

ПЕРЕВОД И ПЕРЕВОДОВЕДЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

Г.В. Денисова, Д.А. Шевлякова

ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕДАЧИ ИНТЕРТЕКСТА В ПЕРЕВОДНЫХ РУССКИХ И ИТАЛЬЯНСКИХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМАХ 1960–1980-Х ГГ.

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова,
Москва, Россия; g.v.denissova@gmail.com; scevliakova@mail.ru

Аннотация. Настоящая статья представляет собой исследование специфики репрезентации феномена интертекстуальности в русскоязычных и итальянских кинематографических произведениях периода 1960–1980 гг., подвергшихся переводу. В работе рассматриваются трудности, возникающие вследствие различий историко-культурных фонов и социолингвистической спецификации двух национальных традиций. Подчёркивается особая роль механизма трансляции элементов интертекста, формирующих систему значащих культурных знаков (идеологем), отражающих национальные идентичности исследуемых сообществ. Ключевым аспектом исследования выступает проблема сохранения национальной культурной аутентичности при трансляционной адаптации, поскольку процедура перевода часто сопряжена с утратой этнокультурных констант. Анализируются случаи некорректности в реализации лингвистического преобразования киноконтекста, акцентируется важность учета когнитивной специфики воспринимающей аудитории и разработка оптимизированных стратегий транслатологического обеспечения.

Эмпирическая база представлена иллюстративным материалом, демонстрирующим типичные ошибки семантико-социокультурного порядка, выявленные в практике дублирования и субтитрования фильмов указанного периода. Выводы подчеркивают перспективность углубления теорети-

Денисова Галина Валерьевна — доктор культурологии, профессор кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова; g.v.denissova@gmail.com

Шевлякова Дарья Александровна — доктор культурологии, профессор, зав. кафедрой итальянского языка факультета иностранных языков и регионоведения МГУ имени М.В. Ломоносова; scevliakova@mail.ru

© Денисова Г.В., Шевлякова Д.А., 2025



ческих исследований в области семиотики киноискусства применительно к ситуации поликультурного взаимодействия в современном мире.

Полученные данные представляют интерес для исследователей сферы межкультурной коммуникации, лингвокультурологов и профессиональных переводчиков, обеспечивая фундаментальное понимание процессов формообразования и восприятия кинотекстов в условиях глобальной медиакультуры.

Ключевые слова: интертекстуальность в кинематографе, идеологемы в лингвокультуре, кинокультурная адаптация, диалектные особенности перевода, культурно-специфичные маркеры в переводе, коммуникативная эффективность перевода

doi: 10.55959/MSU-2074-1588-19-28-3-5

Для цитирования: Денисова Г.В., Шевлякова Д.А. Особенности передачи интертекста в переводных русских и итальянских художественных фильмах 1960–1980-х гг. // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2025. Т. 28. № 3. С. 81–95. DOI: 10.55959/MSU-2074-1588-19-28-3-5

Феномен интертекстуальности представляет собой ключевой элемент современного кинематографа, обуславливающий многослойную взаимосвязь различных культурных уровней и формирование сложной системы референций в рамках кинотекста. Эффективная передача кинопроизведения требует тщательного учета как вербального компонента (диалоги, закадровый голос), так и визуальной составляющей (образность, символика, культурные знаки), содержащих имплицитные ассоциативные связи и этнокультурные индикаторы. Указанный аспект порождает специфические проблемы при межкультурной адаптации фильма, способствуя утрате уникально выраженных этно- и историко-культурных коннотаций первоисточника. Таким образом, исследование алгоритмов декодирования и трансформационных процессов интертекстуальных отсылок выступает обязательным компонентом профессионально выполненного переводческого процесса, предотвращая смысловые деформации и обеспечивая адекватное восприятие художественного замысла целевой аудиторией иной лингвокультурной общности.

Цель статьи — выявить закономерности и проблемы передачи интертекстуальных связей и культурных идентификаторов в переводах кинематографических произведений, обеспечивающих эффективное межкультурное взаимопонимание. Соответственно, задачи статьи: 1) провести сравнительный анализ методов перевода интертекстуальных элементов в зарубежных фильмах с целью

выявления наиболее удачных стратегий адаптации; 2) исследовать влияние культурно-специфических маркеров на восприятие переведенных фильмов представителями иной лингвокультурной общности. В качестве методов исследования применяется интегративный подход, включающий методы контрастивного анализа, компаративистики и лингвокультурологического моделирования. В работе используется корпус переводов известных кинематографических произведений с последующим теоретическим осмыслением результатов.

