

Дискурс, дискурсивные практики и текст: векторы исследования/ Discourse,
Discursive Practices and Text: Vectors of Research

Научная статья

УДК 81'25:791.43

<https://doi.org/10.51955/2312-1327-2026-2-171>

**ИНТЕРТЕКСТ В КИНОПЕРЕВОДЕ: ОСОБЕННОСТИ И СТРАТЕГИИ
(НА МАТЕРИАЛЕ ФРАНШИЗЫ «DEADPOOL»)**

*Константин Павлович Жигалов,
Кемеровский государственный университет,
Кемерово, Россия*

Андрей Геннадьевич Фомин,
Кемеровский государственный университет,
Кемерово, Россия*

Аннотация. Статья посвящена комплексному изучению стратегий перевода интертекстуальных элементов в аудиовизуальном дискурсе на материале франшизы «Дэдпул». Интертекстуальность рассматривается как системообразующий механизм смыслообразования, реализующийся через киноаллюзии, прецедентные имена, мета-комментарии и отсылки к массовой культуре. Актуальность работы обусловлена необходимостью межкультурной адаптации культурно маркированных единиц в условиях глобализации медиaprостранства, а также повышенной сложностью передачи интертекста в аудиовизуальном переводе, где прагматический потенциал отсылок напрямую зависит от совпадения когнитивных баз автора и реципиента. Теоретическую базу исследования составляют концепции интертекстуальности (Ю. Кристева, М. Бахтин), труды по лингвокультурологии (В. В. Красных), теория перевода аллюзий (Р. Леппихальмэ), оппозиция доместикации и форенизации (Л. Венути), система переводческих трансформаций (В. Н. Комиссаров) и функциональная модель Р. Якобсона, позволяющая оценивать сохранение информативной, экспрессивной и металингвистической функций. Материалом исследования послужили 6 интертекстуально маркированных фрагментов из фильмов «Дэдпул» (2016), «Дэдпул 2» (2018) и их официальных русскоязычных дублированных версий (студии «СРІ Films»). В результате анализа выявлены доминирующие переводческие стратегии: прямое сохранение интертекста (калькирование, форенизация) при высокой степени узнаваемости референта и адаптивная замена (компенсация, доместикация) в случаях низкой культурной транспарентности источника. Особое внимание уделяется комбинированным решениям, демонстрирующим дифференцированный подход к разным типам интертекстуальных элементов в рамках одного высказывания. Исследование подтверждает, что достижение коммуникативно-прагматической эквивалентности при переводе интертекста требует от переводчика не только лингвистической компетенции, но и глубоких фоновых знаний, а также способности к творческой адаптации культурных кодов. Работа вносит вклад в теорию аудиовизуального перевода и может быть использована в практике преподавания перевода и локализации культурно-насыщенных медиатекстов.

Ключевые слова: интертекстуальность; перевод; кинодискурс; переводческие стратегии; коммуникативно-прагматическая эквивалентность; аллюзии; киноаллюзии; прецедентное имя.

* Ответственный автор за связь с редакцией

Для цитирования:

Жигалов, К. П. Интертекст в кинопереводе: особенности и стратегии (на материале франшизы «Deadpool») / К. П. Жигалов, А. Г. Фомин // Crede Experto: транспорт, общество, образование, язык. – 2026. – Том 13. – №02. – С. 171-187. – <https://doi.org/10.51955/2312-1327-2026-2-171>

Вклад авторов в работу: К. П. Жигалов и А. Г. Фомин сделали эквивалентный вклад в подготовку публикации.

А.Г. Фомин является членом редакционного совета журнала «Crede Experto: транспорт, общество, образование, язык» с 2022 г., но не имеет никакого отношения к решению опубликовать эту статью. Статья прошла принятую в журнале процедуру двойного слепого рецензирования.

Конфликт интересов: авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Original research article

INTERTEXT IN MOVIE TRANSLATION: CHARACTERISTICS AND STRATEGIES (ON THE MATERIAL OF «DEADPOOL» FRANCHISE)

*Konstantin P. Zhigalov,
Kemerovo State University,
Kemerovo, Russia*

Andrey G. Fomin,
Kemerovo State University,
Kemerovo, Russia*

Abstract. The article presents a comprehensive study of translation strategies for intertextual elements in audiovisual discourse, based on the "Deadpool" franchise. Intertextuality is considered as a system-forming mechanism of meaning construction, realized through film allusions, precedent names, meta-comments, and references to popular culture. The relevance of the research stems from the need for intercultural adaptation of culturally marked units in the context of media space globalization, as well as the increased complexity of rendering intertext in audiovisual translation, where the pragmatic potential of references directly depends on the congruence of the cognitive bases of the author and the recipient. The theoretical framework comprises concepts of intertextuality (J. Kristeva, M. Bakhtin), works on linguoculturology (V. V. Krasnykh), the theory of allusion translation (R. Leppihalme), the domestication vs. foreignization opposition (L. Venuti), the system of translation transformations (V. N. Komissarov), and R. Jakobson's functional model, which enables the assessment of the preservation of informative, expressive, and metalinguistic functions. The research material consists of 6 intertextually marked fragments from the films "Deadpool" (2016), "Deadpool 2" (2018) and their official Russian dubbed versions (CPI Films studio). The analysis reveals the dominant translation strategies: direct preservation of intertext (calquing, foreignization) when the referent is highly recognizable, and adaptive substitution (compensation, domestication) in cases of low cultural transparency of the source. Special attention is paid to combined solutions demonstrating a differentiated approach to various types of intertextual elements within a single utterance. The study confirms that achieving communicative-pragmatic equivalence in intertext translation requires the translator not only to possess linguistic competence but also profound background knowledge and the ability for creative adaptation of cultural codes. The work contributes to the theory of audiovisual translation and can be used in teaching translation and localization of culturally saturated media texts.

