Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Московский государственный лингвистический университет»
(ФГБОУ ВО МГЛУ)
Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education
«Moscow State Linguistic University»
(MSLU)

Переводческий факультет
Кафедра испанского языка и перевода

Направление подготовки: 45.04.02 Лингвистика
Профиль: Теория и практика аудиовизуального перевода

Полегошко Владимир Михайлович

«Особенности перевода песен в аудио-медиальных текстах»

Выпускная квалификационная работа
студента группы ПФ1-18-44
Полегошко Владимира Михайловича

Руководитель:
кандидат филологических наук, доцент
кафедры испанского языка
и перевода
А.А. Альварес Солер
преподаватель кафедры
испанского языка и перевода
Е.С. Гончаренко

Рецензент:
доцент кафедры
кандидат филологических наук,
доцент кафедры романской филологии
ФГБОУ ВО «ВГСПУ»
Титаренко Наталия Владимировна

Москва 2020

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ 4
ГЛАВА 1. ОБЗОРНО-ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ 13
Общее описание разновидностей АВП и их особенности, сложившаяся в русскоязычной переводческой среде практика перевода песен в АМП 13
Перевод под субтитрирование 14
Синхронный закадровый перевод 15
Перевод под дублирование (дубляж) 17
Конъюнктура мирового рынка аудиовизуального перевода и национальные традиции стран рабочих языков исследования 19
Испания и Латинская Америка 21
Россия (СССР) 22
Песня: определение, теоретические аспекты с точки зрения поэтики 24
«Ритмический квартет» 25
Структурно-позиционная классификация рифмы 31
Структурно-фоническая классификация рифмы 32
Структурно-ритмическая классификация рифмы 36
Теория перевода песен 39
Требования, предъявляемые к переводу песен безотносительно АВП 40
Требования, предъявляемые к переводу песен: музыкально-обусловленный перевод в рамках АВП 52
ГЛАВА 2. СОБСТВЕННО ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ ЧАСТЬ 56
Стратегии перевода песен и их применение в АВП 57
Оставление без перевода 57
Перевод слов песни без учета музыкальной составляющей 60
Сочинение нового текста на оригинальную музыку 64
Перевод текста песни и адаптация под него музыки 65
Адаптация перевода к оригинальному музыкальному сопровождению — подготовка музыкально-обусловленного перевода 65
Обратная перспектива: влияние типа АВП на перевод песен 67
Приемы, применяемые для перевода песен в аудио-медиальных текстах (произведениях) и практические рекомендации 67
Анализ релевантной переводческой практики 75

Перевод под субтитрирование 75
Синхронный закадровый перевод 82
Перевод под дублирование (дубляж) 89
ЗАКЛЮЧЕНИЕ 111
БИБЛИОГРАФИЯ 115
СПИСОК ИССЛЕДОВАННЫХ ОРИГИНАЛЬНЫХ ТЕКСТОВ 122
СПИСОК ЭМПИРИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА 132

ВВЕДЕНИЕ

В условиях чрезвычайной дифференциации контента, с которым в настоящее время приходится сталкиваться переводчикам при выполнении профессиональных задач, лингвисты разных школ пришли к мнению, что перевод определенных типов контента целесообразно выделить в отдельную, новую разновидность перевода. Помимо традиционных, литературных, публицистических и других видов текста, воспринимаемых исключительно за счет визуального канала восприятия графических символов, сегодня генерируется огромное количество текстов другого типа — кинематографических, кибер-игровых, и других, где, при безусловном сохранении текстовой природы, к вербально-визуальному способу восприятия добавляется и аудиальный. О необходимости выделения такого типа текстов говорила еще Катарина Райс (в 1978 году), немецкий лингвист и переводовед, описывавшая аудио-медиальные тексты как тексты, зафиксированные в письменной форме, но поступающие к получателю через неязыковую среду в устной форме (речевой или песенной), воспринимаемой им на слух[1]. Относительно того, какие тексты необходимо включить в это понятие, исследователь замечает, что «в первую очередь, это — тексты, распространяемые радио и телевидением», а именно телевизионные передачи, фильмы, радиопередачи, но также и «все тексты, образующие единство с музыкой, — от простейших шлягеров и песен до гимнов, хоров, ораторий. <…> все сценические произведения, от мюзикла и оперетты до оперы, от комедии до драмы и трагедии». Для полного охвата всех текстов, отвечающих заданным характеристикам, считаем нужным упомянуть и новейший тип аудио-медиальных текстов — компьютерные игры. Как и произведения кинематографа, *они включают в себя не только вербальную, но и визуальную и звуковую*

[1] Райс, Катарина. Классификация текстов и методы перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. — М., 1978. — с. 202-228.

информацию. Их уникальной чертой в сравнении с другими аудио-медиальными текстами является интерактивность.

Для сохранения стройности и целостности всего исследования считаем необходимым сделать допущение о том, что на протяжении всей работы возможна интерференция понятий «перевод аудио-медиальных текстов (АМТ)» (используется нами) и «аудиовизуальный перевод (АВП)» (используется некоторыми другими исследователями смежной тематики), которые в контексте данной работы являются взаимозаменяемыми. Такой параллелизм подмечают и другие авторы, в том числе Богинский И. А[2]., который замечает, что «параллельно с термином «аудио-медиальный текст» в научной литературе используют понятие «аудиовизуальный текст», тем самым указывая, что основанием для выделения подобного типа текстов является единство языковых и внеязыковых (визуальных) средств, используемых при создании подобных текстов».