По мысли Б.М. Эйхенбаума, когда традиционные литературные формы перестают осуществлять эстетическую функцию, значимым в культуре становится кино, которое превращается в «лабораторию новых композиционных приемов» [Эйхенбаум, 1927: 367]. Рубеж XX–XXI вв. — эпоха постепенного становления и актуализации иной картины мира на месте разложения некогда устоявшегося «Weltanschauung» — по интенсивности связей между вербальным и визуальными пластами искусства в определенном смысле напоминает эру модернизма. Неслучайно П.П. Пазолини указывал на тот факт, что кино более приспособлено, нежели литература, к изменению существующего канона, и в определенные эпохи именно это «выводит его на доминирующие в культуре роли» [Пазолини, 1984: 65].

Н.А. Хренов выделяет несколько уровней, на которых, по его мнению, происходит процесс визуализации культуры: уровень развивающегося во взаимодействии театра с высокой литературной традицией; уровень технических искусств (фотографии, кино и ТВ); уровень распространения слоя литературы, тесно связанного с картинками и называемого лубочной литературой; уровень представляющей косвенный способ демонстрации зрелищных структур литературы; уровень возрождения архаических зрелищных форм, имевших в поздней культуре низкий художественный и эстетический статус [Хренов, 2006: 147].

XX столетие положило начало неуклонному процессу актуализации в культуре зрелищности и сопутствующим ему проигрыванием, усвоением и внедрением в сознание новых структур восприятия. Начало изучения монтажного принципа в живописи, архитектуре и других видах искусства было положено С.М. Эйзенштейном, а в литературоведении развито формалистами — прежде всего Ю.Н. Тыняновым, В.Б. Шкловским, Б.М. Эйхенбаумом, которые, начиная с 1920-х гг., занимались изучением языка кино. Где-то с середины 1950-х гг. внимание советских ученых обращается к экра-

низациям, а уже в 1960–70-е гг. исследования по кино и его связям с другими видами искусства приобретают систематический характер: речь идет, прежде всего, о работах В.В. Виноградова, Ю.М. Лотмана, Б.А. Успенского, Ю.Г. Цивьян, а также Р. Барта и У. Эко. Из более поздних исследований отметим работы И.А. Мартыановой, М.Б. Ямпольского, Э. Брэнигей, Л. Кардоне и Л. Куччи.

«Кинематографичность» как важная константа современной культуры восходит к эстетике постмодернизма, символом которой стал телевизионный экран, позволяющий любому путем переключения каналов создать собственную программу в соответствии с индивидуальным вкусом и настроением. Играя роль усилителя чувств, электронной нервной системы, телевидение стало «художественной квинтэссенцией постмодернизма, путеводителем по руинам современной культуры, символом паразитической культуры соблазнов» [Маньковская, 2000: 157]. Создаваемая на экране реальность так похожа на видимый нами мир, что медиополе уже давно перестало быть копией действительности, но превратилось в ее создателя или, по меньшей мере, в ее активного преобразователя. Ж. Бодрийар, уделявший огромное внимание вопросам массовой коммуникации в эпоху технического воспроизводства, писал, что «образ опережает реальность, навязывая ей свою имманентную эфемерную логику, логику уничтожения собственного референта, логику поглощения значения» [Бодрийар, 1992: 62].

Наблюдающийся процесс непрерывного взаимодействия визуальной и вербальной ветвей современной культуры ведет к необходимости признания, что нарастающая с эпохи Возрождения оппозиция зрелищных и литературных структур (с неизменно высоким статусом последних) уже себя изжила. Следуя логике М.Н. Эпштейна [Эпштейн, 2005: 220–227], лингвокультурную ситуацию сегодня можно образно назвать арьергардным состоянием в смысле растворения всего во всем, на смену которому неизбежно приходит другой метаязык культуры, вырабатываемый на основе нового синтеза языковых и риторических средств.