* Corresponding author

Keywords: intertextuality; translation; film discourse; translation strategies; communicative and pragmatic equivalence; allusions; film allusions; precedent name.

To cite this article:

Zhigalov, K. P., Fomin, A. G. (2026). Intertext in movie translation: characteristics and strategies (on the material of «Deadpool» franchise). *Crede Experto: transport, society, education, language*, vol. 13, no. 2, pp. 171-187 DOI: <https://doi.org/10.51955/2312-1327-2026-2-171> (in Russ.).

Author Contributions:

Konstantin P. Zhigalov and Andrey G. Fomin have made an equivalent contribution to the preparation of the publication.

A. G. Fomin has been a member of the Editorial Board of the journal *Crede Experto: Transport, Society, Education, Language* since 2022 but was not involved in the decision to publish this article. The article underwent the journal's standard double-blind peer review process.

Conflict of interest: the authors declare no conflict of interest.

Введение (Introduction)

Кинематограф, обладающий более чем столетней историей, традиционно рассматривается как особый вид искусства со специфическим языком и собственной системой выразительных средств. В современной лингвистике фильм интерпретируется как сложноорганизованное семиотическое образование, сочетающее текстовые и дискурсивные характеристики. В научной традиции для описания данного феномена используются понятия «кинотекст» и «кинодискурс», отражающие соответственно его структурный и процессуально-коммуникативный аспекты. Как отмечает Ю. М. Лотман, кинематографическое искусство по своей сущности объединяет две фундаментальные повествовательные парадигмы: с одной стороны – изобразительную («ожившая живопись»), с другой – словесную [Лотман, 1973, с. 47].

С точки зрения современной лингвистики, данный синтез позволяет рассматривать кинематографическое произведение как сложный поликодовый (или мультимодальный) текст, структура которого состоит из двух негомогенных частей: вербальной (представленной знаково-символическими элементами) и невербальной (включающей иконические и индексальные средства выразительности) [Слышкин и др., 2004; Сорокин и др., 1990]. Эта поликодовая природа означает, что смысл рождается не изолированно в диалогах или изображении, а в их постоянном взаимодействии и взаимовлиянии.

Одним из ключевых механизмов смыслообразования в современном кинодискурсе выступает интертекстуальность. Концепция интертекстуальности, разработанная Ю. Кристевой на основе диалогической теории М. Бахтина, исходит из положения о том, что любой текст представляет собой пространство пересечения других текстов и культурных кодов. В рамках данной парадигмы текст мыслится не как замкнутая структура, а как динамическая система, включённая в сеть предшествующих и параллельных высказываний [Кристева, 2013].

В кинематографе интертекстуальность приобретает особую выразительность благодаря поликодовой организации сообщения. Отсылки

могут реализовываться как в форме прямых цитат и аллюзий в диалогах, так и через визуальные реминисценции, жанровые клише, стилистические имитации и метатекстуальные комментарии. Подобные элементы функционируют как культурные маркеры, активирующие фоновые знания адресата и формирующие дополнительный уровень интерпретации.

Актуальность настоящего исследования обусловлена необходимостью межкультурной адаптации культурно маркированных единиц в условиях глобализации медиапространства, а также повышенной сложностью передачи интертекста в аудиовизуальном переводе, где прагматический потенциал отсылок напрямую зависит от совпадения когнитивных баз автора и реципиента. Особый интерес представляют кинопроизведения, в которых интертекстуальность выступает не эпизодическим приёмом, а системообразующим принципом повествования. К числу таких произведений относится франшиза о Дэдпуле, сознательно и провокационно играющая с культурными клише, жанровыми условностями супергеройского кино и активно нарушающая «четвёртую стену». Мета-уровень коммуникации с аудиторией создаёт дополнительные слои смысла, требующие адекватного переноса в иную языковую и культурную среду.

В условиях межъязыковой и межкультурной коммуникации интертекстуальные включения оказываются зоной повышенного переводческого риска. Их прагматический потенциал напрямую зависит от степени узнаваемости и совпадения пресуппозиционных баз участников коммуникации. При переносе в иную культурную среду возможна утрата интерпретационного эффекта, что обуславливает необходимость выбора специальных стратегий передачи.

Целью настоящего исследования является выявление и систематизация стратегий перевода интертекстуальных элементов на материале фильмов о Дэдпуле, где юмор строится на культурных отсылках, нарушении «четвёртой стены» и мета-комментариях. Задачи исследования включают: 1) определение теоретических оснований анализа интертекстуальности в кинодискурсе; 2) классификацию типов интертекстуальных элементов в исследуемом материале; 3) анализ переводческих решений с позиций функциональной модели Р. Якобсона и системы трансформаций В. Н. Комиссарова; 4) выявление закономерностей выбора стратегий в зависимости от степени культурной транспарентности референта.

Методы и материалы (Materials and Methods)

Методология исследования основывается на комплексном подходе к анализу кинодискурса как поликодового и интертекстуально насыщенного коммуникативного образования. Работа сочетает теоретический анализ положений современной лингвистики и переводоведения с сопоставительным исследованием конкретных переводческих решений, реализованных в условиях аудиовизуального перевода.

В качестве материала исследования выступают англоязычные художественные фильмы франшизы *Deadpool* и их официальные русскоязычные версии: *Deadpool* (2016, реж. Тим Миллер; дубляж студии «СРІ Films»); *Deadpool 2* (2018, реж. Дэвид Литч; дубляж студии «СРІ Films»). Выбор материала обусловлен высокой концентрацией культурно маркированных единиц и метатекстуальных отсылок в рамках данной франшизы, где интертекстуальность выступает не эпизодическим приёмом, а системообразующим принципом повествования.

