |
|  |  |  |  |  |  |  |  |
|  | 1)конкретизация | 0 | 1 | 15 | 2 | 18 | 4,84 |
|  | 2)генерализация | 1 | 6 | 18 | 1 | 26 | 6,99 |
| 2.Лексико-грамм | 3)модуляция | 1 | 1 | 23 | 1 | 26 | 6,99 |
|  | **А)целостное преобразование** | 5 | 7 | 32 | 2 | 46 | 12,37 |
|  | Б)антонимический перевод | 2 | 1 | 8 | 1 | 12 | 3,22 |
|  |  |  |  |  |  |  |  |
|  | **1)добавления** | 0 | 0 | 8 | 6 | 14 | 3,76 |
|  | **2)опущения** | 6 | 8 | 26 | 0 | 40 | 10,75 |
|  | **3)функц замена** | 1 | 2 | 40 | 1 | 44 | 11,83 |
|  | 4)экспликация | 2 | 1 | 5 | 1 | 9 | 2,41 |
| 3. Лексич | **5)транскрипция/ транслитерация** | 4 | 3 | 26 | 0 | 33 | 8,87 |
|  | **6)калькирование** | 0 | 0 | 23 | 0 | 23 | 6,18 |
|  | **7)авторский неологизм** | 0 | 1 | 6 | 0 | 7 | 1,88 |
|  |  | 23 | 34 | 299 | 16 | 372 | 100% |

Анализ трансформаций выявил следующие тенденции:

Наиболее популярными трансформациями оказались целостное преобразование (12,37%), функциональная замена (11,83%) и лексическое опущение (10,75%). При этом функциональная замена оказалась эффективным способом передачи КЭ: его удалось полностью сохранить в 90% случаев.

Наименее используемыми –грамматическая замена (1,88%), авторский неологизм (1,88%), грамматическое развертывание/опущение (2,15%). При этом, в последнем пункте в примерах был выявлен лишь пример опущения.

При использовании, казалось бы, самого трудной с точки зрения перевода трансформации – авторского неологизма, подразумевающего семантическое и морфологическое переосмысление единицы ИЯ – КЭ удалось сохранить в 86% случаев и лишь в 14% часть КЭ была утрачена.

Самыми эффективными с точки зрения сохранения КЭ (100%) оказались приемы дословного перевода (6,72% случаев использования), грамматической замены (1,88% случаев использования), калькирования (6,18% случаев использования).

При этом, при использовании приемов перестановки (5,64%) и добавления удалось не только избежать утраты и частичной потери КЭ, но даже усилить КЭ *(we have fought many great battles together – Немало славных боев мы прошли вместе).* Хотя прием лексического добавления использовался крайне редко (3,76%), он отвечает за 37,6% всех случаев усиления КЭ. В этих случаях переводчик продемонстрировал свой талант путем добавления экспрессивного слова *(lazy – ленивая* ***жопа****),* обсценной лексики *(you don't get it–* ***нихера*** *ты не понял)*, сленга *(Somersault jump– сальтуха,* ***братуха****).* Хотя мы и считаем, что самое главное в переводе юмора не потерять шутку, остается открытым вопрос, как часто можно и насколько справедливо вообще усиливать комизм на ПЯ.

Наименее эффективными трансформациями для передачи КЭ оказались:

1. опущение (26% всех случаев потери КЭ) Переводчик отказался от перевода, ввиду своей некомпетентности или экономии времени *(It's okay, Pinky,* ***go to your happy place.*** *– Все будет хорошо, Пинки.);*

2. целостное преобразование (21,75% всех случаев потери КЭ). Вероятная причина – неудачное переосмысление шутки, не вызывающее сходный прагматический эффект *(****Well, we don't need to put labels on things****. –* ***Да какая разница.****);*

3. транскрипция/транслитерация (17% всех случаев потери КЭ). Несмотря на адекватную передачу иноязычных особенностей имени/слова, шутка с этим словом культурно обусловлена и непонятна аудитории ПЯ *(Ну если вы не Иисус Христос, то я могу ссать на диски* ***Эйми Грант*** (самая известная в Америке исполнительница религиозных песен)).

В общем и целом, все переводческие компании ответственно подошли к переводу комедийных произведений. Им удалось сохранить 84,5% всех шуток. Всего в 4,6% комический эффект был полностью утерян. При этом это процент, очевидно, можно было снизить еще больше. В большинстве случаев утраты КЭ это был культурно обусловленный юмор – тот, что требует определенных фоновых знаний культуре ИЯ. Зачастую посредством использования приемов экспликации, целостного преобразования или функциональной замены можно разрешить проблему перевода культурно-обусловленного юмора.

Предлагаем варианты разрешения переводческой проблемы в следующих примерах.

1)*And Meg* ***itself*** *was recently released from the sanitarium.*

*И то, что Мэг была недавно выпущена из психбольницы.*

Категорию среднего рода можно было без труда перенести в русский язык: *«И то, что Мэг* ***было недавно******выпущено (недавно вышло)*** *из психбольницы».*

Таким образом можно было сходной грамматической структурой выразить презрительной отношение к Мег, что создавало часть КЭ.

*2)Oh, you know kinda bumming around, playing a little call of duty for even a lot of* ***pinkberry****.*

*Да так, тусовался, играл в Call of Duty 4, ел* ***пинкберри.***

Культурно обусловленный юмор можно было компенсировать функциональной заменой, которая была бы: 1) понятна аудитории ПЯ, 2) сохранила бы дух американской культуры.

*Да так, тусовался, играл в Call of Duty 4, ел* ***баскин роббинс.***

# Выводы по 2 главе

1. Существует три основных способа нахождения соответствия единицы ИЯ на ПЯ: эквивалент, вариантное соответствие, трансформация. Трансформации – межъязыковые преобразования, требующие перестройки на грамматическом, лексическом или текстовом уровне.
2. Есть четыре основные элементарные трансформации: перестановка, замена, добавление, опущение. В сочетании они образуют комплексные грамматические, лексико-грамматические и лексические трансформации. Для перевода комического эффекта задействуются все виды трансформаций и их сочетания.
3. Анализ показал, что КЭ был передан в 84,5% всех случаев. В 4,6% случаев КЭ не был передан вовсе. В 6,9% примеров переводчику удалось частично передать КЭ, а в 4%– усилить.
4. Эквивалент явился самым эффективным способом передачи КЭ, который был полностью сохранен в 100% случаев.
5. Применение вариантного соответствия позволило полностью сохранить КЭ в 94% и усилить его в 6% случаев.
6. Буквальный перевод является неэффективным методом перевода КЭ, однако в исследуемом материале однократное использование этого способа позволило полностью сохранить КЭ.
7. Трансформации являются наиболее частым способом передачи КЭ (75%), при этом самым неэффективным (утрачено 6% всех комических контекстов, или 100%, в сравнении с другими способами перевода)
8. Наиболее популярными трансформациями оказались целостное преобразование (12,37%), функциональная замена (11,83%) и лексическое опущение (10,75%). Наименее используемыми –грамматическая замена (1,88%), авторский неологизм (1,88%), развертывание (2,15%).
9. Самыми эффективными трансформациями оказались: дословный перевод, грамматическая замена, калькирование, перестановка, лексическое добавление; наименее эффективными – опущение, целостное преобразование, транскрипция/транслитерация.
10. В материале были обнаружены все виды переводческих трансформаций, кроме грамматического развёртывания, что обусловлено техникой перевода анимационной продукции (дубляж).
11. Большинство случаев утраты КЭ связаны с переводом культурно-обусловленного юмора. Повысить степень передачи КЭ в этих случаях можно посредством использования приемов экспликации, целостного преобразования или функциональной замены.
12. Усиление КЭ чаще всего (37%) наблюдалось при использовании переводчиком лексического добавления: сленга или обсценной лексики.

.

# Заключение

Целью данной работы являлось выделение переводческих стратегий при переводе анимационной продукции комедийного жанра.

Для достижения поставленной цели была рассмотрена теория, касающаяся комизма и комического эффекта, аудиовизуального перевода и текста. Были выявлены особенности комического эффекта, способы и средства его создания. Представлены теории и стратегии перевода комического эффекта. Рассмотрены существующие классификации переводческих трансформаций.

В ходе анализа были выделены приемы передачи комического эффекта, дана сопоставительная оценка их эффективности и частоты употребления. Рассмотрены случаи усиления комического эффекта и приведшие к этому переводческие решения. Выделены частотные причины потери комического эффекта и даны рекомендации (в тч наглядные) по повышению результативности перевода.

В результате проведенного анализа были выделены следующие особенности передачи КЭ: вне зависимости от способов перевода в исследованном материале наблюдается высокий (80% и выше) процент полной передачи КЭ на ПЯ. При этом, только перевод с помощью эквивалента позволяет сохранить КЭ на 100%. Вариантное соответствие как способ перевода хоть и высокоэффективен, но подразумевает некоторую переводческую свободу: в 6% случаев использования этого приема наблюдалось усиление КЭ. Несмотря на окказиональное успешное использование буквального перевода, мы не рекомендуем этот способ для передачи КЭ, так как он не учитывает не только контекст, но и грамматические различия языков.

Трансформации являются самым распространённым способом перевода юмора (75% всех случаев), но при этом и самым неэффективным (100% всех случаев частичной или полной утраты КЭ). Среди прочих, грамматические трансформации (если есть возможность их применить) являются наиболее безопасным способом передать КЭ (93% случаев полной передачи КЭ). Им противопоставлены лексико-грамматические лексические и с результативностью 75% и 79% соответственно.

В материале были обнаружены все виды трансформаций, кроме грамматического развертывания, по причине технических ограничений дублирования.

Наиболее эффективные трансформации для передачи КЭ – дословный перевод, грамматическая замена, калькирование, перестановка, лексическое добавление; наименее эффективные – опущение, целостное преобразование, транскрипция/транслитерация.

Усиление КЭ чаще всего ассоциировалась с использованием сленга и обсценной лексики, утрата КЭ – с передачей культурно-обусловленного юмора. Применение упомянутых в теории стратегий перевода юмора поможет повысить уровень передачи КЭ.

Проведенное исследование явилось первым переводоведческим анализом перевода различных жанров юмора в рамках одной универсальной классификации.

Перспективность дальнейшего исследования обусловлена важной ролью юмора в жизни человека вообще и, в частности, увеличением доли иноязычных переводных (в тч анимационных) фильмов и сериалов и другой аудиовизуальной продукции, в которой присутствует юмор.