Киновек ознаменовал собой активное освоение языка визуального искусства как эффективного метода создания многоголосия, задающего альтернативные пути прочтения текста, и привнес в современное лингвокультурное сознание кинематографические фреймы. Действительно, в современной ассоциативно-метафорической системе кинематографические образы энергично притесняют традиционные для литературы аллюзии. Особого внимания в свете сказанного заслуживают цитаты из популярных фильмов. Кино

в данном случае выступает как контекст значений, опережающий фиксированную логику слова и лингвистических структур. Кино, по мнению А. Менегетти, — это не только социальный факт, но и дискурс, локализуемый в психических процессах человеческого бессознательного; это прошлое субъекта, отраженное и удерживаемое в образе [Менегетти, 2001: 33–39]. Сказанное является справедливым, поскольку именно кино обладает особенностью впитывать семиотику бытовых отношений, национальных и социальных традиций, что делает его более насыщенным разнообразными нехудожественными кодами эпохи [Лотман, 2000: 358], а киноцитаты (обычно сильные интертексты-мемы) — устойчивыми единицами в коллективной памяти, которые быстро переходят в разряд клише, прочно входят в лингвокультурный комплекс и в качестве демагогического приема ничуть не уступают по силе «убедительности» интертекстам из классической литературы.

Проведем сопоставительное исследование особенностей передачи интертекстов в переводных русских и итальянских художественных фильмах, способствующих выявлению универсальных и национально-специфичных характеристик разных культур, а также определяющих механизмы многоязычия. В качестве единиц исследования были выбраны фрагменты, содержащие интертекстуальную ссылку из популярных итальянских художественных фильмов «Развод по-итальянски» (П. Джерми) и «Укрощение строптивого» (Р. Кастеллано, Дж.М. Пиполо). В рамках настоящего исследования мы вынуждены ограничиться лишь некоторыми замечаниями о возможности декодирования кинематографической информации и о ее последующей передаче в пространство другой лингвокультуры, не углубляясь в проблему стилистики, риторики и технических аспектов переводных фильмов (как, например, вопроса синхронности говорения или длины реплик).

Тексты культуры взаимосвязаны, и данное положение приобретает особую важность для понимания кинотекстов: язык фильма всегда интертекстуален, поскольку художественный фильм как тип текста связан с различными явлениями национальной лингвокультуры, а интертекстуальные связи выражаются при помощи разных знаковых средств на содержательном, жанровом и стилистическом уровне. Способы выражения интертекстуальных отношений в киноязыке обусловлены мультимедийной природой фильма и, в целом, сводятся к следующим: 1) кинематографические, литературные, образные, музыкальные и телевизионные интертексты, 2) образ актера как интертекст, 3) цитаты и реминисценции, 4) вербальные

и сюжетные интертексты. Как справедливо отмечает Е.Б. Иванова, «фильм предельно интертекстуален и, помимо собственно кинематографических текстов, используемых для отнесения картины к определенной традиции, жанру или направлению в кино, привлекает источники, принадлежащие другим искусствам и областям знания» [Иванова, 2001: 8].

Лингвокультурологический анализ в переводном кино особенно актуален в силу следующих причин: 1) художественный фильм предоставляет интересные данные, которые позволяют судить о роли кинотекста в формировании картины мира как отдельного индивида, так и современного ему общества; 2) переводной кинотекст, независимо от его художественных достоинств или недостатков, является главным источником и одновременно средством создания образа «чужой» культуры»; 3) лингвокультурологическая процедура передачи художественного фильма в другую иноязычную культуру пока не разработана. Если экстраполировать данные утверждения в область перевода, это означает неизбежность потери данных и/или образности в передаче картины мира, о чем подробно пишет А.Д. Краснова: «переводчики сталкиваются с серьезными трудностями при воспроизведении культурных символов и этнических характеристик в новом языковом пространстве», и следовательно, многие важные аспекты национальной идентичности остаются незамеченными или недостаточно ясно интерпретированными при переводе [Краснова, 2024: 176].