Общий объём проанализированного материала составляет 6 интертекстуально маркированных фрагментов, отобранных методом сплошной выборки. Критерием включения в корпус послужило наличие в оригинальном тексте эксплицитных или имплицитных интертекстуальных элементов (цитат, аллюзий, прецедентных имён, реминисценций, элементов мета-юмора), функционирующих как значимые смыслообразующие компоненты высказывания.

Теоретико-методологическую основу исследования составляют труды в области теории кинодискурса (Ю. М. Лотман, Г. Г. Слышкин, М. А. Ефремова), лингвокультурологии (В. В. Красных), общей теории перевода и переводческих трансформаций (В. Н. Комиссаров, Л. С. Бархударов, Ю. Найда, Г. Тури), а также исследования в области аудиовизуального перевода (В. Е. Горшкова).

Аналитическая процедура исследования материала предполагала:

- 1) идентификацию типа интертекстуального элемента;
- 2) определение его прагматической функции в оригинальном контексте;
- 3) сопоставление оригинала и перевода;
- 4) классификацию применённой переводческой стратегии;
- 5) оценку степени сохранения коммуникативно-прагматического эффекта.

Данный подход позволил системно описать особенности функционирования интертекста в условиях аудиовизуального перевода и выявить закономерности выбора переводческих стратегий.

Дискуссия (Discussion)

Интертекстуальность является одним из ключевых механизмов смыслообразования в современном кинематографе. Согласно трактовке А. Н. Зарецкой, кинодискурс представляет собой сложноорганизованное креолизованное сообщение, которое отличается внутренней целостностью, логической связностью и высокой степенью информативности. Одним из существенных аспектов кинодискурса выступает его зависимость от культурно-исторического контекста и фоновых знаний зрителя [Зарецкая, 2012, с. 32]. Отсылки к литературным произведениям, массовой культуре, историческим событиям и другим фильмам формируют дополнительный слой культурных референций, рассчитанный на узнавание и интерпретацию со стороны зрителя. В рамках интертекстуальной парадигмы, восходящей к концепции Ю. Кристевой

и идее диалогичности М. Бахтина, текст рассматривается как пространство пересечения других текстов, а смысл – как результат их взаимодействия.

С позиций когнитивной лингвистики механизм смыслообразования при взаимодействии текстов может быть описан через теорию концептуальной интеграции (блендинга), разработанную Ж. Фоконье и М. Тернером [Fauconnier, 1994; Fauconnier et al., 2003]. Согласно данной теории, при восприятии интертекстуальных отсылок происходит смешение ментальных пространств — динамических когнитивных структур, репрезентирующих информацию из текста-источника и текста-реципиента. В результате их взаимодействия формируется новое концептуальное пространство (бленд), порождающее смыслы, не выводимые из простого сложения исходных элементов. Применительно к кинодискурсу это означает, что интертекстуальная отсылка активизирует у зрителя фоновые знания, которые вступают во взаимодействие с визуальным и вербальным рядом фильма, создавая интегративный интерпретационный эффект [Молчанова, 2021].

В переводоведении интертекстуальные элементы традиционно относятся к числу наиболее сложных для межъязыкового переноса. Их функционирование опирается на фоновые знания адресата, культурные пресуппозиции и принадлежность к определённом сообществу интерпретации. Использование таких элементов в тексте оживляет ассоциативно-семантические связи разных текстов в сознании зрителей [Шабалина, 2023, с. 84]. В работах по лингвокультурологии подчёркивается, что успешность декодирования подобных элементов определяется степенью совпадения когнитивных баз коммуникантов. Нарушение этого совпадения ведёт к утрате прагматического эффекта [Красных, 2014].

Лингвокультурные аспекты киноперевода представляют собой сложную проблему межъязыковой и межкультурной коммуникации. Основная трудность заключается в необходимости передачи не только вербального содержания, но и глубинных культурных кодов, заложенных в оригинальном фильме. Переводчик выступает в роли культурного медиатора, чья задача – создать мост между различными языковыми картинками мира. В связи с этим специальные исследования перевода аллюзий и интертекстуальных включений получили развитие в зарубежной традиции. Так, Р. Леппихальме в монографии «Culture Bumps: An Empirical Approach to the Translation of Allusions» и ряде последующих работ систематизирует стратегии передачи аллюзий, включая сохранение, минимальную адаптацию, разъяснение и замену функциональным аналогом. Исследователь подчёркивает, что выбор стратегии определяется степенью узнаваемости источника в принимающей культуре и предполагаемой компетенцией аудитории [Leppihalme, 1997].

В рамках дескриптивного переводоведения Г. Тури рассматривает перевод как деятельность, регулируемую культурными нормами, что позволяет объяснить вариативность передачи интертекста через призму социокультурных ожиданий целевой аудитории. С этой точки зрения адаптация интертекстуальных элементов

может быть обусловлена не индивидуальным решением переводчика, а нормами принимающей культуры [Toury, 1980].

Существенный вклад в обсуждение стратегии передачи культурно маркированных единиц внёс Л. Венути, противопоставивший доместикацию и форенизацию. Применительно к интертексту данная оппозиция проявляется в выборе между сохранением «чуждости» исходной референции и её приближением к культурному опыту адресата [Venuti, 1998].

В сфере аудиовизуального перевода специфику передачи интертекста анализирует Г. Готтлиб, подчёркивая, что ограничения субтитрования и дубляжа существенно сокращают возможности экспликации культурных отсылок. В условиях синхронизации с визуальным рядом переводчик лишён возможности развернутого комментария, что усиливает риск утраты аллюзивного потенциала [Gottlieb, 1998].