# Список использованной литературы

1. Алексеева И. С Введение в перевод введение: Учеб. пособие для студ. филол. и лингв, фак. высш. учеб. заведений. — СПб.: Филологи­ ческий факультет СПбГУ; М.: Издательский центр «Акаде­ мия», 2004. - 352 с
2. Анисимова Е. Е. Креолизованный текст как лингво-визуальный феномен, его прагматический аспект //Актуальные проблемы лингвистики. – 1996. – С. 56.
3. Арнольд И. В. Читательское восприятие интертекстуальности и герменевтика //Интертекстуальные связи в художественном тексте: межвуз. сб. науч. трудов. – 1993. – С. 97-101.
4. Бархударов Л. С. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода). М., «Междунар. отношения», 1975.
5. Бахтин М. М. Искусство слова и народная смеховая культура (Рабле и Гоголь) //Контекст: Литературно-теоретические исследования. – 1973. – Т. 1972. – С. 248-259.
6. Бернацкая А. А. К проблеме «креолизации» текста: история и современное состояние //Политическая лингвистика. – 2000. – №. 3. – С. 104-110.
7. Борев Ю. Б. Комическое: или о том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия. – Искусство, 1970.
8. Велединская С. Б. Курс общей теории перевода //учеб. пособие/СБ Велединская. – 2010.
9. Виноградов В. С. Перевод: Общие и лексические вопросы. М.: Издательство института общего среднего образования РАО, 2001. — 224 с.
10. Глинка К. Теория Юмора/Константин Глинка //Лебедь Независимый альманах. – 2004.
11. Гоббс Т. Человеческая природа //Гоббс Т. Сочинения в двух томах. – 1989. – Т. 1. – С. 507-573.
12. Грайс П. Логика и речевое общение [Электронный ресурс] //Режим доступа: http://kant. narod. ru/grice. htm. (21.12.2017)
13. Девкин В. Д. Занимательная лексикология // М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1998. — 312 с..
14. Дземидок Б. О комическом. Монография. Перевод с польского. Москва: Прогресс, 1974 год, 223 стр.
15. Ейгер Г. В., Юхт В. Л. К построению типологии текстов //Лингвистика текста: Материалы научной конференции при МГПИИЯ им. М. Тореза. ЧIМ. – 1974. – С. 107.
16. Зарецкая А. Н. Особенности реализации подтекста в кинодискурсе //Вестник Челябинского государственного университета. – 2008. – №. 16.
17. Земцов С. С., Крапивкина О. А. Дублирование или субтитрование: о предпочтениях российского и западного кинозрителя //European Student Scientific Journal. – 2014. – №. 3.
18. Иванова Е. Б. Интертекстуальные связи в художественных фильмах //Автореф. на соиск. уч. степ. канд. фил. н. [Электронный ресурс]//Режим доступа: http://www. vspu. ru/~ axiology/libr/akd/autoref9. htm. – 2001. (13.11.2017)
19. Иванова Л. П. Лингвокультурологические аспекты комического (к постановке проблемы) //Логический анализ языка: языковые механизмы комизма/Российская акад. наук, Ин-т языкознания. – 2007. – С. 560-569.
20. Игнатченко Ирина Радионовна К вопросу о структуре юмористического акта // ИСОМ. 2014. №3. [Электронный ресурс] //Режим доступа:: http://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-strukture-yumoristicheskogo-akta (11.02.2018).
21. Игнатьева А. С. Метафорика научно-публицистического медиа-текста online формата (на материале английского и немецкого языков) //Иркутск: ИГЛУ. – 2006.
22. Илюхин В. М. Стратегии в синхронном переводе : На материале англо-русской и русско-английской комбинаций перевода : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.02.20. - Москва, 2001. - 223 с.
23. Карасик А.В. Лингвокультурные характеристики английского юмора. Дисс… канд. филол. наук: 10.02.04 / А.В. Карасик. – Волгоград, 2001. – 135 с.
24. Козуляев А.В. Аудиовизуальный полисемантический перевод как особая форма переводческой деятельности и особенности обучения данному виду перевода // Царскосельские чтения. 2013. №XVII. [Электронный ресурс] //Режим доступа:: http://cyberleninka.ru/article/n/audiovizualnyy-polisemanticheskiy-perevod-kak-osobaya-forma-perevodcheskoy-deyatelnosti-i-osobennosti-obucheniya-dannomu-vidu (04.01.2018).
25. **Комиссаров В.Н. Современное переводоведение.** Учебное пособие. - M.: ЭТС. - 2002.- 424 с.
26. Кузяева О. П. Аудиовизуальный текст как средство обучения студентов-лингвистов письменному переводу //Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2014. – №. 3-1 (33).
27. Кулемина К. В. Основные виды переводческих трансформаций //Вестник Астраханского государственного технического университета. – 2007. – №. 5.
28. Кулинич М. А. Семантика, структура и прагматика англоязычного юмора// [Электронный ресурс] //Режим доступа: http://www. dissercat. com/content/semantika-struktura-i-pragmatikaangloyazychnogo-yumora. – 2000. (12.12.2017)
29. Лихачев Д. С. Смех в древней Руси. – " Наука," Ленинградское отд-ние, 1984.
30. Лотман Ю. Структура художественного текста/Юрий Лотман //Об искусстве.–СПб.:“Искусство–СПБ. – 1998.
31. Лубина Л. Н. Комический эффект как трансформация нормы, национально-культурное в комическом // Вестник ЮГУ. 2011. №1 (20)// [Электронный ресурс] //Режим доступа: http://cyberleninka.ru/article/n/komicheskiy-effekt-kak-transformatsiya-normy-natsionalno-kulturnoe-v-komicheskom (дата обращения: 28.01.2018)
32. Лук А. Н. О чувстве юмора и остроумии. – Издательство" Искусство, 1968. — 191 с.
33. Малёнова Е. Д. Теория и практика аудиовизуального перевода: отечественный и зарубежный опыт//Коммуникативные исследования. – 2017. – №. 2 (12).
34. Матасов Р. А. Перевод кино/видео материалов: лингвокультурологические и дидактические аспекты //Москва. – 2009.
35. Наговицына Ирина Александровна. Лингвистические средства сохранения комического эффекта в ситуативной модели перевода: на материале перевода комедийных фильмов : автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.02.20; - Санкт-Петербург, 2016.
36. Наер В. Л. Продукционные стратегии текстовой реализации категории комического //Сб. научных трудов МГЛ. – 1992. – №. 339.
37. Некрасова Е. Д. К вопросу о восприятии полимодальных текстов //Вестник Томского государственного университета. – 2014. – №. 378.
38. Никонова М. А., Коняева Е. В. Лексические функциональные замены как прием трансформации в переводе //Молодежный научный форум: гуманитарные науки. – 2017. – №. 1. – С. 312-321.
39. Пропп, В.Я. Проблемы комизма и смеха / В.Я. Пропп. – М.: Искусство, 1976. – 184 с.
40. Райс К. Классификация текстов и методы перевода //Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. – 1978.
41. Рецкер Я. И. О закономерных соответствиях при переводе на родной язык //Теория и методика учебного перевода. – 1950. – С. 156-178.
42. Романовская О.Е. Креолизованный текст и его восприятие реципиентом, принадлежащим к другой лингвокультурной общности // Ученые записки Ульяновского государственного университета. Актуальные проблемы лингвистики и лингводидактики. Сер. Лингвистика / Вып. 2 (5). / Под общ. ред. д. филол. н., проф. А.И. Фефилова.- Ульяновск: УлГУ, 2000. С. 53-57.
43. Санников, В.З. Русский язык в зеркале языковой игры / В.З. Санников. – М., 2002. – 552 с.
44. Сафонова Е. В. Формы, средства и приёмы создания комического в литературе // Молодой ученый. — 2013. — №5. — С. 474-478.// [Электронный ресурс] //Режим доступа: https://moluch.ru/archive/52/6970/ (дата обращения: 28.01.2018)
45. Слышкин, Г.Г., Ефремова, М.А. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа) / Г.Г. Слышкин, М.А. Ефремова. – М.: Водолей Publishers, 2004. – 153 с.
46. Степанова Н. Ю. Лингвостилистические средства достижения комического эффекта в современной английской литературе (на материале романа Зэди Смит «Белые зубы»)//Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Лингвистика. – 2009. – №. 4. – С. 34-38.
47. Теремкова О. А. Переводческие стратегии как инструмент транслятологического анализа //Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2012. – №. 2.
48. Швейцер А. Д., Ярцева В. Н. Теория перевода: статус, проблемы, аспекты. – Наука, 1988.
49. Agost R. Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes. – Editorial Ariel, 1999.
50. Attardo S. Humor Research, Volume 1: Linguistic Theories of Humor //Berlin, DEU. – 2009.
51. Attardo S., Pickering L., Baker A. Prosodic and multimodal markers of humor in conversation //Pragmatics & Cognition. – 2011. – Т. 19. – №. 2. – С. 224-247.
52. Attardo S. (ed.). Encyclopedia of humor studies. – Sage Publications, 2013.
53. Attardo S., Raskin V. Script theory revis (it) ed: Joke similarity and joke representation model //Humor-International Journal of Humor Research. – 1991. – Т. 4. – №. 3-4. – С. 293-348.
54. Bauman, R. (1986). Story, performance, and event: Contextual studies of oral narrative. Cambridge: Cambridge University Press.
55. Chaume F. Film studies and translation studies: Two disciplines at stake in audiovisual translation //Meta: journal des traducteurs/Meta: Translators' Journal. – 2004. – Т. 49. – №. 1. – С. 12-24.
56. Chiaro D. HUMOR: International Journal of Humor Research //Special Issue on Humor and Translation18. – 2005. – Т. 2.
57. Chiaro D. Verbally expressed humour on screen: Reflections on translation and reception //The Journal of Specialised Translation. – 2006. – Т. 6. – С. 198-208.
58. Cintas J. D. Introduction-Audiovisual Translation: An Overview of its Potential //New trends in audiovisual translation. – 2009. – С. 1-18.
59. Delabastita D. Cross-language comedy in Shakespeare. – 2005.
60. Fodor I. Film dubbing: phonetic, semiotic, esthetic and psychological aspects. – Buske, 1976.
61. Fois E. Audiovisual translation: Theory and practice //Between. – 2012. – Т. 2. – №. 4.
62. Gambier Y., Gottlieb H. Multimedia, multilingua: Multiple challenges //Benjamins translation library. – 2001. – Т. 34. – С. viii-xx.
63. Gironzetti E., Menjo S. Smiling as a Discourse Marker of Humor //2nd Conference of the American Pragmatics Association (AMPRA). – 2014.
64. Grimm H., Engelkamp J. Sprachpsychologie: Handbuch und Lexikon der Psycholinguistik. – Erich Schmidt Verlag GmbH & Co KG, 1981. – Т. 1.
65. Gruner C. R. The game of humor //A comprehensive theory of why we laugh. New Brunswich NJ: Transaction Publishers. – 1997.
66. Hempelmann C. F., Gironzetti E. An interlingual study of the lexico-semantic field LAUGH in Ken Kesey’s One Flew over the Cuckoo’s Nest //Journal of Literary Semantics. – 2015. – Т. 44. – №. 2. – С. 141-167.
67. Kotthoff H. Erzählstile von mündlichen Witzen //Selting, Margret/Sandig, Barbara (Hg.), Sprech-und Gesprächsstile. Berlin: de Gruyter. – 1997. – С. 123-169.
68. Krings H. P. Was in den Köpfen von Übersetzern vorgeht: Eine empirische Untersuchung zur Struktur des Übersetzungsprozesses an fortgeschrittenen Französischlernern. – GNV, 1986. – Т. 291.
69. Martínez X. Film dubbing //Topics in audiovisual translation. – 2004. – Т. 56. – С. 3.
70. Mulder M. P., Nijholt A. Humour research: State of the art. – 2002.
71. Nida E. A. (2001) //Language and Culture: Contexts in Translation. – 1965.
72. Nida E. A. Language, culture, and translating. – Shanghai Foreign Language Education Press, 1993.
73. Nida E. A. Dynamic equivalence in translating //An Encyclopaedia of Translation: Chinese-English English-Chinese [C/Z]. Hong Kong: The Chinese University Press. – 1995. – С. 223-30.
74. Nash W. The Language of Humor: Style and technique in comic discourse //White Plains, NY: Longman. – 1985.
75. Nord C. Translating as a purposeful activity. Manchester: St. – 1997.
76. Pedersen J. How is culture rendered in subtitles //MuTra 2005–Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings. – 2005. – С. 1-18.
77. Pickering L., Attardo S., Baker A. Prosodic and multimodal markers of humor in conversation //Pragmatics & Cognition. – 2011. – Т. 19. – №. 2. – С. 224-247.
78. Ramière N. Reaching a foreign audience: Cultural transfers in audiovisual translation //The Journal of Specialised Translation. – 2006. – Т. 6. – С. 152-166.
79. Raskin V. Semantic mechanisms of humor //Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society. – 1979. – Т. 5. – С. 325-335.
80. Reiß K., Vermeer H. J. Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie. – Walter de Gruyter, 1984. – Т. 147.
81. Vermeer H. J. Skopos and commission in translational action //Readings in translation theory. – 1989. – С. 173-187.
82. Ross Alison The language of humour //Journal of Women s Health. – 1998.
83. Rutter J. et al. Stand-up as interaction: Performance and audience in comedy venues : дис. – University of Salford, 1997.
84. Schauffler S. F. Investigating Subtitling Strategies for the Translation of Wordplay in Wallace and Gromit-An Audience Reception Study : дис. – University of Sheffield, 2012.
85. Schopenhauer A. The world as will and idea. – K. Paul, Trench, Trübner, 1896. – Т. 2.
86. Sucharowski W. Sprache und Kognition //Neuere Perspektiven in der Sprachwissenschaft. Opladen. – 1996.
87. Vandaele J. Humor mechanisms in film comedy: Incongruity and superiority //Poetics Today. – 2002. – Т. 23. – №. 2. – С. 221-249.
88. Veatch, Thomas C. A theory of humor. In: HUMOR, the International Journal of Humor Research, Mouton de Gruyter, volume 11-2 pages 161-215, 1998. Du X. A brief introduction of skopos theory //Theory and Practice in Language Studies. – 2012. – Т. 2. – №. 10. – С. 2189.
89. Zabalbeascoa, P. Humor and translation – an interdiscipline / P. Zabalbeascoa // Humor: International journal of humor research. – Berlin and New York: De Gruyter Mouton, 2005. – Volume 18, Issue 2. – P.185–207