Любой фильм есть сообщение: у него имеется отправитель (режиссер, автор сценария и актеры), получатель (т.е. зритель) и канал передачи, а поэтому к его анализу может быть применен метод, полученный от лингвистики. Сущность киноискусства заключается в синтезе нескольких типов повествования, и перечень уровней киноязыка составить весьма сложно, т.к. «элементом киноязыка может быть любая единица текста (зрительно-образная, графическая или звуковая), которая имеет альтернативу, хотя бы в виде неупотребления ее самой, и, следовательно, появляется в тексте не автоматически, а сопряжена с некоторым значением. При этом необходимо, чтобы как в употреблении ее, так и в отказе от ее употребления обнаруживался некоторый уловимый порядок (ритм)» [Лотман, 2000: 323]. Вместе с тем у кино есть и лексика — фотографии людей и предметов становятся знаками этих людей и предметов и выполняют функцию лексических единиц. Единицей киноязыка является монтажный кадр, а его элементами — звуковой эффект и вербальный компонент.

Таким образом, по причине своего тройного (как минимум) членения с сочетанием в синтагмы знаков разных семиотических систем, которые в совокупности образуют богатейшие контекстуальные связи, кинотекст оказывается необычайно насыщенным способом коммуникации.

Поскольку в художественном фильме на коннотации языковых единиц часто накладываются коннотативные значения образов и/или звуковых дорожек, также являющихся конвенциональными, кинематографические знаки могут раскрывать целое множество латентных означаемых и оказываются тесно связанными с «мифом» как социально детерминированным отражением опыта определенной лингвокультуры, который ложится в основу идеологем — минимальных значащих единиц, организующих работу сознания. Г.Ч. Гусейнов определять «идеологемы» как «минимальный отрезок письменного текста или потока речи, предмет или символ, который воспринимается автором, слушателем, читателем как отсылка — прямая или косвенная — к метаязыку, или к воображаемому своду мировоззренческих норм и фундаментальных идейных установок, которыми должно руководствоваться общество». Идеологему, замечает ученый, можно назвать «простейшим переключателем с естественно-частного на казенно-публичный режим речевого поведения и наоборот», сводя определение к метафоре [Гусейнов, 2004: 28]. Если понимать идеологемы в широком смысле слова, то к ним следует отнести и несловесные формы представления идеологии — традиционные символы, изобразительные и архитектурно-скульптурные комплексы, музыкальные фрагменты и т.д. Иными словами, в их область попадает абсолютно любой знак культуры/языка (включая даже буквы, если они несут в себе коннотативный заряд), определяемый критерием узнаваемости его в качестве такового представителя данной лингвокультуры (т.е. семантика идеологемы в конечном итоге исчерпывается прагматикой). О.В. Сергеева рассматривает процессы трансформации идеологем в переводческом пространстве, утверждая, что «идеологема как минимальная значащая единица способна менять свое значение в различных переводческих ситуациях, влияя на восприятие конечного продукта» [Сергеева, 2023: 215].

Несмотря на то что жизнь некоторых идеологем (особенно невербальных) коротка, они, тем не менее, являются кодами и как таковые подлежат дешифровке, для которой необходим контекст, наделяющий сигналы значениями [Михайловская, 2024]. Механизм превращения иконического знака в смыслообразующий элемент

киноязыка можно проследить, например, в фильме «Брат-2» (реж. А.О. Балабанов, 2000), где герои уходят от преследования на черном джипе, стреляя из музейного пулемета. Пулемет, как отмечает Ю.М. Лотман, должен восприниматься не просто как предмет, но в качестве знака определенной эпохи — Гражданской войны [Лотман, 2000: 231]. Стрельба же из джипа напоминает другой символ — тачанку, а взаимодействие этих двух ассоциаций (которое воскрешает в памяти еще и знаменитый фильм «Чапаев» (реж. братья Васильевы, 1934) подводит к параллели между действиями братьев и легендарных героев прошлого, фактически подсказывая оправдательно-положительную оценку их поведения.

Идеологемы, облегчающие процесс познания и категоризации мира, могут быть обращены к собеседнику как знак социальной и культурной близости и одновременно являются эффективным средством отчуждения. В этой связи полагаем, что при анализе переводного кино особого внимания заслуживают коннотации, которые легко узнаются носителями языка, но с трудом передаются в рамки иноязычной культуры.