В отечественной лингвистике, с точки зрения общей теории перевода (В. Н. Комиссаров, Н. К. Гарбовский¹), передача культурно маркированных единиц требует ориентации не на формальную эквивалентность, а на достижение коммуникативно-прагматической адекватности. В этом контексте интертекстуальные включения выступают как носители «культурного колорита» текста, а их буквальная передача нередко приводит к снижению узнаваемости или к коммуникативному сбою. В сфере художественного перевода проблема интертекста анализируется, в частности, в работах Ю. А. Алексеевой, где подчёркивается, что аллюзивность является формой скрытой семантической компрессии: при её утрате текст теряет часть смысловой многослойности [Алексеева, 2014]. Применительно к аудиовизуальному переводу В. Е. Горшкова указывает на дополнительные ограничения, связанные с синхронизацией и восприятием экранной речи, что значительно сужает возможности экспликации интертекстуальных связей [Горшкова, 2006].

Таким образом, зарубежные и отечественные исследования сходятся в признании того, что перевод интертекстуальных элементов требует баланса между сохранением культурной специфики и обеспечением интерпретационной доступности. Возможные стратегии варьируются от буквального сохранения референции до её функциональной замены или нейтрализации, причём выбор обусловлен типом интертекста, степенью его культурной маркированности и предполагаемым уровнем фоновых знаний аудитории.

Критерием качественного перевода выступает достижение коммуникативно-прагматической эквивалентности, подразумевающей адекватную передачу как эксплицитных, так и имплицитных смыслов исходного текста с учетом фоновых знаний целевой аудитории. Это означает, что успешный перевод стремится не к формальному лексико-грамматическому соответствию, а к воссозданию аналогичного коммуникативного эффекта, который текст оригинала оказывает на своего носителя. Для практического применения данного критерия в исследовании используется функциональная модель Р. Якобсона, в

¹ Гарбовский Н. К. Теория перевода: Учебник. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2007. 544 с.

рамках которой анализ перевода осуществляется по трем ключевым параметрам: 1) информативной функции (точность передачи фактического содержания), 2) экспрессивной функции (сохранение стилистических и эмоциональных характеристик) и 3) металингвистической функции (адекватность передачи культурно-обусловленных языковых кодов) [Якобсон, 1985]. Применительно к переводу кинотекста, металингвистическая функция приобретает особую важность, так как именно она отвечает за корректную работу с описанными выше элементами «культурного колорита». Такой подход позволяет системно оценить, насколько успешно переводческое решение справляется с комплексной задачей передачи не только буквального смысла, но и всего спектра прагматических значений оригинального высказывания. В практической части исследования мы будем оценивать успешность перевода, определяя степень сохранения этих трех функций. Полная реализация всех функций будет свидетельствовать о высокой коммуникативно-прагматической эквивалентности. Частичная потеря (например, утрата металингвистической функции при сохранении информативной) будет указывать на частичную эквивалентность, а утрата ключевой для создания юмористического или драматического эффекта функции – на переводческую неудачу.

Для конкретизации способов достижения коммуникативно-прагматической адекватности необходимо обратиться к системе переводческих трансформаций. Как отмечает В. Н. Комиссаров, эти трансформации можно систематизировать в три основные группы:

1. Лексические преобразования:

- фонетическая адаптация (транскрибирование);
- графическое воспроизведение (транслитерация);
- поэлементный перенос структуры (калькирование);
- семантические модификации (уточняющая конкретизация, расширяющая генерализация, логическая модуляция).

2. Грамматические модификации:

- дословный перевод (синтаксическое уподобление);
- преобразование синтаксических единиц (разделение сложных конструкций, объединение простых предложений);
- замены на уровне морфологических форм, частей речи, членов предложения.

3. Комплексные лексико-грамматические трансформации:

- смысловая инверсия (антонимический перевод);
- развернутое пояснение (экспликация);
- контекстуальное восполнение (компенсация).

Следует отметить, что систематизация переводческих трансформаций носит в значительной степени теоретический характер. Как указывает В. Н. Комиссаров, подобное категориальное деление не в состоянии полностью отразить реальную практику переводческой деятельности, поскольку процесс

перевода представляет собой комплексный когнитивный акт, творческую интерпретацию и многоуровневую трансформацию текста [Комиссаров, 1990].

Л. С. Бархударов дополняет эту мысль, отмечая, что любая конкретная трансформация может быть интерпретирована по-разному, отнесена к нескольким категориям одновременно и рассмотрена на различных уровнях анализа. В реальной переводческой практике трансформации редко встречаются в изолированном виде, и чаще наблюдаются комплексные преобразования, а также происходит одновременное изменение нескольких аспектов текста [Бархударов, 1975].

Необходимо отметить, что ключевым экстралингвистическим фактором выступает хронометраж, который требует от переводчика компрессии/экспансии языкового материала, поскольку английский и русский языки различаются по средней длине слов, темпу речи и грамматической структуре. Также переводчику необходимо использовать адаптационные стратегии – лексические трансформации, синтаксические перестройки, семантические компрессии. Однако подобные модификации нередко приводят к частичной деформации исходного смысла, потере отдельных смысловых нюансов, а также изменению стилистических характеристик. В условиях указанных ограничений интертекстуальные элементы оказываются зоной повышенного риска семантической редукации.

Результаты (Results)

Рассмотрим конкретные примеры перевода интертекстуальных элементов в фильмах франшизы «Дэдпул».

1) В данном фрагменте Дэдпул, расправившись с одним из второстепенных персонажей, чьё имя в фильме не называется, втыкает нож в его фотографию на доске связей, произнося следующую фразу:

«*Thank you, Agent Smith*».

Здесь используется киноаллюзия – Дэдпул напрямую называет персонажа прецедентным именем героя из серии фильмов «Матрица» агентом Смитом из-за их внешнего сходства, на чём также строится юмористический эффект сцены.