# Список словарей

1. Исаев А. А. Большая советская энциклопедия/Под ред. АМ Прохорова //М.: Сов. энциклопедия. – 1969. – Т. 1978. – С. 452.
2. Юткевич С., Афанасьев Ю. С. Кино: энциклопедический словарь. – Советская энциклопедия, 1986.
3. Ценович Е. С. Словарь иностранных слов и выражений. – Изд-во Олипм [сиц], 1997.
4. Нелюбин Л. Л. Толковый переводоведческий словарь. – Общество с ограниченной ответственностью" ФЛИНТА", 2003.
5. Collins Dictionary: https://www.collinsdictionary.com/
6. Attardo S. (ed.). The Routledge Handbook of Language and Humor. – Taylor & Francis, 2017.
7. Раренко М. Б. и др. (ред.). Основные понятия переводоведения (Отечественный опыт). Терминологический словарь-справочник. – Directmedia, 2013.

# Список использованных материала

1. Анимационный сериал «Гриффины» («Family Guy», реж. Сет Макфарлейн, 1999-)

2. Анимационный сериал Южный парк» («South Park», реж. Трей Паркер, Мэтт Стоун, 1997-)

3. Анимационный сериал «Конь БоДжек» («BoJack Horseman», реж. Рафаэль Боб-Уоксберг 2014 –)

4. Анимационный фильм «В поисках Дори» («Finding Dory», реж. Эндрю Стэнтон, Энгус Маклейн, 2016)

5. Анимационный сериал «Пол-литровая мышь» («12 oz. Mouse», реж. Мэтт Майелларо, 2005 – 2007)

6. Анимационный сериал «Дарья» («Daria», реж. Глен Эйхлер, Сьюзи Льюис Линн 1997-2001)

7. Анимационный сериал «Рик и Морти» («Rick and Morty», реж. Джастин Ройланд, Дэн Хармон 2013-)

# 

# Приложение

1. **«Гриффины» (Family Guy). 7 сезон 2 серия «Я мечтаю об Иисусе» (I dream of Jesus). Перевод – Filiza.**

1)Do I have time? You know what, I'm gonna go for it. Son of a bitch! Looks like **I'm gonna have to pile all dinner on top of**... Hi guys how are you!

Успеваю? А что, Рискну. (звонок в дверь) Сукины дети! Придется **обед валить поверх этого**. Привет**,** как дела у вас?

2) -Oh, look, Cleveland finally made it.

-Oh, hey there Griffins.

-Oh, **that takes me back.**

-Смотри, Кливленд наконец-то пришел.

-О, как в **старые времена.**

3) Meg, everybody knows that **the bird is the word**!

Мэг, все на свете знают про **птиц-синиц.**

4) Sir! Our math shows that the bird is **equal to or greater** than the word.

Сэр, наши уравнения показывают, что птица **больше или равна** синице.

5)All right, that's it! We gotta do something about this. We have got to get that record and destroy it. Just like that **fat person surgery** **destroyed Star Jones's arms**.

Ну все, хватит! Мы должно что-то предпринять. Нужно достать эту пластинку и уничтожить. Как **хирургия для толстых уничтожила** руки **Стар Джонс.**

6) I look so good. I **lost all this weight**.

Я выгляжу просто чудесно! Я **убрала лишний вес.**

7) I took it **to bed**, **had sex with it**. It fell asleep **in my arms** and this morning it's gone.

Я отнес ее **спать**, **занялся с ней сексом**, она **на мне** заснула, а утром исчезла.

8) You knew that **I changed my will** **and left everything to the record.**

вы знали, что я **завещаю все имущество пластинке.**

9) And that's why you wanted the record **out of the way**.

Поэтому-то вы и хотели **убрать** ее.

10) Meg wanted to get a passport for her twin sister to get her out of the country but the record **wouldn't allow** **it**.

Мэг хотела вывести сестру за границу, а пластинка **не пускала ее**.

11)But Meg didn't count on me discovering she has no **twin sister**.

Но Мэг не думала, что я обнаружу, что у нее нет **сестры**.

12)And Meg **itself was recently released from the sanitarium**.

И то, что Мэг **была недавно выпущена из психбольницы.**

13)And that's where Chris **came into the picture.**

И тут Крис **появился.**

14)So you **got it all figured out**, do you? You couldn't leave well enough alone.

Значит, ты **во всем разобрался**, да? Не смог оставить нас в покое.

15) Well, it sure is odd. A record doesn't just get up and walk away. Except for my old **Allen Sherman** record.

Очень странно. Пластинки же не встают и не уходят. Кроме моей старой **пластинки Алана Шермана.**

16) If you ain't gonna play me, don't complain when I try to split. There's a lot of jews out there still get a laugh of a **"hello mother, hello father".**

Если не будешь меня играть, не плачь, когда я уйду. Еще много евреев будут смеяться над **Hello, mother, hello, father.**

17)Well, a **hell with all of you.**

Ну и **хрен с вами.**

18)Did you go into **North Providence high school**?

Вы ходили в **школу Северного Провиденса?**

19)-You **friends** with Gary who owns the drycleaners?

-No.

-Are you Jesus Christ?

-No...

-Вы **дружите** с Гари, у которого химчистка?

-Нет.

-Вы Иисус Христос?

-Нет.

20) **Oh my God**! You are, you Jesus Christ!

**Господи**! Вы и есть Иисус Христос.

21) -Huh! Well if you're not Jesus Christ, then **you won't mind** if I pee on this **Amy Grant** **CD's.**

-**Don't...**

-Aha, you are Jesus.

-Ха. Ну если вы не Иисус Христос, **то** я могу ссать на **диски Эйми Грант**.

-**Стой!**

-Ага! Вы и правда Иисус!

22) -You've returned to bring us the good word!

-What **word**?

-Ты вернулся, чтоб передать нам доброе послание!

-Какое **послание**?

- (песня «Bird is the word»)

23) Kinda incognito. Just **to get away from the family**.

Тайком, **чтобы убраться** от семьи.

24) Plus the timing seemed good, 'cause my **dad** just **quit smoking** and **is a little on edge**.

И очень кстати, как раз, потому что **батя** **курить бросил** и **стал немного резким.**

25) You **seem like a nice guy.**

Ты **выглядишь хорошим парнем.**

26) Please say the name of the movie you'd like to see **NOW**.

Назовите фильм, который вы хотите, **сейчас**!

27) I'm actually glad you're all here tonight. I wanted tell you that one of you **will betray** me.

Я, кстати, рад, что вы собрались. Должен вам сказать, что один из вас меня **предаст**.

28) He's doing that thing he did in this **story book**.

Он делает то же, что и в той **книге.**

29)Oh, all right. So there I was. They just beaten me senseless. Stuck thorns in my head. Nailed me to the piece of wood. Shoved the spunch full of vinegar in my mouth and killed me. Then they put me into a hole with a rock in front of it for two whole days. And come sunday BAM, I rise from the dead.

А, хорошо, хорошо. Короче, стою я там**,** а меня избили**,** надели венок на голову, прибили к деревяшке, вставили губку с уксусом мне в глотку и убили меня. Потом кинули в пещеру и закрыли ее камнем ее на два дня. А в воскресенье Бах – я воскрес из мертвых.

30) Okay, that sounds like a **naughty** weekend but **I can top it.**

Да, **веселые** выходные, но **у меня покруче было**.

31) So me and Cleveland and Joe are just **wrecked on southern comfort** right? We know we gonna puke but Joe says "Hey let's go see **Chronicles of Riddick**". Sat through the whole thing without puking and then I get home wouldn't you know **I lost my glasses**.

Короче, Кливленд, и Джо ну **просто в хлам убились**. Мы знаем, что сейчас блеванем, и тут Джо говорит: «Давайте посмотрим **Хроники Риддика**». Посмотрели фильм, не блевав, пришел домой и оказалось, что **очки потерял**.

32) Huh? **Peter 1 - Jesus 0**

Что? **Питер -1, Иисус-0**

33) Ah, you don't wanna get back to that record store. You gotta get back out there. **Coloring eggs and hiding them for kids.**

Да зачем тебе тот магазин? Тебе надо вернуться к народу! **Красить там яйца и прятать их от детей**.

34) This world needs you, Jesus. It needs you like the guy who **can't get it up** needs a distraction.

Ты нужен миру, Иисус, как отмазка для чувака, **у которого не стоит**.

35)-I'm so ready to have sex with you. Oh, hey is that my phone?

-I don't hear anything.

-Is that **John Aston**?

-I don't see anyone out there.

-Oh, well now, **there's so much going on**.

-Я так ждал секса с тобой! Это что, мой телефон?

-Я ничего не слышу.

-Это там Джон Астон?

-Я там никого не вижу.

-А, ну теперь я **растерян**.

36) -Ah, crap!

-Don't worry, I'll get it.

-Ah... Woo... Oh my god... Jesus...It's Jesus Christ...

-And his best **pal** Peter, **ah-ah... wow...**

-Во, блин!

-Не бойся, я подберу.

-Боже мой! Это Иисус! Господи!

-И его лучший **дружок** Питер! **Ааа! Ааа! Ооо!**

37) -Oh boy! **Sundays!**

-I love you Jesus.

-Ура! **Мороженое**!

-Мы любим тебя, Иисус.

38) You may look like a **bum** but you've got a lot of talent, young man.

Может, ты и похож на **чурку**, но у тебя потенциал, дружок.

39) Ah, never mind about that pal. You just go out and **knock 'em dead**.

А, не парься. Иди туда и **покажи им**!

40) Wow, Jesus, can you believe you gonna get **to meet Jay Leno.**

Уау, Иисус. Тебе верится, что ты **встретишь самого Джея Лено**?

41)Mom, why is it there when Jesus revealed himself to the world, he became famous and when **I did**, I've got suspended for 5 days.

Мам, почему, когда Иисус раскрылся, он стал известным на весь мир, а когда я **раскрылся**, меня исключили на 5 дней?

42) **NOW GO GET 'EM!!!**

**ПОРВИ ИХ!!!**

43)**My next guest died for our sins** and now it looks like he's back on the **scene**.

**Наш следующий гость умер за наши грехи** и, кажется, он вернулся в **свет**.

44) I raised **River Phoenix** from the dead then we went out to the **Viper Room** and he **OD**'d again.