Вслед за М.М. Бахтиным считаем, что текст никогда не может быть переведен до конца, поскольку его «подлинная сущность разыгрывается на рубеже *двух сознаний*, и сознание воспринимающего никак нельзя ни устранить, ни нейтрализовать» [Бахтин, 2000: 303]. Если условно разделить коммуникативный акт на четыре составляющих: 1) конситуацию (условия общения и его участники), 2) контекст (реально существующие смыслы, отражающиеся в дискурсе и актуальные для данного коммуникативного акта), 3) пресуппозицию (зону пересечения фоновых знаний коммуникантов, включая и их представление о конситуации) и 4) непосредственный продукт речепроизводства [Красных, 2003: 84], то в процессе перевода основную сложность представляет пресуппозиция, которая, в конечном итоге, обуславливает остальные уровни. Кроме того, если в переводе художественной литературы экстралингвистическая информация может поясняться в сносках, то перевод кино (как, впрочем, и драматического текста) в силу своей специфики практически исключает возможность компенсирующего комментария. Под переводом художественного фильма, таким образом, следует подразумевать не формальную передачу составляющих его элементов, а воссоздание сложного коммуникативного сочетания словесных, звуковых и иконических кодов, где вербальные и звуковые сообщения существенно влияют на денотативную и коннотативную

значимость иконических фактов и, в свою очередь, подвергаются обратному воздействию.

Перевод начинается с преодоления страха нарушить формальную симметрию исходного текста, который неизбежно гипнотизирует своей семантико-синтаксической и фразеологической структурой хотя бы потому, что она лежит на поверхности, в то время как симметрия прагматическая кроется в глубине, а поэтому нередко приносится в жертву формальной «точности». Например, дословный перевод на итальянский язык крылатых фраз и выражений из фильма «Москва слезам не верит» (реж. В.В. Меньшов, 1979), которые получили статус специфичных лингвокультурных интертекстов и обеспечили фильму долголетний успех, обернулись коммуникативной асимметрией, которая выражается в неестественных по-итальянски репликах или в высказываниях с иным смыслом [Денисова, 2003: 158–180].

Напротив, высокий профессиональный уровень перевода на русский представлен в «Укрощении строптивого» («Il bisbetico domato», 1980) режиссера Р. Кастеллано и Дж. М. Пиполо. Практически для всех блестящих реплик этого фильма при передаче на русский подобран функциональный эквивалент (за исключением, пожалуй, речи Мими, которая в оригинальной версии говорит с ярко выраженным иностранным акцентом). В данном случае интересно остановиться на способах передачи некоторых важных для понимания концептах, имеющих различное смысловое наполнение в русском и итальянском лингвокультурных сообществах. Например, сцена, где Лиза говорит, что у нее вилла на побережье в Портофино, а зимой она отдыхает в Кортине. Упоминание этих топонимов-мифов в данном контексте значимо: фильм демонстрирует разрыв в социальном положении между фермером и девушкой из богатой семьи, и утрата этих коннотаций неизбежно ослабила бы идейное содержание всего фильма. Но поскольку для перевода кино существуют более жесткие пределы и возможности адаптации, при дублировании этого фильма была избрана стратегия компенсации экстралингвистической информации особой изысканностью речи Лизы.

Важнейший вопрос перевода художественных фильмов с итальянского языка на русский — передача диалектных особенностей исходного языка. Вслед за работами К.И. Чуковского и А.В. Федорова в советской школе переводоведения установилась традиция, согласно которой иностранные диалекты и говоры передаются правильной литературной речью принимающего языка. Иллюстрацией к сказанному может служить «Развод по-итальянски» П. Джерми

(«Il divorzio all'italiana», 1961), который в оригинале характеризуется широким использованием диалекта Сицилии: языком народного балагана, связанного с понятной массовому итальянскому зрителю традицией комедии масок, П. Джерми рассказывает о серьезных проблемах современности [Лотман, 2000: 305]. На русский фильм переведен нормативно по принципу «voice over». Итальянский Юг с его колоритом, особенными семейными отношениями и традициями здесь недвусмысленно противопоставляется «Не-Югу», символизируемому афишей подвергнувшегося в свое время гонениям со стороны цензуры и католической церкви фильма «Сладкая жизнь» («La dolce vita», 1959), во время показа которого героиня сбегает с любовником. По-русски название картины Ф. Феллини не произносится в расчете на то, что зритель его узнает по кадрам. Однако, если принять во внимание значимость этого символа в общем замысле фильма, такой переводческий выбор представляется сомнительным. Название фильма, правда, один раз обыгрывается в речи отца Фердинандо («Три часа сладкой жизни в Риме — и можно умереть!»), но вряд ли этого упоминания вскользь достаточно. За условностью буффонады «Развода по-итальянски» кроется вызов вековым традициям, в частности, статье 587 Уголовного кодекса, согласно которому Фердинандо за убийство жены получает весьма легкое наказание, оправдываемое необходимостью «защиты чести». Отсутствие у русского зрителя необходимой экстралингвистической информации и утрата при переводе на русский многих значимых идеологем в результате превращает «Развод по-итальянски» просто в комедию о слишком темпераментных итальянцах.