В переводе отсылка сохранена:

«*Моё Вам спасибо, Агент Смит*».

В переводе данного фрагмента используется устоявшийся перевод имени из киносери «Матрица», достигнутый при помощи стратегий калькирования и форенизации, что обеспечивает полную реализацию информативной и металингвистической функций. Отсылка остаётся узнаваемой для русскоязычной аудитории, а комический эффект, основанный на сопоставлении второстепенного персонажа с культовым злодеем, сохраняется.

2) В следующем фрагменте используются два интертекстовых элемента. Здесь происходит диалог между Дэдпулом и Слепой Эл, которая настаивает, чтобы он вернулся к своей девушке Ванессе. Дэдпул же утверждает, что после того, как его изуродовали пытки, он ей больше не будет нужен:

«— *I get why you're so pissy... But your mood never gonna brighten till you find this woman... and tell her how you feel.*

— *What do I keep telling you, Mrs. Magoo? She wouldn't have me. If you could see me, you'd understand.*

— *Looks aren't everything.*

— *Looks are everything. <...> Think **Ryan Reynolds** got this far on his superior acting method? »*

В первом случае используется киноаллюзия – Дэдпул называет Слепую Эл «Mrs. Magoo», что отсылает к мультипликационному персонажу Мистеру Магу, чья слепота является ключевой характеристикой. Во втором случае используется метакомментарий и аллюзия на реального человека – актёра, которая в присутствии Дэдпулу стили нарушает «четвёртую стену» и апеллирует к внетекстовой реальности – Дэдпул, осознавая себя персонажем фильма, самоиронизирует, подшучивая над актёром Райаном Рейнольдсом, который как раз таки исполняет роль Дэдпула.

В переводе диалог звучит следующим образом:

«— *Я знаю, чего ты киснешь. Но лучше станет только когда ты откроешь этой женщине своё сердце.*

— *Что ж ты заладила, **кротиха старая**? Не нужен я ей. Будь ты зрячая, поняла бы.*

— *Красота – это не всё.*

— *Очень даже всё. <...> Или **Райан Рейнольдс**, по-твоему, звезда, потому что актёрище?»*

Для передачи киноаллюзии использованы стратегии компенсации и доместикации – мультфильм о Мистере Магу не был широко распространён среди русскоязычных зрителей, из-за чего точная передача не вызвала бы того же коммуникативного эффекта, что и в оригинале. Культурный референт, незнакомый большинству русскоязычных зрителей, заменён на обращение «кротиха старая», где апелляция к слепоте персонажа осуществляется через зооним «крот», устойчиво ассоциирующийся в русской лингвокультуре с плохим зрением. Данная трансформация позволяет сохранить прагматическую функцию высказывания – насмешку над слепотой Эл – при этом делая шутку доступной и понятной для целевой аудитории.

При передаче аллюзии на реального человека применены стратегии калькирования и форенизации, поскольку российскому зрителю известно имя актёра Райана Рейнольдса и то, что он исполняет главную роль в фильме. Благодаря этому информативная функция реализуется полностью, а мета-юмор успешно считывается русскоязычным зрителем.

3) Следующий фрагмент также содержит пример использования киноаллюзии.

В бар к другу Уэйда по прозвищу Хорёк приходит Аякс со своей помощницей, чтобы узнать, где они могут найти Дэдпула. В момент, когда они уходят, происходит следующий диалог:

«— *We have everything we need now.*

— *You sure? You don't want any clothes that are not monochromatic? Have fun at your midnight showing of **Blade II**».*

Здесь присутствует интертекстуальная отсылка к фильму «Блэйд 2», известному своей мрачной, готической визуальной эстетикой, присущей фильмам о вампирах, с которой зритель может соотнести мрачную одежду персонажей. В данном сравнении заключается комический элемент диалога.

В переводе диалог звучит так:

«— *Мы нашли, что искали.*

— *Точно? А то поискали бы ещё прикид не в отделе для готов. Удачи на ночном показе “Блэйда 2”».*

Для передачи данной интертекстуальной отсылки применены стратегии калькирования и форенизации: название фильма «*Blade II*» передано в устоявшейся русскоязычной форме «Блэйд 2», закрепившейся в официальном российском прокате. Название фильма широко известно на территории России и не требует адаптации.

Отдельно следует отметить сопутствующую трансформацию лексемы «*monochromatic*» в «одежду для готов», которая, хотя и не является интертекстуальным элементом, работает в связке с киноаллюзией, усиливая комический эффект и создавая единый культурный ассоциативный ряд (готы + вампирская эстетика «Блэйда 2»), понятный русскоязычному зрителю.

4) В следующем отрывке Дэдпул приходит в школу Профессора Икс, где встречает ещё одного персонажа фильма – девушку мутанта-супергероя Сверхзвуковую Боеголовку:

«*Ripley, from Alien 3!*»

Здесь содержится интертекстуальная отсылка к культовому научно-фантастическому фильму «*Чужой 3*» (1992) и его главной героине Эллен Рипли. Данный элемент представляет собой киноаллюзию, реализованную через прецедентное имя персонажа с указанием на конкретную часть франшизы. Юмор сцены заключается во внешнем сравнении Боеголовки с Эллен Рипли, чья короткая стрижка в третьем фильме является визуально узнаваемой характеристикой. Механизм комизма строится на мгновенном сопоставлении внешности Боеголовки с этим культовым образом, что требует от зрителя знакомства с данным культурным референтом.