Я воскресил **Ривера Финикса**. Мы пошли в **клуб**, и у него опять была **передозировка**.

45) Please welcome from the Bible, Jesus Christ. **Oh, Jesus.**

Поприветствуйте из Библии Иисуа Христа. **О, Иисус.**

46)Oh, you know **kinda bumming around**, playing a little **call of duty** for even a lot of **pinkberry**.

Да так, **тусовался**, играл в **Call of Duty 4**, ел **пинкберри.**

47) Did you see that? He made Jay Leno laugh. **This guy is gonna be huge.**

Видали? Он рассмешил Джея Лено. **Вот это бомба**.

48) Hey everybody what's up? Dane Cook here in da house. At the MTV Movie Awards. what's up? what's up?

Всем хай! Как делихи? Дэйн Кук тут тусится на кинонаградах МТВ. Чё, как? Чё, кааааак?

49)Argh. Watsup. Sufight. Poo. MySpace.

Офигеть. Дай пять. Буя. Май спейс.

50)I don't know but he's **moving around** a lot, so I guess.

Я не знаю, но он, вроде, **махается** на сцене, значит да.

51) And now to present the award for **sickest** **on screen gangsta pimp bound?**

Награда за самую долбанутую прокачку темы на экране.

52)Boy. Who would've thought, me, Peter Griffin, the guy you just two weeks ago drew a **smily face** on his own **testicle** to make his son laugh. **Well, I've lost my train of thought.**

Кто бы мог подумать, что я, Питер Гриффин, две недели назад нарисовад **смайлик** на своем **яичке**, чтобы рассмешить сына…**Я потерял ход мыслей**.

53)Hey, It's a pleasure to be here with you, six interchangeable women. Last time I was down here on earth I only hung around with one **whore**.

Привет, я рад тут присутствовать с шестью чередующимися дамами. Прошлый раз, когда я был на земле, я тусовался только с одной **шлюшкой**.

54)-Oh, sorry Peter, doesn't look like there's any room.

-What? What do you mean?

-Well, there's only one space left and I **promised it to that cow.**

-Ууу, извини, Питер, наверное, мест больше нет.

-Как, как, как это?

-Ну, осталось только одно место. **Я пообещал его той корове.**

55)This is gonna be so much fun. I'm gonna stick my head out the sunroof and wave my arms and go "**Whoo, I'm in Hollywood**!"

Это будет так круто! Я высуну свою голову в люк, буду махать руками и такая: «**ууу, я в Голливуде**!»

56) Whoo, I'm in Hollywood! Gee, **I've said I'll do it.**

Вухуу. Я в Голивуде. Видишь, я же **говорила.**

57) I can't believe **Jesus** hasn't called me back. I left him a message like 4 hours ago.

Не могу поверить, **этот е\*аный** Иисус не перевзонил мне. Я оставил ему сообщение 4 часа назад.

58) -Hey you. It's Peter. What the hell we were supposed to do something today.

-Ah... Forgot to tell you, I have a doctor's appointment today, I'm actually **there now**.

-Hey look, Lindsay Lohan just took her top off.

-Привет, это Питер. Какого хрена? Мы должны были гулять.

-Ааа, извини, забыл сказать. У меня сегодня прием к врачу. Я сейчас как **раз у него**.

-Эй, смотрите, **Линдси Лохан** сняла кофту.

59) Heeey, I just drink a beer, who wants to **do** me?

Хэй, я только что пива выпила. Кто хочет меня **отделать**?

60) Maybe. But one thing's for sure Lois. None of this would've happen if somebody haven't stolen my fucking Surfin' Bird record!!!

Может быть. Но одно я знаю точно, Лоис. Ничего бы этого не было, если бы кто-то, бл\*ть, не с**пи\*дил** мою пластинку **Серфинг Бёрд**!

61)Tonights top story: Local record shop employee Jesus Christ was found in **Mary-Kate Olsons** apartment this **morning face down** and **unconscious.**

Из главных новостей: работник магазина Иисус Христос найден в квартире **Мэри Кейт Уолсон** **без сознания**, **лежа на животе.**

62) Police revived and arrested the **disoriented** Jesus who was quoted to saying: "**Jews are responsible for all the world's wars.**"

Полиция арестовала и реанимировала Иисуса, который восклицал «**Евреи виноваты во всех войнах мира**».

63) Brian, you think **that's our Jesus**?

Брайан, думаешь, **это наш Иисус**?

64) Yeah, well, get **someone else** to bail you out, 'cause **it ain't gonna be me.**

Найди другого **лоха**, чтобы тебя выпустить, а **я пас**.

65)I don't know. Maybe I'll try coming back in another thousand years when I'm a little **more mature.**

Ну не знаю. Попробую вернуться еще через тысячу лет, когда я **повзрослею.**

66) **Crap!**

**Б\*я!**

67) Look at this place. They don't serve any of this 1950's food anymore. Hamburgers, french fries, cokes. He-he, you kidsdon't know **what I'm talking about**.

Посмотри только. Никто больше не подает эту еду пятидесятых. Гамбурегеры, картошка фри, кола. Хе-хе,вы даже не знаете, **о чем я говорю**.

68) I love how all the service look like celebrities from the 50's. Marilyn Monroe. Elvis. And look there's **James Dean** **after the accident.**

Я обожаю, как официанты похожи на звезд пятидесятых. Мэрлин Монро. Элвис. А вон там – **Джеймс Дин** **после аварии.**

69)Hey! What are you, a robot?

No son. It's the 1950's and I have polio.

Wow, **I've never heard of that before**.

-Эй, вы кто, робот?

-Нет, сынок. Это пятидесятые, и у меня полиомелит.

-Ого. **Я о таком и не слыхал.**

70) Oh yeah Chris. Polio back then was like AIDS today. **Except people who have polio get in to heaven.**

Да, крис. Полиомелит был, как СПИД сегодня. **Только с полиомелитом люди в рай попадали.**

71) Hey, frightened little child, the bird is the word. Ladyon **the toilet**, the bird is the word.

**Испуганный** ребенок, а птица-синица. Дама в **туалете**, а птица-синица.

72) -Wait wait! Can I have that record? I love that song. I'll let you have sex with my daughter.

-I don't know, let's see what you daughter looks like.

-She's... er... **right there**.

-Okay. I'll do her. But can you tell her to **cry** and **beg me to stop?**

-I think that **can be arranged**.

-Постойте. Можно мне эту пластинку? Я обожаю эту песню. Я дам вам переспать с моей дочкой.

-Ну не знаю. А как она выглядит?

-Она…ээ…**вон там вот**.

-Ладно, я ее возьму. Но можно ее попросить **рыдать** и **отбиваться**?

-Думаю, **мы сможем договориться.**

73) -Lois... I'm gonna ask you this only once. Do you or do you not know about the bird?

**-Oh God!**

-'Cause everybody's heard that the bird is the word...

Лоис, я тебя спрошу только один раз. Знаешь ли ты или нет про синиц?

-**О, господи!**

-Ведь все на свете знают про птицу-синицу…

74) -Look, just go to sleep all right?

-[Peter’s singing the song]

-Peter, **I have a mammogram** in the morning.

-Слушай, просто засыпай, ладно?

-[Питер поет песню]

-Питер, мне на **мамограмму** утром.

75) -Brian, can I see that paper for a sec?

-Huh... That's odd I thought that would be big news.

-You thought what would be big news?

-Well there seems to be an absence of a certain ornithological **piece.** A headline regarding mass **awareness of a certain avion variety**

-What are you talking about?

-Oh, have you not heard?

-It was my understanding that **everyone had heard**.

-Рeard what?

-Brian, **don't!**

-Brian don't you know about the bird? Well, **Peter's gonna tell you about the bird.**

-Брайан, можно мне газету на секунду? Странно, я думал, это будет большой новостью

-Что будет большой новостью?

-Явно отсутствует некая орнитологическая **новость.** Рубрика касательно **осведомленности птичьего вида**

-Это ты о чем?

-А ты не знал? Я полагал, **все на свете знают**.

-Знают что?

-Брайан, **нет!**

- **Питер тебе скажет о птице-синице**

76) Hi. I'm Peter Griffin.

You know there's an issue facing many americans today that I know concerns a great number of us. According to **Gallup polls** one in twelve americans is unaware that the bird is the word. I've for one **dream of an America** where everybody knows that the bird is the word.

Спасибо. Привет, я Питер Гриффин. Вы знаете, есть одно дело, которое волнует много американцев сегодня. Согласно **Гэллап Полс**, один из двенадцати человек не знает про птицу-синицу. Я, например, мечтаю, чтобы все на свете знали про птицу-синицу.

**2. «Южный парк» (South Park). 6 сезон 7 серия «Это уже было в «Симпсонах» (The Simpsons Already Did It) Первод – Paramount.**

77) Oh man, that is way too much pressure!

Господи, я **не выдержу** этого стресса!

**«Южный парк» (South Park). 17 сезон 7 серия. «Черная пятница» (Black Friday) Перевод Paramount**

78)As you know, Black Friday is the day shoppers **go berserk** for holiday deals.

Это день, когда покупатели **звереют** при виде праздничных скидок.

79) For you new recruits, perhaps you took this job **to see just what the violence was like**, or perhaps you thought working Black Friday wouldn't **be a big deal**.

Так, новенькие. Может, вы устроились на эту работу, чтобы **увидеть насилие**? Или подумали, что работать в черную пятницу не **так уж и страшно**?

80) **Or maybe you're just too stupid to realize what you've gotten yourselves into.**

**Или, может быть, вы слишком глупы, чтобы понять, во что вляпались?**

81) Do not underestimate the battle that's **about to take place.**

Не стоит недооценивать ту битву, что **развернется за этими дверьми.**

82) **Warriors, we have fought many great battles together** **at Claude's house, at Scott Malkinson's house.**

**Немало славных боев мы прошли вместе** **в доме Клайда**, **в доме Скота Малкинсона.**

83) Whoa! Spooky!

Уууу! Жуть!

84) If anyone thinks they're gonna **beat me inside that mall** and **keep me from getting** my kids' Christmas presents, they can kiss my **fat vagina**, 'cause **I'm bringing the motherfucking pain**.

Если кто-то думает, что сможешь меня обойти и не даст купить подарки детям на рождество, пусть поцелует меня в мою **вонючую киску**, потому что я всех **размажу.**

85) Uh, no, **screw those guys**. They're **dorks** and I'm not playing with them.

Нет, нет, **стартрек жопа**. Они **придурки**, и я с ними играть не буду.

86) **I can see** their faces smushed up against the glass, licking their lips, waiting to get in. **God,** the sounds that they made.

Эти лица, это расплющенное стекло, эти жадные губы. Эти жуткие звуки.

87)**There was screaming, blood, people tearing each other's** **faces off**

while holiday music played **in the background**.

**Вопли, кровь. Люди рвали** **друг друга** на куски, а в магазине играла **праздничная музыка.**

88) When it was over, **the front of the mall was covered in red**, bodies, **shopping bags**.

Когда все закончилось, **везде была кровь**, тела, **пакеты из-под покупок**.

89)Well, it's just that they have a lot of girls' boobs and vaginas and stuff, but most times they show a man's wiener, it's because that guy's in a **love scene** with another guy.

Ну там ведь полно голых девчонок и сисек и всякого такого, но если показывают чей-то член, то чаще всего у мужика **любовная сцена** с другим мужиком.

90) I'm pretty excited for that. Just can do with a little less gay wiener is all.

Жду с нетерпением. Просто поменьше бы **гейских членов** и все.

91)That's exactly how **Xbox people** are.

Вот вы, **Иксбоковцы**, все такие.

92)Let these **Sony fucks** wallow in their limited voice control functionality.