Основная сложность перевода, на наш взгляд, заключается в возможности и степени адаптации текста к иноязычной культуре с иной системой ценностей и понятий, и именно этот фактор обуславливает неизбежную потерю в понимании переводных фильмов в контексте другой лингвокультуры. Анализ дублированных/переводных фильмов приводит к выводам, перекликающимся с заключениями современной психолингвистики в отношении коммуникативных сбоев в процессе межкультурного общения, основная причина которых кроется в различии когнитивных баз коммуникантов, в результате чего восприятие прямого значения языковых единиц воздействует на иные когнитивные структуры, подчас кардинально меняя смысловое содержание концепта. При этом в иностранных фильмах могут быть представлены ошибки на вербальном уровне перевода, например, в переводе с субтитрами на итальянский язык фильма «Родня» Н.С. Михалкова (1981), в част-

ности, наблюдается большое количество ошибок, которые создают иногда очень курьезные ситуации (например, переводчик неверно истолковал в речи Маруси выражение «тетя Даша», поэтому бывшая свекровь вдруг превратилась в «тетю» в смысле родства (ит. «zia»), а кабачковая икра — в «caviale» (которую Маруся при этом готовит в домашних условиях), однако такого рода неточности в целом не мешают пониманию поставленной в фильме проблематики.

Переводные иноязычные фильмы будут воспринимать адекватно при двух условиях: 1) тема такова, что может быть интересна и понятна также зрителю иного лингвокультурного сообщества (универсальность как принадлежность к разным культурам), 2) фильм не перенасыщен культурными символами и идеологемами исходной культуры (т.е. не апеллирует исключительно с национальному энциклопедическому коду). И наоборот: если фильм ориентируется исключительно на исходную культуру, базируясь на узконациональных представлениях и стереотипах, которые далеко не всегда могут компенсироваться и/или поясняться, то он часто обречен на коммуникативный провал даже при условии скрупулезной формальной передачи всех его вербальных знаков.

Анализ переводных художественных фильмов свидетельствует о том, что превращение идиом исходного кинотекста в скотомы является основной причиной возникновения прагматической асимметрии, что может быть причиной смыслового изменения текста-источника. Под «скотомой» мы, вслед за А. Эткиндо́м, подразумеваем «слепой участок в поле зрения, не связанный с его периферическими границами <...> Скотомы и идиомы чтения меняются — или повторяются — в зависимости от хода истории и уникальной позиции читателя» [Эткінд, 2001: 431].

Киноперевод представляет особую переводческую проблему по причине своего тройного членения с сочетанием в синтагмы знаков разных семиотических систем, которые в совокупности превращают художественный фильм в чрезвычайно насыщенный способ коммуникации. Кинотекст осознается значимым явлением культуры, при этом язык кино, будучи открытой системой, включает в себя не только вербальные знаки, но также знаки изобразительной и музыкальной природы. Успех киноперевода зависит от возможности и степени адаптации фильма в иноязычную культурную среду, при которой возникает особая проблема — соотношение разных культурных традиций; от культурной памяти и фоновых знаний представителей принимающей культуры (универсальная и индивидуальная энциклопедии).