В переводе реплика передана следующим образом:

«*Рипли, из Чужого 3!*»

Для передачи интертекстуального элемента применены калькирование и форенизация: прецедентное имя «*Ripley*» передано в устоявшейся русскоязычной форме «*Рипли*», а название фильма – в варианте «*Чужой 3*», закрепившемся в официальном российском прокате. Информативная функция реализована полностью: зрителю однозначно транслируется, что Дэдпул сравнивает Боеголовку с конкретным персонажем известного фильма. Металингвистическая функция реализована в полном объёме, так как франшиза «*Чужой*» является

частью глобального поп-культурного кода и на протяжении десятилетий пользуется широкой известностью на территории России. Образ Рипли с короткой стрижкой из третьей части узнаваем как для западной, так и для российской аудитории.

5) Следующий отрывок является начальной сценой фильма «Дэдпул 2». В начале сцены Дэдпул запускает шкатулку, которая выполнена в виде кадра из другого фильма франшизы Люди-Икс – «Логан» (2017). На шкатулке мы видим Росомаху, тело которого проткнуто веткой. Именно так погиб Росомаха в конце фильма «Логан». Также мы видим, что Дэдпул явно планирует покончить с собой. Наконец, взорвав себя на бочках с горючим веществом, закадровый голос Дэдпула говорит:

*«F**k Wolverine. First, he rides my coattails with the R rating. Then the hairy motherf**ker ups the ante by dying. What a d**k. Well, guess what, Wolvie? I'm dying in this one, too».*

Здесь используется киноаллюзия к фильму «Логан», который вышел после первой части «Дэдпула» и стал вторым фильмом франшизы «Люди-Икс» с рейтингом R. Этот рейтинг позволил использовать больше насилия, ненормативной лексики и взрослого юмора. До этого все фильмы во франшизе были рассчитаны на подростковую аудиторию, но после успеха «Дэдпула» студия «20th Century Fox» убедилась, что возрастное ограничение не мешает кассовому успеху, но и может способствовать ему, и приняла решение снять «Логана» со взрослым рейтингом. Таким образом, интертекстуальность данного фрагмента, помимо киноаллюзии, содержит также метакомментарий о франшизе «Люди-Икс». Дэдпул иронизирует над тем, что Росомаха «украл» его идею с взрослым рейтингом, добавив ещё больше драмы и эмоциональной глубины и эффектно погибнув в своём фильме. В ответ Дэдпул обещает тоже умереть в своей картине, пытаясь «переплюнуть» Росомаху. В данном фрагменте мы наблюдаем классический для франшизы случай поликодового интертекста. Визуальный ряд (шкатулка с кадром из «Логана») задает трагический, эмоционально насыщенный контекст – смерть культового героя. Вербальный комментарий Дэдпула, напротив, предельно ироничен и снижен. Юмористический эффект возникает именно на стыке этих кодов: из конфликта между высоким драматическим пафосом визуального образа и цинично-бытовым его осмыслением в речи.

В переводе монолог Дэдпула звучит так:

*«Да в ж*пу Росомаху. Сперва он мою тему с жёстким рейтингом решил оседлать. А потом, Лохматый ещё выше взял и выпилился. Ну не го**он, да? А вот выкуси, Тузик. Я в этой части тоже выпилюсь».*

Киноаллюзия, реализующаяся через имя собственное «Wolverine», передана в его устоявшейся русскоязычной форме «Росомаха», закрепившейся в результате предшествующих стратегий калькирования и доместикации при переводе комиксов и фильмов франшизы «Люди-Икс». Данное переводческое решение обеспечивает сохранение интертекстуальной связи, поскольку для

российского зрителя именно этот вариант является нормативным и узнаваемым. Анализ через призму функциональной модели Р. Якобсона демонстрирует успешность передачи интертекстуальных элементов в вербальном компоненте. Информативная функция реализована полностью: содержание монолога передано точно. Металингвистическая функция в отношении киноаллюзии (отсылка к «Логану» и Росомахе) реализована полностью: данные культурные референты общеизвестны для российской аудитории, погружённой в поп-культуру и франшизу «Люди-Икс». Мета-комментарий о рейтинге R также в целом доступен для зрителей, знакомых с контекстом развития франшизы (успех «Дэдпула» и последовавший за ним «Логан» с аналогичным рейтингом).

Отдельного внимания заслуживает передача фамильярно-пренебрежительного обращения «*Wolvie*» (сокращённая форма от *Wolverine*). В оригинале данное обращение выполняет две функции: во-первых, оно маркирует близость и фамильярность в рамках внутрифраншизного соперничества, во-вторых, снижает пафосный образ Росомахи, переводя его в плоскость бытового общения. В переводе использованы стратегии компенсации и доместикации – «*Wolvie*» заменено на зооморфную метафору «*Тузик*» – типичную кличку дворовой собаки в русской лингвокультуре. Данная трансформация не просто передаёт пренебрежительную коннотацию оригинала, но и усиливает её, создавая яркий, узнаваемый образ, понятный русскоязычному зрителю. Важно отметить, что здесь доместикация применена не к основному культурному коду (Росомаха как персонаж), а к стилистическому регистру общения с ним, что позволило сохранить общий прагматический эффект высказывания.

б) В следующем отрывке присутствует сразу три интертекстуальных элемента. Мы вновь слышим закадровый голос Дэдпула:

«And believe it or not, Deadpool 2 is a family film. True story. And every good family film starts with a vicious murder. Bambi, The Lion King, Saw 7».

Все три элемента в данном фрагменте представляют собой киноаллюзии, реализуемые через отсылки к названиям фильмов, принадлежащих различным сегментам массовой культуры: «*Бэмби*» и «*Король Лев*» – классика анимационного кино, устойчиво ассоциирующаяся с семейным просмотром; «*Пила 7*» – часть хоррор-франшизы, категорически не предназначенной для детской или семейной аудитории. Юмористический эффект строится на эффекте обманутого ожидания и стилистическом диссонансе: первые две отсылки формируют у зрителя устойчивую парадигму «семейное кино», которая резко нарушается включением в этот ряд фильма, являющегося антиподом семейного кинематографа.