Пусть эти **сонькодроты** сосут с их ограниченным голосовым управлением.

93) Winter's coming, Sharon, and I'm a sneaky little bee. **Buzz, buzz**.

Зима приближается, Шерон, а я маленькая хитрая пчелка, **бжи, бжи**.

94)God, these guys are such **dorks.**

Господи, какие ж **задроты, а**.

95) Oh, my God, they're so **gay.**

Господи, какие **придурки**.

96) You can't change his mind, **Sir** Kyle.

Тебе не изменить его решение, **Сир** Кайль.

97) He betrayed us and now we must **out-Game-Of-Thrones** him by making powerful alliances.

Он предал нас, и поэтому мы должны его **переигропрестолить**, чтобы создать мощный альянс.

98)**You've murdered us**, you soulless **monsters**.

**Убийцы**, бездушные **сволочи**!

99)Sorry, I guess we just **don't care enough**.

Знаешь, вообще-то нам **на срать.**

100)I'm not sure if his **heart is in the right place**.

Я не уверен, что он **благонадежен.**

101)Buzz, buzz, buzz.

**Вжик, вжик, вжик.**

102) I'm getting my son that Elmo doll, **you fuck**!

Я куплю своему сыну куклу Элмо, **тварь**!

103) Don't let Black Friday **be the end**.

Не дай черной пятнице **уничтожить город.**

104)When we started this fight, it was because we were tired of Xbox people telling us Playstation **sucked**.

Мы развязали эту войну, потому что Нам надоело, что Иксбоксеры говорили, что Плейстейшн **говно.**

**3. «Рик и Морти» (Rick and Morty), 2 сезон 4 серия Вспомрикнуть все (Total Rickall). Перевод –Сыендук .**

105) -Rick, I don't like glowing rocks in the kitchen trash!

-Well, I don't like your **unemployed genes** in my grandchildren, Jerry, but life is made of little concessions.

-Рик, светящимся булыжникам не место в мусорке!

-Но твоим **безработным генам** не место в моих внуках, Джерри, но жизнь полна поблажек.

106) Who **the [bleep]** are you?

- My **goofy** brother, Steve.

-Кто, **бл\*** ты такой.

-Мой **бестолковый** братец Стив.

107) Are you losing your mind?

У тебя крыша поехала?

108) - Steve wasn't real?

- **He's a real piece of shit**.

-Стив ненастощий?

-**Он настоящий кусок дерьма.**

109) We all got **pink eye** because you **won't stop texting** on the toilet.

У нас у всех **конъюнктивит** из-за того, что ты **переписываешься** в туалете.

110) -So we got to keep an eye out for any zany, wacky characters that pop up.

-Ooh, whee! Whatever you want, Rick! We're here to help!

-Thanks, **Mr. Poopybutthole**. **I always could count on you**.

-Поэтому надо следить за необычными и странными персонажами, которые будут появляться.

-Что ж, как пожелаешь, Рик, а мы тебе поможем.

-Спасибо, **мистер жопосранчик**. **На тебя всегда можно рассчитывать**.

111) -Why did all the drinks have to be extra large? Oh, the hulk. I just got that.

-Just pee your pants. I did it the minute we got stuck. Oh, oh, yeah, yeah, shame me. At least when I'm disgusting, **it's on purpose.**

Почему все напитки давали только в больших стаканах? А, Халк же, я понял.

-Просто обмочись в штаны. Я сделала так, как только мы застряли. О да, да, позор мне. Зато я веду себя отвратительно **не просто так.**

112) It's me, cousin Nicky. I'm walkin' here! I mean, I'm not. I'm crouched in the elevator shaft, but hey, I'm walkin' here!

Это я, кузен Ники. **Я ж тут хожу**, точнее нет. Я ползаю по шахте лифта. Но эй, я ж тут хожу!

113) Nicky was the reason we found that old **Nazi submarine**.

Благодаря Ники мы нашли ту **нацистскую подлодку.**

114) Now that I possess the mighty **staff of rah-gubaba**, the world will tremble before the **Fourth Reich**!

Теперь, когда я обладаю могущественным **посохом** **Рагубаба**, мир содрогнется перед **Четвертым Рейхом**.

115) **Yeah.** Think before you talk shit.

**Йа.** Думай, прежде чем сказать фигню.

116) After due consideration, I have **elected** not to retire.

Поразмыслив немного, я **предпочел-с** не уходить на пенсию

117) **Marmalade** is served!

**Повидло** подано!

118) Oh, wait, don't leave without letting **photography Raptor** take a picture.

Стойте, не уходите, пока **Раптор фотограф** не запечатлит вас.

119) -It's past my bedtime.

**-Not in never past bedtime land**!

-Мне пора спать.

- **Но только не в стране, где все ложатся вовремя!**

120) -I don't want to go to the dance alone.

-Then perhaps you **shouldn't.**

-Aww. Mr. Beauregard.

-Я не хочу идти на танцы без пары.

-В таком случае, ты и **не должен.**

-Ооо. Мистер Баригард.

121) These parasites are like bed bugs, and every flashback is another **mattress.** Эти паразиты, как клопы, и каждое воспоминание для них, как **матрас**.

122) You know what, **Pencilvester**?

Знаешь, что, **Карандашурик**?

123) What? What teenage girl has pictures of her family? It's not like we're **mormon** or **dying**.

Что? А у какого подростка, по-вашему, есть фотографии с семьей? Мы ж не **мормоны** и **не умираем**.

124) I've known Beth since high school. And her husband, **Sleepy Gary**, is hands down my absolute best friend.

Я знаю Бэт еще со школы. А ее муж, **сонный Гарри**, без сомнения, мой лучший друг.

125)Shut up, **Hamurai**! Shut up, Amish Cyborg!

Заткнись, **Мя Самурай**! Заткнись, **Киборг Амиш**!

126) I'm like Tom Cruise from, um, "Cuisine" or w-whatever that movie's called **where he makes drinks**.

Я как Том круз из «Кухни», или как то кино называлось, **где он делал коктейли**.

127) It's like a "Where's Waldo?" page. Can you find me?

Блин, это как та страничка из «Где Уолдо». Найдете меня?

128) Now, listen, we can **flip those sons of bitches** for 230 bucks apiece easy!

Мы запросто **загоним этих говнюков** за 230 баксов за каждый.

129) Nintendo, give me **free stuff.**

Нинтендо, хочу **халявы**.

130) What are we **doing**?

Что мы **творим**?

131) Hey, we agreed. **Never in the house**.

Эй, мы же договорились. Только **не в доме.**

132) Ah, you're paranoid, Rick. You've been paranoid since **'nam**.

У тенбя паранойя, Рик. У тебя паранойя еще со **Вьетнама**.

133) **Shi-i-i-i-t. I'mma bust a--**

**Чееееерт**. **Я нажрусь в полную**…

134) You know me. I'm **Reverse Giraffe.**

Вы все меня знаете. Я **Жираф Наоборот.**

135) - I went to college with Hamurai.

- **Hai!**

**I saved Ghost in a Jar's life in Vietnam.**

-Я ходил в колледж с **Мя Самураем**.

-**Хай**!

Я **спас жизнь призраку в банке во Вьетнаме**

136) And, Beth, how many times have I been **a shoulder for you to cry on**?

И Бэт, сколько раз ты **плакалась мне в жилетку**?

137) **Ricky ticky tavi, beyotch!**

**Рики тики тави**, **сученька**!

138) And that's **the wa-a-a-a-y** the news goes.

И вот **такиииииие** у нас новости.

139) **Hit the sack, Jack**.

**Иди подрыхни**, **рохля**.

140) **Uh-oh! Somersault jump.**

**Сальтуха, братуха.**

141) **Grassss tastes bad-ah.**

**Трава на вкус плоха.**

142) **Rubber baby baby bunkers!**

**Разорву, стопчу, размажу!**

143) That's a **fake-ass** **catchphrase** right there.

**Хреновенькая** **фразочка.**

144) -Yeah, don't forget his incredibly vague back story.

-Beth, I'm your father!

-Oh, are you, dad? Are you?

- И не забудь о своем очень туманном прошлом.

-Бэт, я твой отец!

-**Так ли это, пап?** **Так ли**?

145) Why don't you make me, **implausibly naive pubescent boy with an old Jewish comedy writer's name**?

А ты заставь меня, **невероятно наивный половозрелый пацан с именем старого еврейского комика.**

146) You know, Rick, this isn't easy for us. You know, w-we all remember you as a friend.

-Oh, oh, oh, really? Well, I remember you as a **whiny, little piece of shit**, Morty!

-Для нас это тяжело, Рик. В нашей памяти ты всегда был другом.

-О, серьезно? А в моей памяти ты **ноющий** **кусок дерьма**, Морти!

147) I've got about a thousand memories of your **dumb, little ass** and about six of them are pleasant. **The rest is annoying garbage**.

У меня тысячи воспоминаний о тебе, **придурке**, и где-то шесть из них приятные. **А остальные раздражающий мусор**.

148) So why don't you do us both a favor and pull the trigger?

Do it! Do it, **mother[bleep]!** Pull the **[bleep]** trigger!

Так сделай нам обоим одолжение и нажми на курок. Давай! Жми, **пи\***. Жми на **е\*ный** курок.

149) Oh, wow. Baby wizard was a parasite? **He set me up with my wife.**

Ого! Малыш волшебник был паразитом? **Он познакомил меня с моей женой**.

150) **In your face!**

**Выкуси!**

151) You listen to me, you **son of a bitch parasite scum**.

Ты слышишь меня, **ублюдина паразитная**.

152) **Holy crap**, Morty, you're right.

**Твою ж мать**, Морти, ты же прав.

153) Well, yeah, **duh-doy**. Took you long enough.

Ну, конечно. До тебя еле дошло.

154) Now let's go, Morty. **We got a lot of friends and family to exterminate**.

Идем, Морти. **Нам надо истребить кучу друзей и членов семьи**.

155) Who's got a bad memory about Mrs. **Refrigerator**?

У кого есть плохие воспоминания о миссис **Холодильнике**?

156) She's my **bitch of a sister**.

Моя **сучка-сеструха.**

157) Oh, my god. Are you drunk?

-**What are you? My wife coach?**

- Your what?

-Господи. Ты пьяна?

-**А ты че,** **моя жена-тренер**?

158) **Morty, give a gun to the lady that got pregnant with me too early and constantly makes it our problem.**

**Морти, дай пушку женщине, которая слишком рано забеременела мной и постоянно делает из этого проблему**.

159) I thought **it was too good to be true** that we'd have compatible kidneys.

Я знала, что совместимые почки – **слишком хорошо, чтобы быть правдой.**

160) Haven't we ever had an uncomfortable silence or an **awkward fart** **on a road trip?**

У нас никогда не возникало неловокого молчания **или кто-то пукал в машине**?

161) - Oh, my god!

- I thought you went to a concert!

-We forgot the tickets! Why in the kitchen?!

-**I do it everywhere!** Stop shaming me!

-You're not **the victim** here!

-I hate you, and I was thinking about your friend Grace!

-Боже ты мой!

-Я, я думал вы на концерте

-Мы забыли билеты! Почему на кухне?!

-**Я делаю это везде!** Не стыди меня!

-Это не ты **сейчас страдаешь**!

-Я тебя ненавижу! Я думал о твоей подруге Грейс.

162) You always were good **at pointing out** **potentially obscure comedy.**

Ты всегда отлично **разжевывал потенциально непонятные шутки**

163) **Oh, god.**

**Мать-перемать**

164) I'm a parasite!

-**Yeah, but you're real**.

Я паразит!

-**Да, но настоящий.**

165) -Uh, uh, I need time to forget about Sleepy Gary.

-**Me, too.**

-Мне нужно время, чтобы забыть сонного Гэри.