Таким образом, исследование показало, что учет интертекстуальных связей и культурных идентификаторов является ключевым фактором успешной адаптации фильмов в различные лингвокультурные пространства. Это подтверждает первоначальную гипотезу о том, что сохранение культурных слоев и уникальных черт в процессе перевода способствует лучшему восприятию зарубежного кинематографа. Основные выводы статьи сводимы к трем положениям, первое из которых — необходимость комплексного подхода. Процесс перевода требует интеграции визуальных, аудиальных и вербальных компонентов, а также учета культурных реалий и исторической обстановки, представленных в оригинальном материале. Второе, не менее важное положение затрагивает проблему адаптивности. Наиболее эффективными оказались стратегии перевода, сохраняющие баланс между точностью передачи оригинального материала и адаптацией содержания к особенностям целевой аудитории. Оптимальный перевод достигается тогда, когда сохраняется национальная специфика оригинала, а языковые средства подобраны с учётом ожиданий зрителя, его культурного багажа и фоновых знаний.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Бахтин М.М.* Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. СПб.: Азбука, 2000.
2. *Бодрийяр Ж.* Злой демон образов // Искусство кино. 1992. № 10.
3. *Гусейнов Г.Ч.* Советские идеологемы в русском дискурсе 1990-х. М.: Три квадрата, 2004.
4. *Денисова Г.В.* В мире интертекста: язык, память, перевод. М.: Азбуковник, 2003.
5. *Иванова Е.Б.* Интертекстуальные связи в художественных фильмах: автореф. дис. канд. филол. наук. Волгоград, 2001.
6. *Краснова А.Д.* Проблемы перевода культурных символов в кинематографе // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2024. № 4. С. 176–185.
7. *Красных В.В.* «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? М.: Гнозис, 2003.
8. *Лотман Ю.М.* Об искусстве. СПб.: Искусство-СПб, 2000.
9. *Маньковская Н. Б.* Эстетика постмодернизма. СПб.: Издательство Алетейя, 2000.
10. *Менегетти А.* Кино, театр, бессознательное. М.: ННБФ Онтопсихология, 2001.
11. *Михайловская М.В.* К вопросу о передаче функционального потенциала элементов вертикального контекста в синхронном переводе // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2024. № 4. С. 132–141.

12. Пазолини П.П. Поэтическое кино // Структура фильма; сост. К. Разлогова. М.: Радуга, 1984.
13. Сергеева О.В. Трансформация идеологем в переводческой практике // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2023. № 2. С. 215–224.
14. Хренов Н.А. Кино: реабилитация архетипической реальности. М.: Аграф, 2006.
15. Эйхенбаум Б.М. Литература. Кино. Критика. Полемика. Л.: Прибой, 1927.
16. Эпштейн М.Н. Проективный лексикон русского языка // Дар слова. 2005. № 127.
17. Эткинд А.М. Толкование путешествий: Россия и Америка в травелогах и интертекстах. М.: Новое литературное обозрение, 2001.

Galina V. Denisova, Daria A. Shevliakova

SPECIFICS OF INTERTEXT TRANSFER IN TRANSLATED RUSSIAN AND ITALIAN FEATURE FILMS OF THE 1960S–1980S

Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia; g.v.denissova@gmail.com, scevliakova@mail.ru

Abstract. The aim of this study is to provide a comprehensive assessment of problems arising during the translation of feature films related to differences in cultural-historical contexts and sociolinguistic specificities across different countries. It examines mechanisms for transferring intertextual phenomena present in movies as well as processes involved in forming and functioning ideologemes—key symbolic constructs representing fundamental ethnic cultural values. Special attention is given to preserving the uniqueness of national cultural components in language transfer since adaptation often leads to loss of important ethnocultural characteristics. Specific examples of unsuccessful translation solutions applied to Russian and Italian films are provided, emphasizing the necessity of taking into account conceptual cultural specificity and developing effective methodologies for translating audiovisual materials that adequately preserve the author's artistic intent. The findings highlight the importance of further development of theory and practice in analyzing cinema within modern global cultural environments. This research will be valuable for specialists working on issues concerning intercultural communication, linguistic-cultural studies, and translation science.

Keywords: intertextuality in cinema, ideologemes in linguistic culture, cinematic cultural adaptation, dialectal features of translation, culturally-specific markers in translation, communicative effectiveness of translation

For citation: Denisova G.G., Shevliakova D.A. (2025) Specifics of intertext transfer in translated Russian and Italian feature films of the 1960s–1980s.