В переводе реплика звучит так:

«А вот “Дэдпул 2” – щас неожиданно будет – фильм семейный. Кроме шуток. А хороший семейный фильм всегда начинается с убийства. “Бэмби”, “Король Лев”, “Пила 7”».

Для передачи всех трёх интертекстуальных элементов использована стратегия прямого сохранения интертекста с опорой на устоявшиеся в

принимавшей культуре соответствия, то есть на уже укоренившиеся официальные русскоязычные переводы названий. Информативная функция реализована полностью: зрителю транслируется ироничное утверждение Дэдпула о принадлежности фильма к семейному жанру и перечень кинопроизведений, якобы подтверждающих тезис о том, что «хороший семейный фильм начинается с убийства». Металингвистическая функция реализована в полном объёме: все три интертекстуальные отсылки принадлежат к глобальному культурному коду и одинаково хорошо узнаваемы российской аудиторией. «Бэмби» и «Король Лев» являются неотъемлемой частью детства нескольких поколений российских зрителей и устойчиво закреплены в массовом сознании как эталоны семейного анимационного кино. Франшиза «Пила» также хорошо известна в России: фильмы выходили в прокат, имеют устойчивую зрительскую аудиторию и устойчиво ассоциируются с жанром хоррор и крайней степенью экранного насилия. Эффект обманутого ожидания, составляющий основу комического в данной сцене, воспроизведён с полной функциональной адекватностью.

Заключение (Conclusion)

Проведённый анализ интертекстуально маркированных фрагментов франшизы «Deadpool» позволяет сделать вывод о системообразующей роли интертекста в структуре данного кинодискурса. Интертекстуальные элементы функционируют не как факультативные украшения, а как важные механизмы создания юмора, характеристики персонажей и формирования метакинематографического эффекта, основанного на разрушении «четвёртой стены» и постоянной апелляции к поп-культурному контексту.

В условиях аудиовизуального перевода интертекст оказывается зоной повышенного риска семантической редукции, что обусловлено как различиями в культурной компетенции аудиторий, так и техническими ограничениями дубляжа. Анализ материала показал, что переводчики используют несколько типологических стратегий. При высокой степени культурной транспарентности источника применяется стратегия прямого сохранения интертекста, обеспечивающая практически полную реализацию информативной, экспрессивной и металингвистической функций. В случаях низкой узнаваемости референта реализуется адаптивная замена культурного кода функциональным аналогом, что позволяет сохранить прагматический эффект при утрате конкретного источника отсылки. Комбинированные решения демонстрируют дифференцированный подход к разным типам интертекстуальных элементов внутри одного высказывания.

Таким образом, выбор переводческой стратегии при передаче интертекста определяется совокупностью факторов: степенью культурной транспарентности референта, жанровой спецификой произведения, прагматической функцией отсылки и ограничениями аудиовизуального формата. Достижение коммуникативно-прагматической эквивалентности возможно как через

сохранение исходной референции, так и через её функциональную реконструкцию в системе принимающей лингвокультуры.

Перспективы дальнейших исследований видятся в расширении корпуса анализа за счёт сопоставления различных типов локализации (дубляж, субтитрование, закадровый перевод), а также в привлечении экспериментальных методов (опросов и тестирования зрительского восприятия) для эмпирической проверки степени декодируемости интертекстуальных элементов. Дополнительный интерес представляет сравнительное исследование стратегий передачи интертекста в переводах на разные языки, что позволит выявить культурно-специфические модели адаптации и сохранить межкультурный баланс между форенизацией и доместикацией.

Список литературы

- Алексеева Ю. М.* Перевод как интертекстуальное образование // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология, 2014. №4 (28). С. 26-34. EDN TCBQTH.
- Бархударов Л. С.* Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода). М.: «Международные отношения», 1975. С. 191-232.
- Горшкова В. Е.* Перевод в кино. Иркутск: Иркутский государственный лингвистический университет, 2006. 277 с. EDN RUFWTL.
- Зарецкая А. Н.* Особенности реализации подтекста в кинодискурсе: монография. Челябинск: Абрис, 2012. 192 с. EDN QSUSJN.
- Комиссаров В. Н.* Теория перевода. М.: Высшая школа, 1990. 253 с.
- Красных В. В.* Некоторые базовые понятия психолингвокультурологии (в развитие идей В. Н. Телия) // Язык, сознание, коммуникация. 2014. №50. С. 167-175.
- Кристева Ю.* Семиотика: Исследования по семанализу / пер. с фр. Е. А. Орловой. М.: Академический проект, 2013. 285 с.
- Лотман Ю. М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. М.: Таллинн: Александра, 1973. 140 с.
- Молчанова Г. Г.* Интертекстуальность и мифотехнологии в постмодернистском тексте // Вестник Московского Университета. Серия 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2021. №1. С. 9-18. EDN JJVNTE.
- Слышкин Г. Г.* Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа) / Г. Г. Слышкин, М. А. Ефремова. М.: Водолей Publishing, 2004. 153 с. EDN WDDADN.
- Сорокин Ю. А.* Креолизованные тексты и их коммуникативная функция / Ю. А. Сорокин, Е. Ф. Тарасов. Оптимизация речевого воздействия. М.: Наука, 1990. С. 180–186.
- Шабалина В. Я.* Языковые способы создания коммуникативно-прагматического эффекта в современном научно-методическом медиадискурсе. Известия Юго-Западного государственного университета. Серия: Лингвистика и педагогика. 2023. Т. 13, №3. С. 78-91. DOI 10.21869/2223-151X-2023-13-3-78-91. EDN LMECNM.
- Якобсон Р. О.* Язык в отношении к другим системам коммуникации // Избранные работы. М.: Прогресс, 1985. С. 45–87.
- Fauconnier G.* Mental spaces: aspects of meaning construction in natural language. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 190 p. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511624582>
- Fauconnier G.* Polysemy and Conceptual Blending / G. Fauconnier, M. Turner // Polysemy: flexible patterns of meaning in mind and language. Berlin; New York: De Gruyter Mouton, 2003. P. 79–94. <https://doi.org/10.1515/9783110895698.79>.
- Gottlieb H.* Subtitling // In Mona Baker (Ed.), Routledge Encyclopedia of Translation Studies. London: Routledge, 1998. Pp. 244-248.