-**Мне тоже.**

166) From now on, let's all be careful to wash our hands when we get back from outer space.

С этого момента будем аккуратнее. Будем мыть руки **по возвращении** из Космоса.

167) - Oh, Beth! **Why?!**

- I need an ambulance! There's been **a shooting**. My wife shot... Uh, my-- my wife shot a long-time family friend.

-О, Бэт! **За что**?

-Нужно вызвать скорую! У нас **огневое ранение**. Моя жена, моя жена пристрелила…старого друга семьи.

168) **- Look at me! Look at me!** Don't-- don't fall asleep!

**Посмотри на меня!** **Посмотри на меня!** Не отключайся!

169)Is-- is this what **bleeding to death** is? Oh, whee. **Is this how I die**?

Так вот каково **умереть от потери крови**? **Так вот как я умру?**

170) It's not supposed to hurt.

Мне не должно быть **так** больно.

171) I mean, **that's got to be the "you shot me" equivalent of not being mad.**

**Это все равно, что молча сказать**: «Ты меня пристрелила».

**4. «Конь Боджек» (BoJack Horseman) 1 сезон 1 серия «Конь БоДжек: История Коня БоДжека, Глава Один» (BoJack Horseman: The BoJack Horseman Story, Chapter One) Перевод – News studio.**

172) Horsin' Around is filmed **before** a live studio audience.

Шоу Ржем с конем снято **в присутствии** зрителей.

173)-**Oh, hey.**

**-Where? I'd love hay.**

**-Салют.**

-**Салют? Где?**

174) I parked in a handicapped spot. **I hope that's okay.**

Встал на парковке для калек. **Ничего страшного?**

175) No, I don't think I should drive right now. I'm **incredibly drunk.**

Мне не стоит сейчас садиться за руль, потому что я **вхламину**.

176) Is it just me, or am **I nailing this interview**? I kind of feel like I'm nailing it.

Мне кажется, или **интервью круто идет**. Ну круто же, правда?

177) - Is it okay to say "shit"?

- **Please don't.**

-«Говно» говорить стоит?

-**Не стоит.**

178) It's **not Ibsen**, sure, but look, for a lot of people, life is just **one long, hard kick in the urethra**, and sometimes when you get home from **a long day of getting kicked in the urethra**, you just want to watch a show about good, likable people who love each other.

Не **верх драматургии**, но знаешь, для многих людей жизнь- **это большой удар по яйцам**, и вот ты возвращаешься домой, **тебе целый день по яйцам пинали**, и ты просто хочешь посмотреть хорошее шоу про людей, которые любят друг друга.

179) You know, because in real life...Did I already say **the thing about the urethra**?

Ведь в реальной жизни. Я уже говорил про **удар по яйцам**?

180) -**Why so gloomy, roomie?**

-First of all, we're not roommates.

-**Well, we don't need to put labels on things**.

-You are my houseguest.

-**Че такой кислый, сосед**?

-Во-первых, мы с тобой не соседи. Ты мой гость.

-**Да какая разница**.

181)I've had **tapeworms** that were less **parasitic**.

Даже мои **глисты** не такие **паразиты**.

182) I thought you were, like, a **troubled gay teen** or something.

Я думал, ты, типа, **малолетний гомик**.

183) I didn't realize by "alternative lifestyle" that you meant you were **lazy**.

Оказывется, «нетрадиционный образ жизни» значит, что ты **ленивая жопа**.

184) Also, if you're looking for **the Toaster Strudels**, I **got really high** last night and **ate** them all.

Кстати, если ищешь **штрудели**, я вчера **накурился** и все **сожрал**.

185) **Did you say** you've had **tapeworms**?

-**Стоп**. У тебя **глисты**?

186) Just an issue with the bank and a lack of money in it.

Проблема с банком и отсутствием в нем денег.

187) **BoJack Horseman**: The BoJack Horseman **Story**, **written** by BoJack Horseman.

**Конь Боджек**. **Жизнь** Коня Боджека. **Автор** – Конь Боджек.

188) I thought I saw someone reading one in the park the other day, but it turned out it was a **takeout menu**.

Недавно видел: кто-то читал в парке. Оказалось, это просто **меню.**

189) **Look, just give me one more week**, and I **will give you some pages** that'll **knock your ass back** to the **South Pole**.

**Дай мне еще недельку.** Я **такое напишу**– весь твой **Северный Полюс** **охренеет**.

190) -You're wearing that to the prom?

-What, you don't think it's cute?

-**Neigh way**, Jose.

-Ты в этом пойдешь на выпускной?

-А что, тебе не нравится?

**-Обвороржительно**

191) -Yeah, but do you get it, though? Because "nay" means no, but it's also a thing that horses say. It works on every level.

- I get it.

- **Ah, you don't get it.**

-Ты вообще втыкаешь? Обвороржительно и ржать как лошадь. Отличное же сочетание.

-Да понял.

-**Нихера ты не понял.**

192) Without a home Or a family tree

Until this horse

said "Live with me,"

And now we've got A new family.

We were lost And now we're found,

And we're

Horsin' around.

У **них** ни дома, ни **семьи.**

А теперь у **них** **есть** семья.

**Были одни**,

а теперь есть **он**.

И теперь **мы**

**ржем с конем**.

193) **Slow and steady, am I right, ladies? Ha-cha-cha.**

**Поспешишь – людей насмешишь**. **Ча-ча-ча.**

194) You know, I am not crazy about the bread here.

Вообще, **хлеб здесь** **хреновый.**

195)-BoJack, can you please just listen for a second?

-**You have my undivided attention**.

Почему ты меня никогда не слушаешь?

-**Я весь во внимании**.

196) Now, that's a **horse of a different... cruller**?

И она была **толстая**…**как помпушка**.

197) Everyone gets a mulligan, and my mulligan was Carey Mulligan.

У всех есть член, но не у всех он побывал в Керри Малиган.

198) I'm kidding, jeez. It was **Emily Mortimer**.

Да шучу я. В **Эмили Мортимер**.

199) Oh, face it. You're afraid of commitment. I'm not afraid of commitment. I commit to things all the time**. It's the following through on that commitment that I take issue with.**

-Признай: ты боишься обязательств.

-Боюсь? Да я их постоянно на себя беру. **Вот исполнять их не очень выходит**.

200) -Step away from the stolen vehicle, sir!

-No, no, no.Misunderstanding, officer. **I was running away from my girlfriend whom I don't respect enough to have a baby with.**

-Немедленно выйти из машины!

-Не, не, не, вы не так поняли. **Я просто сбегаю от своей девушки**, **от которой я не хочу ребенка**.

201)- Hey, stupid, isn't that your friend over there?

-Oh, Mr. **Peanutbutter**? God, I hope he doesn't see us.

-Эй, дуралей, это не твой друг?

-Мистер **Подхвост**? Надеюсь, он нас не видит.

202)Mr. Peanutbutter and BoJack Horseman in the same room. What is this, a **crossover episode**?

Мистер Подхвост и Конь Бо-джек в одном помещении. Это что, **серия кроссовер**?

203) We're actually in the middle of breaking up right now, - so if you could just...

- Yeah? You're in the middle of it?

- Yeah, that's right.

-So **would it be awkward** if I joined you right now?

-Yes, actually, it's very awkward. Is that not clear?

-Yeah, this is awkward right now?

-Yes, please leave.

-Слушай, мы тут, типа, расстаемся, так что можно…

-Да, расстаетесь?

-Ну да

-**А вы не будете против**, если я присоединюсь?

-На самом деле, будем, непонятно?

-Да, будете?

-Просто уйди.

204) -**Always a Clydesdale, never a Clyde**, eh, BoJack?

-What?

-You'll get that one later, man.

**-Благородства от этой масти не жди**, верно?

-Чё?

-Потом поймешь.

205) Would **it kill you** to be civil? This is why we're breaking up.

Тебе **так сложно б**ыть вежливым? Поэтому мы и расстаемся.

206) - Thank you.

- We haven't even ordered yet.

-**I have wasted so many dinners on you**, BoJack Horseman.

-Спасибо.

-Но мы еще ничего не заказали.

-**Я уже столько обедов вложила в наши отношения**.

207) $10 for bread? I don't want to live in a society where the premeal bread isn't free.

10 баксов за хлеб? Я не хочу жить в обществе, где надо платить за **хлеб в ресторане.**

208)- You've seen me naked. Do you think I'm getting chubby?

-You want to know the real reason we're breaking up?

-What was that? Sorry. **Couldn't hear you over the sound of my calories not metabolizing.**

-This is so classic you. You're using this bread thing to avoid talking about our relationship.

-Ты видела меня голым. Я полнею?

-Знаешь, почему мы на самом деле расстаемся?

-Что? Не расслышал. **Калории слишком громко не сжигаются**.

-Это так на тебя похоже. Ты готов говорить про все, лишь бы не говорить о наших отношениях.

209) So yeah, technically I was dumped, but the real headline of the evening was, **"Dumb guy eats bread, gets fat, the end**."

Ну, да, она меня бросила. Заголовок того вечера: **«Дебил жрет хлеб и толстеет.»**

210) I'll stand in the corner by myself eating cotton candy until I barf **like I did at your last party.**

Я буду стоять в углу, жрать сладкую вату, пока не блевану, **как в прошлый** **раз**.

211) You look like a pile of crap ate a second pile of crap and then crapped out a third pile of crap.

-Wait, wait, so which pile of crap do I look like?

- The third one.

- What? That's the **worst one**.

-Ты как куча говна, съевшая кучу говна и высравшая это на третью кучу говна.

-Стой, на какую кучу говна я похож?

-На третью.

-Стой. На **самую дерьмовую**?

212) Then why did we spend $20 million on marketing? It's okay, Pinky, **go to your happy place.**

Мы зря потратили 20 миллионов на рекламу. Все будет хорошо, Пинки

213)Call her. That's a loan, by the way. We can't afford to be giving out free books to people, but you can take anything you want from **the Swamp Monsters swag box**.

Позвони ей. Книгу вернешь. Мы не можем позволить себе раздавать книги, но можешь брать все, что хочешь, из **автомата** **с болотными монстрами**.

214) - Relax.

- Relax?

-Easy for you to say, you hippie. **You've never had a day**

**of stress in your life.**

-Все ништяк.

-Ништяк? Легко сказать, хиппи. **Ты вообще стресс никогда не испытывал.**

215) I can see the headline now, "Stupid BoJack writes a **stupid** book about his **stupid** life, **nobody cares**."

Так и вижу заголовок: «Тупица Боджек пишет (опущение КЭ 1) книгу о своей **дебильной** жизни. **Всем насрать**.»

216)-Better question, why are you in my kitchen?

-I'm making breakfast. We had sex last night, dummy.

-Ugh, I really got to start putting my phone on **airplane mode** when I drink.

-Лучше спрошу какого хрена ты тут делаешь?

-Готовлю завтрак. Мы вчера трахались, балбес.

-Надо включать **режим «в самолете»**, когда бухаю.

217) I hate her and her stupid, impossible-to-pronounce last name, Na-goo-ya-go-goo-goo-goo-ga.

Ненавижу ее и ее дебильную непроизносимую фамилию: Ньюжи- бла-бла-бла.

218) I'm a joke, and if this book isn't good, I'm gonna be a joke forever. Everyone thinks that I'm just this **washed-up hack**, but actually...

Я посмешище. Если книга не удастся, я таким и останусь. Все думают, что я **кобыла конченная**, а что, если…

219) I can't breathe**. Am I dying? Toast.** I smell burning **toast!**

-Oh, my God, my [Ding]

-Не могу дышать. **Я умираю.** **Тосты. Тосты** горят!

-Боже, мои **тосты!**

220) -Todd, on my grave, I want it to say that I was born in 1975.

-No one's gonna believe...