About the authors: Galina V. Denisova — Dr. Habil. in Culturology, professor, Department of Semiotics and General Theory of Arts, Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University; g.v.denisova@gmail.com; Daria A. Shevliakova — Dr. Habil. in Culturology, professor, Head of the Department of Italian, Faculty of Foreign Languages and Area Studies, Lomonosov Moscow State University; scevliakova@mail.ru

REFERENCES

1. Bahtin M.M. 2000. Avtor i geroj. K filosofskim osnovam gumanitarnyh nauk [Author and Hero. Towards the Philosophical Foundations of the Humanities]. Saint Petersburg, Azbuka Publishing. (In Russ.)
2. Bodrijar Zh. 1992. Zloj demon obrazov [The Evil Demon of Images]. *Art of Cinema*, no. 10. (In Russ.)
3. Denisova G.V. 2003. V mire interteksta: yazyk, pamyat, perevod [In the World of Intertext: Language, Memory, Translation]. Moscow, Azbukovnik. (In Russ.)
4. Ejhenbaum B.M. 1927. Literatura. Kino. Kritika. Polemika [Literature. Cinema. Criticism. Polemics]. Leningrad, Priboj Publishing. (In Russ.)
5. Epshtejn M.N. 2005. Proektivnyj leksikon russkogo yazyka [Projective lexicon of the Russian language]. The gift of speech, no. 127. (In Russ.)
6. Etkind A.M. 2001. Tolkovanie puteshestvij: Rossiya i Amerika v travelogah i intertekstah [Interpretation of travel: Russia and America in travelogues and intertexts]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publishing. (In Russ.)
7. Gusejnov G.Ch. 2004. Sovetskie ideologemy v russkom diskurse 1990-h [Soviet Ideologemes in Russian Discourse of the 1990s]. Moscow, Tri kvadrata Publishing. (In Russ.)
8. Hrenov N.A. 2006. Kino: reabilitaciya arhetipicheskoy realnosti [Cinema: rehabilitation of archetypal reality]. Moscow, Agraf Publishing. (In Russ.)
9. Ivanova E.B. 2001. Intertekstualnye svyazi v hudozhestvennyh filmah: avtoref. dis. kand. filol. Nauk [Intertextual Connections in Feature Films: Abstract of Cand. Philological Sciences Dissertation]. Volgograd. (In Russ.)
10. Krasnova A.D. 2024. Problemy perevoda kul'turnykh simvolov v kinematografii [Problems of translating cultural symbols in cinema]. *Lomonosov Linguistics and Intercultural Communication Journal*, no. 4, pp. 176–185. (In Russ.)
11. Krasnyh V.V. 2003. «Svoj» sredi «chuzhih»: mif ili realnost' [“Ours” Among “Strangers”: Myth or Reality?]. Moscow, Gnozis Publishing. (In Russ.)
12. Lotman Yu.M. 2000. Ob iskusstve [About Art]. Saint Petersburg, Iskustvo-SPb Publishing. (In Russ.)
13. Mankovskaya N.B. 2000. Estetika postmodernizma [Aesthetics of Postmodernism]. Saint Petersburg, Izdatelstvo Aletejya Publishing. (In Russ.)
14. Menegetti A. 2001. Kino, teatr, bessoznatelnoe [Cinema, Theatre, the Unconscious]. Moscow, NNBF Ontopsihologiya. (In Russ.)
15. Mihajlovskaya M.V. 2024. K voprosu o peredache funkcionalnogo potentsiala elementov vertikalnogo konteksta v sinhronnom perevode [On the issue of

transmitting the functional potential of vertical context elements in simultaneous translation]. *Lomonosov Linguistics and Intercultural Communication Journal*, no. 4, pp. 132–141. (In Russ.)

16. Pazolini P.P. 1984. Poeticheskoe kino [Poetic cinema]. Film structure; compiled by K. Razlogova. Moscow, Raduga Publishing. (In Russ.)

17. Sergeeva O.V. 2023. Transformatsiya ideologem v perevodcheskoy praktike [Transformation of ideologems in translation practice]. *Moscow State University Bulletin. Series 19. Linguistics and Intercultural Communication*, no. 2, pp. 215–224. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 05.05.2025;
одобрена после рецензирования 10.06.2025;
принята к публикации 27.06.2025.

The article was submitted 05.05.2025;
approved after reviewing 10.06.2025;
accepted for publication 27.06.2025