- Leppihalme R.* Culture Bumps: An Empirical Approach to the Translation of Allusions. Clevedon, UK: Multilingual Matters, 1997. 256 p.
- Toury G.* In Search of a Theory of Translation. Tel Aviv: Tel Aviv University, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980. 159 p.
- Venuti L.* The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference (1st ed.). London: Routledge, 1998. 224 p. <https://doi.org/10.4324/9780203047873>.

References

- Alekseeva Yu. M.* (2014). Translation as an intertextual formation. *Perm University Herald. Russian and Foreign Philology*. 4(28): 2014. 26–34. (In Russian).
- Barkhudarov L. S.* (1975). Language and Translation (Issues of General and Particular Translation Theory). Moscow: *Mezhdunarodnye otnosheniya*, 1975. 191-232. (In Russian).
- Fauconnier G.* Mental spaces: aspects of meaning construction in natural language. Cambridge: *Cambridge University Press*, 1994. 190 p. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511624582>.
- Fauconnier G., Turner M.* (2003). Polysemy and Conceptual Blending. *Polysemy: flexible patterns of meaning in mind and language*. Berlin; New York: *De Gruyter Mouton*, 2003. P. 79–94. <https://doi.org/10.1515/9783110895698.79>.
- Gorshkova V. E.* (2006). Translation in Cinema. Irkutsk: *Irkutsk State Linguistic University*, 2006. 277 p. (In Russian).
- Gottlieb H.* (1998). Subtitling. In: Baker M. (Ed.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge. 1998. 244–248.
- Jakobson R. O.* (1985). Language in relation to other systems of communication. In: *Selected Works*. Moscow: Progress. 1985. 45–87. (In Russian).
- Komissarov V. N.* (1990). Theory of Translation. Moscow: *Vysshaya shkola*, 1990. 253 p. (In Russian).
- Krasnykh V. V.* (2014). Some basic concepts of psycholinguoculturology (developing V. N. Teliya's ideas). *Language, Consciousness, Communication*. 50: 167–175. (In Russian).
- Kristeva J.* (2013). Semiotics: Research in Semanalysis. Moscow: *Akademicheskii projekt*. 2013. 285 p. (In Russian).
- Leppihalme R.* (1997). Culture Bumps: An Empirical Approach to the Translation of Allusions. Clevedon: *Multilingual Matters*. 1997. 256 p.
- Lotman Yu. M.* (1973). Semiotics of Cinema and Problems of Film Aesthetics. Moscow–Tallinn: *Aleksandra*. 1973. 140 p. (In Russian).
- Molchanova G. G.* (2021). Intertextuality and myth technologies in postmodern text. *Moscow University Bulletin. Series 19. Linguistics and Intercultural Communication*. (1): 9-18. (In Russian).
- Shabalina V. Ya.* (2023). Linguistic Ways of Creating a Communicative and Pragmatic Effect in the Modern Scientific and Methodological Media Discourse. *Proceedings of the Southwest State University. Series: Linguistics and Pedagogy*. 13(3): 78-91. (In Russian). <https://doi.org/10.21869/2223-151X-2023-13-3-78-91>.
- Slyshkin G. G., Efremova, M. A.* (2004). Film Text: experience of linguacultural analysis. Moscow: *Vodoley Publishing*. 2004. 153 p. (in Russian).
- Sorokin Yu. A., Tarasov E. F.* (1990). Creolized texts and their communicative function. In: *Optimization of Speech Influence*. Moscow: *Nauka*, 1990. 180–186. (In Russian).
- Toury G.* (1980). In Search of a Theory of Translation. Tel Aviv: *Tel Aviv University, The Porter Institute for Poetics and Semiotics*, 1980. 159 p.
- Venuti L.* (1998). The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference. London: *Routledge*. 1998. 224 p. <https://doi.org/10.4324/9780203047873>.
- Zaretskaya A. N.* (2012). Specific Features of Subtext Realization in Film Discourse. Chelyabinsk: *Abris*, 2012. 192 p. (in Russian).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ

Константин Павлович Жигалов – аспирант, Кемеровский государственный университет, ул. Красная, 6, Кемерово, 650000, Россия;
orcid.org/0009-0005-0188-3890; e-mail: zhigalovkp@yandex.ru

Андрей Геннадьевич Фомин – доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры переводоведения и лингвистики, Кемеровский государственный университет, ул. Красная, 6, Кемерово, 650000, Россия;
orcid.org/0000-0002-2742-7747; e-mail: andfomin67@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Konstantin P. Zhigalov, Postgraduate Student, Kemerovo State University, 6 Krasnaya St., Kemerovo, 650000, Russia;
orcid.org/0009-0005-0188-3890; e-mail: zhigalovkp@yandex.ru

Andrey G. Fomin, Dr. Sci. (Philology), Professor, Department of Translation, Interpreting and Linguistics, Kemerovo State University, 6 Krasnaya St., Kemerovo, 650000, Russia;
orcid.org/0000-0002-2742-7747; e-mail: andfomin67@mail.ru

Поступила в редакцию	19.03.2026	Received	19 March 2026
Принята в печать	27.04.2026	Accepted for publication	27 April 2026
Опубликована	16.06.2026	Published	16 June 2026