-Damn it, can't you **respect a dying man's wish**?

-Тод, у меня на могиле напиши, что я родился в семьдесят пятом.

-Никто не поверит.

-Ты что, не можешь **выполнить** предсмертное желание?

221) -You have other clients?

- No, **I make a living off you sitting on your ass all day**.

-У тебя другой клиент?

-Нет, **мне же деньги зарабатывать не нужно**.

222)-Are your other clients more talented than I am? Your silence speaks volumes.

**-That was my intention.**

-Другие клиенты талантливее меня? Красноречивое молчание

-**Как и задумано**.

223) -Well, BoJack, it looks like what you experienced was a mild anxiety attack.

-Jesus, if that's mild, I don't want to know what spicy feels like. Too smart for the room? It was a salsa.

-Боджек, похоже, вы пережили легкую паническую атаку.

-Черт, если это легкая, тяжелую я не потяну. Что, слишком тонко? Ну шутка такая.

224) Really, **not even a pity laugh? I did almost die**.

Что, **даже не хохнете**? Я **уже чуть не сдох от смеха**.

225)-You've been overstressed. I need you to take it easy.

-Take it easy, are you kidding? He doesn't have a job. He has no real responsibilities. He doesn't do anything but take it easy.

-Well, **can you take it even easier**?

-I can try, doctor. I can try.

-Вы переволновались. Вам нужно расслабиться.

-Серьезно? Вы шутите? У него нет работы, нет обязанностей. Он только и делает, что расслабляется.

-Пусть еще **сильнее расслабится.**

-Я попробую, доктор. Попробую.

226)-Well, you just had another anxiety attack.

-And Entertainment Weekly said **I wasn't consistent**.

-И еще одна паническая атака.

-А в журнале «Интертейнмент» писали, что **я непостоянен.**

227) But we're not getting a cotton candy machine. **I can't control myself around those things.**

Только без аппарата для ваты. Рядом с ним **я за себя не отвечаю.**

228) I have a **Virgin of Guadalupe** pendant to present.

Мне нужно подарить образ **Марии Гваделупской.**

229) **Oh, good Lord.**

**Матерь божья.**

230) -I get kind of awkward at parties.

- Have you tried alcohol?

- I don't know. Parties make me anxious **in a real broad sense**.

-Я себя неловко чувствую на вечеринках.

-Бухать пробовала?

-Не знаю, я **всегда** себя неловко чувствую на вечеринках.

231) Yeah, well, if you're gonna throw away most of your adult life on some dumb sitcom, you might as well get a sweet house **out of the deal**, right?

Если посвящаешь всю жизнь дебильному **ситкому**, надо хоть **домик поприличнее** **выпросить**.

232)- So what are you working on these days?

-Well, mostly I just sit around the house and complain about things.

-Yeah, how's that working out for you?

-**I can't complain**, so you know.

-Чем сейчас занимаешься?

-В основном, сижу дома и жалуюсь на жизнь.

-И как успехи?

-**Грех жаловаться.**

233)No, I will not have sex with you! This girl wants me to have sex with her. No, I'm just kidding around. You're a **good sport**.

-Мы не будем заниматься сексом. Эта девчонка меня хочет! Да я просто дурачусь. Ты **классная.**

234)- Ugh, you know who that is?

-Mr. Peanutbutter?

-Yeah, he was on that show Mr. Peanutbutter's House about that dog who adopted the three human kids. What a dumb idea for a TV show.

-Знаешь, кто это?

-Мистер подхвост?

-Да, из этого шоу «Дом мистера Подхвоста» о том, как собака воспитывала троих детей. **Дебильная** идея для шоу.

235)He's so stupid he doesn't realize how miserable he should be. **I envy that**.

Он настолько туп, что не осознает, что жалок. **Завидую.**

236) No, the story is that the guy who played the dad hated being on The Brady Bunch because he was a real actor, and he considered it beneath him. Sound familiar?

-That's not all that was **beneath him**. **Gay** joke. Sorry, **I'm better than that.**

-Нет, история чувака, который играл отца. Ненавидел это шоу, считал себя хорошим актером и считал, что это ниже его достоинства.

-Знакомо?

-И не только. Это было ниже его достоинства. Извини, пошлая шутка.

237) You're responsible for you own happiness, you know?

**- Good Lord, that's depressing.**

-Ты сам отвечаешь за свое счастье.

**-Это охренеть, как печально**.

238)I'm responsible for my own happiness? **I can't even be responsible for my own breakfast.**

Я отвечаю за свое счастье? **Да я за завтрак свой не отвечаю.**

239)- Hey, man, wanted to let you know, you are out of beer. Oh, I see you've met my beautiful girlfriend, Diane Nguyen.

-**Whoa, whoa, whoa,** wait a second. **You drank all my beer? Also, you two are dating?**

- Yeah.

- You're dating him?

- Yes.

-This is your boyfriend?

- That is correct. - Uh-huh.

- You are going out with you?

- Uh-huh.

-But in a sexual way, not just as friends?

- That's right.

- You have seen her naked.

-Many times, yes.

- You are attracted to this?

- Yes.

**-This penis has been inside this vagina.**

- Yep.

**- But in a sexual way.**

-Oh, yes.

-Пришел сказать, у тебя там пиво закончилось. Ты познакомился с моей прекрасной девушкой, Дианой?

**-Так, так, так,** секундочку. **Ты выпил мое пиво, и вы встречаетесь?**

-Да.

-Ты встречаешься с ним?

-Да.

-Это твоей бойфренд?

-Все верно. –Ага.

- То есть, вы вместе?

-Ага.

-Но в сексуальном смысле?

-Верно.

-Видел ее голой?

-И не раз.

-Тебя к нему влечет?

-Да.

**-Этот пенис был в этой вагине?**

-Да.

**-Но в сексуальном смысле?**

-Ну да.

240) -Mondays.

-[laughs] Well, **good morning to you too**.

-Понедельник.

-**И тебе доброе утро.**

**5. «Пол-литровая мышь» (12 oz. Mouse) 1 сезон 1 серия (название не переведено- Hired). Перевод – Дмитрий Пучков**

241) what do you do?

-**I do it all.**

-Вы что умеете?

-**Все.**

242) -Have a seat.

-I will, **because that's something i can do.**

-Присядьте.

-Присяду, **потому что я это могу**.

243) -Are you drunk?

-**Not drunk enough**. can i help you?

-Вы пьяны?

-**Я бы еще выпил**. Так вам помочь?

244) Yeah. now's good. before would've been better, but **before's over**.

Да, сейчас хорошо. Лучше бы раньше, но **раньше** **уже закончилось.**

245) My head. That guy was such a dork. We **should rob that bank**.

Голова моя. Мужик этот такой придурок. **Давай-ка** **банк обнесем.**

246) **I mean complete wild at a wildness wildy**. And I salute you.

**Немеренно крутые в своей крутой крутизне**. Я отдаю вам честь.

247) You boys, uh, hear anything... bank robbery? **About it?**

Ребят, вы ничего не слышали…ограбление банка? **Насчет?**

248)- Which was what? again?

-**All things. A-L-L**.

-И что же вы делали? Напомните.

-**Все**. **В-С-Ё.**

249) **I** live on an **i**sland in **i**owa. Or W**yo**ming.

Я живу на…**Глаз** живет в **Глаз**го. На улице **глаз**ной.

**6. «Дарья» (Daria) 3 сезон 1 серия «Сквозь темные линзы» (Through a lens darkly). Перевод –МТВ**

250)-Watch out for the dog. Watch out, Daria!

-Oh, my God, did I kill him? I never even saw him! I'm **a dog killer**!

-Осторожно, собака. Осторожно!

-Господи, я сбила собаку? Я ее убила? Я ее даже не видела. **Я убийца**!

251)- God, that was close.

-No harm done.

-**I couldn't live with myself** if I hit a dog.

-Пронесло.

-Все хорошо.

-**Я бы не смогла жить**, если бы сбила собаку

252)Would you mind telling Quinn I **killed** him?

Можешь сказать Квин, что я ее **задавила насмерть**?

253) -My glasses sort of block the view.

-I didn't know that. Isn't that a problem?

-**It is for dogs.**

-Наверное, очки блокируют зрение.

-Я не знала. Это проблема.

-**Для собак уж точно.**

254) When he turned up his nose at accordion lessons, they cut off his **inheritance** **malto allegro**.

Когда он засунул свой нос в класс аккордеонистов, в темпе **аллегро** ему **отбили** **почки**.

255)- Enter.

-Daria?

**-Correct.**

-Войдите.

-Дарья?

**-Угадала**

256)- You know, **I was thinking about your** **peripheral vision.**

-That's really strange. **I was thinking about your** **high-frequency hearing.**

-Я тут думала о твоем **периферическом зрении**.

-Как странно. **Я как раз думала** **о твоем слухе.** **Ты слышишь** **высокие частоты.**

257)- How would you feel about trying contact lenses?

**-Poorly.**

-Может, попробуем контактные линзы?

**-Пробуй.**

258) You think if I get contacts I'll suddenly turn into the **homecoming queen.**

Ты считаешь, если я надену контактные линзы, сразу стану **королевой школы.**

260) -But contacts are better for some things, like driving or sports.

-You mean **I'll finally make the wrestling team**?

-Но в контакнтых линзах удобнее водить или заниматься спортом.

-И **меня примут в команду по рестлингу**?

261)- I almost killed a dog yesterday.

-**Gonna work your way up to humans slowly**?

-Я вчера чуть не убила собаку.

-**Тренируешься, чтобы потом перейти на людей**?

262) Now my mother's **bugging m**e about contacts again.

Теперь мать **давит на мозги** по поводу линз.

263)- Daria? What are you doing here?

-Nothing. Just passing by. Saw your light on.

-Ты что здесь делаешь?

-**Проходила мимо** и **увидела свет**.

264)- Oh, that sister of mine. She's as twisted as a corkscrew.

-**Damn siblings.**

-Чертова сестра. Совершенно чокнулась.

-**Чертовы сестры.**

265)- Honestly, I think the only reason she ever gets in touch at all is so that she can get under my skin.

-Damn subdermal irritants.

-Она пишет специально, чтобы **поиграть на моих нервах**.

-Чертовы **нервные заболевания**.

266)- God, isn't that annoying?

-**Subtle barbs.**

-Как это раздражает!

-**Чертовы раздражители**.

267)-Aunt Amy?

-Hey, my favorite niece. **Who is this?**

-Тетя Эми?

-Моя любимая племянница! **Так кто это?**

268) Well, then, you're already going to hell, so you might as well get the lenses; you'll **see the brimstone better**.

Значит, ты все равно отправишься в ад, так что можешь носить линзы: хоть **вилы** **разглядишь**.

269)- I'd love to see how it turns out. Send me a picture, okay?

-You want a picture of me with my contacts?

-Either that or a shot of **Ralph Fiennes. Whichever.**

-Пришли мне фотографию, ладно?

-Фотографию меня в линзах?

-Ну так, или фотографию **Райфа Файнса**. **Что получится**.

270)- All right, you talked me into it.

-I did?

-Mom, that **reverse psychology** of yours **is killer.**

-Ты меня убедила.

-Правда?

- Твои **доказательства от противного** **сногсшибательны.**

271) So let's see, there's really nothing to worry about other than a slight risk of **epithelial edema**, possible concern over **bulbar hyperemia**, the outside chance of **keratoconus and polymegethism**, and the usual tiresome worries about **giant papillary conjunctivitis**.

-Um, **is there any chance my eyes won't fall out**?

-Так, посмотрим. Волноваться не о чем. Только если возможность **отека эпителия**, последствия **бульбарной гиперемии**, возможна также **стафилома роговой оболочки** и обычные проблемы с **сосковидными конъюнктивитами**.

-**А когда у меня глаза вывалятся**?

272) You're not really much of a **morning person**, are you?

Похоже, ты не **жаворонок**.

273) Okay, so now that you're more or less awake, are you ready to tell me **I've sold out?**

Теперь, когда ты более- менее проснулась, ты скажешь, что я **продалась**?

274) Kevin, I must say I'm mystified by your continuing inability to absorb anything from this class.

Кевин, меня поражает твоя стабильная способность **не усваивать материал.**

275) Good for you, Daria! What a positive gesture! You're **taking command of** your **appearance** and empowering yourself to **carve your own identity**.

Прекрасно, Дарья! Молодец! Какое позитивное отношение. Ты **используешь** **внешний вид**, чтобы найти силы **придать себе индивидуальность**.

276) I just meant that a revised outer you is an even more confident manifestation of the unchanged inner you...the real you... the you-ness inside.

-**I got them for driving.**

-Просто измененная ты внешне – это отважный манифест о тебе внутренней, настоящей и подлинной.

-**Они мне нужны для вождения**

277) Someone has apparently pilfered the school's fingerprinting kit. Ms. Morgendorffer?

-It wasn't me. I much prefer **fiber spectroanalysis**.

-Кто-то похитил школьный набор для взятия отпечатков пальцев/

-Мисс Моргендорфер?

-Это не я. Я предпочитаю **анализ ДНК**.

278)- You're inviting your fellow students to get to know you a little better. You're dropping that **standoffish persona. Kudos!**

-I got them for driving.

-Ты предлагаешь своим одноклассникам узнать тебя получше. Ты отказалась от **отрицательного образа**. **Молодец!** Так держать!

-Они мне нужны для вождения

279) I'm really psyched, babe. All that **bench-pressing** **is paying off.**

Я так взволнован! **Моя работа над прессом** **не прошла даром**!

280) -Do you think contacts reveal the you-ness inside?

I don't know. **Who's Eunice** and **why doesn't she get her own body?**

А ты как думаешь, контактные линзы обнажают внутреннее я?

-Не знаю. **Кто это я такая** и почему **она любит ходить голой?**

281)- Daria, I like your new look.

-Um, thanks.

-Yeah, you're, like, **practically** normal.

-**Kevin, how come you always know just what to say?**

-Дарья, мне нравится, как ты выглядишь

- Спасибо

-Да, теперь ты **почти** нормальная.

- **Удивительно, ты всегда знаешь, что сказать**.

282)- It's a gift. But why did you get contact lenses?

-I wanted to fit in better.

-Cool!

-I was afraid **my glasses were making me too smart.**

-Это мой дар. Слушай, а зачем ты надела линзы?

-Не хотела выделяться.

-Круто!

-Я боялась, **очки делают меня слишком умной.**

283)Yo, what's going on?

-These contacts are **itching the hell out of me.**

-Что такое?

-**Из-за чертовых линз глаза дико чешутся.**

284) Now, watch out for the girl with the red face who's forgotten how to walk. **Oh, never mind. That's you.**

Впереди покрасневшая девушка, забывшая, как передвигаются ноги. **А, это ты**.

285) Sorry, **Upchuck.**

-Sweet Daria, **you don't have to resort to a ruse to get into my personal space.** All you need do is ask.

-**Your personal space is the final frontier, Upchuck. One where I intend never to boldly go.**

-Прости, **тошнотик**.

-Милая Дарья, **не надо лишних усилий, чтобы войти со мной в контакт.** Нужно просто попросить.

-**Контакт с тобой так же невозможен, как и общение с зелеными человечками**.

286) **Food-laden student** at three o'clock.

**Нагруженный едой студент** на 3 часа.

287)- But why no glasses?

-**Um, sheer vanity?**

-Но почему сняла очки?

-**Считай,** **тщеславие.**

288) Daria's boots, can you tell me where Daria is?

**Ботинки Дарьи, скажите мне, где Дарья**?

289) -The glasses are me, uncompromising and unconceited. Well, not anymore.

-Who told you you had to be a martyr to principle? You're a teenage girl, not **Nelson Mandela.**

-Очки-это я, это мой бренд, без компромисса и предательства. Это уже не так.

-Кто сказал тебе, что ты должна лечь на костер принципов? Ты девушка, а не **Нельсон Мандела**

290) Are you okay, Daria?

-No.

-What'd she hurt?

-Her pride.

-Thanks for **respecting my confidence.**

-Дарья, все в порядке?

-Нет.

-Что-то ушибла?

-Свою гордость.

-Спасибо, что **ценишь конфиденциальность.**

291) You're not **Mother Teresa**, you know.

-She wore glasses.

-No, **she gave them to an orphan.**

-Ты же не **мать Тереза**.

-Она носила очки?

-Нет, **она их пожертвовала сироте.**

292) She's feeling a little alienated today.

-Alienated? Why, Daria? **It's not like you're E.T. or somebody**.

-Did he wear glasses?

-Она чувствует себя чужой на празднике жизни.

-Чужой? Но почему? Ты же не **зеленый человечек с Марса**.

-А он носил очки?

293) And if I bang into anyone else at school I'll be arrested for **assault.**

А если я наткнусь еще хоть на одного, меня арестуют за **оскорбление личности**.

294)So I guess it's back to the glasses tomorrow.

-Or we go downtown and apply for a **seeing eye dog**.

-Придется надеть очки.

-Или сходим купим **собаку-поводыря.**

295)-I don't blame you. Why settle for vanity when you can have pure egotism? You're a **twisted little cruller**, ain't you?

-Yeah.

-Я не виню тебя. К чему тщеславие, когда есть высокое самомение? Ты **хитрая змея**.

-Точно

**7. «В поисках Дори» (Finding Dory). Перевод – «Невафильм».**

296)- We'll hide and you count and come find us.

-Okay, Daddy.

-No, not Daddy. I'm the nice fish who wants to be your friend, okay?

- **Okay, Daddy.**

- No.

-Мы спрячемся. Ты считай, а потом ищи.

-Ладно, папа

-Я не папа. Я хорошая рыбка и хочу с тобой дружить, поняла?

-**Да, пап**

-Нет

297) -Oh, sweetie, do you want to come swim with us?

-That is the nicest offer I've gotten all day. I think. **Uh, I can't remember.**

-О милая, хочешь поплыть с нами?

-Это самое классное предложение за сегодня. Наверное. Я не помню.

298) Klaus. Klaus, the **pinata'**s drooping. Hand me **the ratchet wrench**.

I can fix it. Ow!

Клаус. Клаус, **пеньята** провисла. Дай мне **гаечный ключ**. Я все исправлю. Ау!

299) - And we were looking for something.

- Nemo.

-Right. I remember it like it was yesterday. Of course, I don't really remember **yesterday all that well.**

-И мы что-то искали.

-Немо.

-Точно. Помню, как-будто это было лишь вчера. Конечно, я не очень-то помню, **что было вчера**.

300) Is she dead?

-No, she's not dead.

-**Aw. Oh man.**

-Она умерла?

-Нет, она не умерла.

-**Ну вот!**

301) -**Totally sick. Totally sick.**

-I know. Isn't it great?

-No! I'm gonna be **totally sick.**

-**Ой, как крутит! Ой, как крутит!**

-А то.Здорово, да?

-Нет, у меня **живот крутит**!

302) -And good luck **"feeding the fishes."**

-Too late. **Already fed.**

-А еще **«покормите там рыбок»**

-Поздно. **Уже покормил**

303) There's a mistake. We're backing away. Let us live and we will... **We'll worship you**. **We'll build a...Do you like a monument?**

-Это ошибка. Мы уже уплываем. Не ешьте нас и мы вас…**никогда не забудем**. **Мы вам поставим памятник**.

304) - Hello?

-I'm **Sigourney Weaver.**

-Oh. Hi, Sigourney. I need your help

-Здравствуйте, я **Николай Дроздов**.

-Здравствуйте, Николай. Нам нужна ваша помощь.

305)- Oy! You two! Shut it!

-Yeah, we're trying to sleep! You interrupted my favourite dream!

-Is that the one about you laying on this rock?

- **Yeah. Oh, that is a good one**.

- Oh yeah, isn't it? Yeah.

- **It's one of my favourites.**

-Эй, вы двое! Замолкните!

-Да, я только уснул. Смотрел свой любимый сон.

–О том, как ты лежишь на этом камне?

-**О, это хороший сон.**

-О, да.

-**Я его тоже люблю.**

306) -Sure, that's all right. Don't you worry ab...

Gerald, get off the rock!

- Shove off, Gerald! Come on. Off! Off!

- Get off! Now you know better! Off!

**- Off! Off! Off! Off!**

-Don't you worry about a thing.

-Все будет нормально. Ни о чем не бе…

-Джеральд, слезай с камня, или ты сам знаешь, что…

**-Вон!Вон!Вон!**

-Ни о чем не беспокойтесь.

307) -Kid zone!

-No! No kids. Kids grab things. And I'm not losing another tentacle for you.

-You lost a tentacle? Well then you're not an octopus, you're a **septopus**. **I may not remember, but I can count.**

-Детская зона!

Ты что! Никаких детей. Они все хватают. Я не хочу потерять еще одно щупальце.

-Ты потерял щупальце? Ну, тогда ты не осьминог, а **семиног**. **Я, конечно, не помню, но считать умею.**

308) -I know where my parents are. They're in the... What's it called? The place... **The soap and lotion**?

-**Open Ocean.**

- Open Ocean!

Я знаю, где мои родители. Они из…Ох, как это называется? **Открытый кран**?

-**Открытый океан.**

- Открытый океан!

309)-There! Guys, follow me. I know how we can get to **locomotion**.

-Open Ocean.

Ребята, за мной! Я знаю, как попасть в **орангутан**!

-Открытый океан

310) Welcome to your time on this rock. Comfortable, isn't it? **Time's up**! Get off!

- Off! Off! Off! Off!

-Приятно провести время на этом камне. Удобно, скажи? **Время вышло**! Проваливай! Вон! Вон! Вон!

311) -And they see into your soul and they **break your heart.**

-**Oh, Shelley!** Why? Why?

-Они смотрят тебе в душу и **ранят сердце**

-**О Шелли!** За что! За что!

312)-Watch the turn.

-Watch what? Ow!

-**Too late.**

-Тут поворот

-Тут что? Ау!

-**Поздно**

313)Mom? Dad?

- **She should just pick 2 and let's go.**

- Dad.

-What? I'm kidding. It's a reunion.

-Мам? Пап?

-**Пусть выберет любых** и **мотаем отсюда**

-Пап

-Ну что ты? Шучу. Это важный момент.

314) **It's your destiny, Destiny.**

**Судьба, это твоя Судьба**.

315)-What the... Gerald! **Have you lost your marbles**?

- **Don't get used to it**, Gerald!

**- Cheeky joke.**

-Джеральд! Ты что, **совсем сбрендил**?

-**Особо не рассиживайся**, Джеральд!

**-Какая дерзость!**

316)-There isn't, Dory. I'm telling you.

-This time there is no other way.

-Well, what about that?

-**Holy carp**. There is another way.

-Нет, Дори, говорю тебе: на этот раз выхода нет.

-Ну а это что?

-**Чтоб я высох**. Есть другой выход.

317)Uh-oh, it's the fuzz. **Busted.**

Ну вот, полиция. **Все плохо.**

318)Ooh. There's no way out. It's over. They're going to **fish jail**! Ooh!

Выхода нет! Их отправят в **тюрьму для рыб**!

319) Okay kids, who wants to learn about echolocation?

**- Nobody.**

-Дети, а кто хочет узнать об эхолокации?

**-Никто**.

320) It really is quite a view.

-Yep.

**-Unforgettable.**

-Действительно прекрасный вид.

-Да. **Незабываемый.**