Чтобы подкрепить данную позицию, приведем и определение аудиовизуального текста за авторством Фредерика Чауме — известного испанского исследователя тематики аудиовизуального перевода. По его убеждению[3], аудиовизуальным текстом является текст, передаваемый по двум коммуникационным каналам — акустическому и визуальному, смысл которого формируется за счет стечения и взаимодействия различных семантических кодов, а не исключительно языкового кода.

Подобная не исключительно языковая природа аудиовизуальных текстов обуславливает уникальность процесса перевода АМТ (АВП), который, по мнению[4] А. В. Козуляева, представляет собой не просто частную разновидность переводоведения, но самостоятельную область исследований.

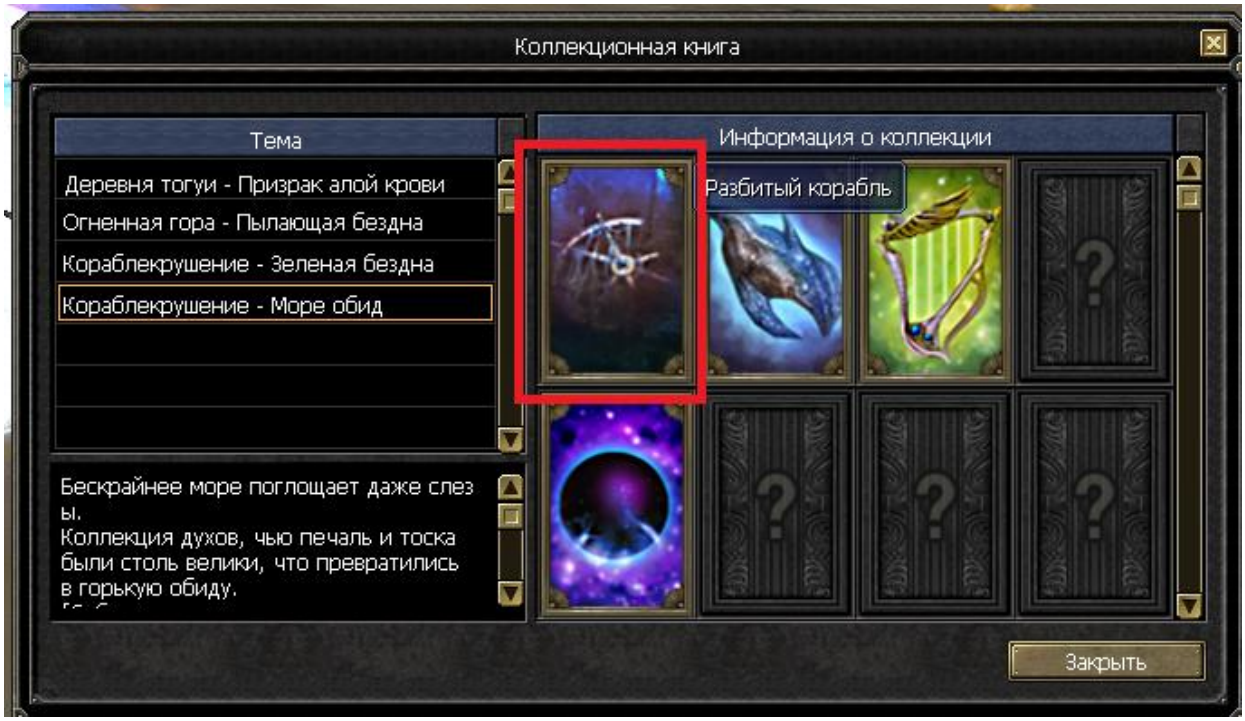
---

[2] Богинский И. А. Перевод американских аудио-медиальных текстов на русский язык: сущность и проблемы // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2016. №1-1.
[3] Chaume, F. (2004). Cine y traducción. Madrid: Cátedra.
[4] Козуляев А. В. Аудиовизуальный полисемантический перевод как особая форма переводческой деятельности и особенности обучения данному виду перевода // Царскосельские чтения. 2013. №XVII.

«Для разработки метода работы переводчик должен отталкиваться от сценария оригинального произведения, при этом постоянно учитывая всю информацию, содержащуюся во вспомогательном аудиовизуальном компоненте. Насколько мне известно, в большинстве случаев переводчики опираются в основном на монтажный лист, что является грубой ошибкой, ведь мы переводим не письменный текст, а произносимую речь, дополненную всеми деталями, заложенными непосредственно в видеоряде»[5].

Чтобы продемонстрировать данное утверждение, мы решили обратиться к примеру, который нам предоставляет многопользовательская ролевая онлайн-игра жанра Silkroad Online (2005), в 2009— 2013 году локализованная в России компанией Astrum Online Entertainment.

Рис. 1



Вариации: Сломанный ключ / Broken key / Разбитый корабль / Разбитый штурвал

[5] Martín Villa, Laurentino. (1994). Estudio de las diferentes fases del proceso de doblaje. Centro de Estudios y Producción Audiovisual CEPAV. En Eguíluz, F.; Merino, R.; Olsen, V.; Pajares, E.; Santamaría, J.M. (ed.) Trasvases Culturales, literatura, cine y traducción. Vitoria-Gasteiz: Facultad de Filología, Dpto. Filología Inglesa y Alemana. p. 325.

На данном снимке экрана вы видите деталь игрового интерфейса, отображающую коллекцию талисманов, которые необходимо собрать, чтобы получить улучшенное игровое оружие. Талисманы в данном случае — игровые предметы (визуально — карточки), которые можно добыть в локации (области игрового мира), представляющей собой кладбище деревянных кораблей, населенное про́клятыми чудовищами. Российские локализаторы работали с игровыми файлами на английском языке, которые, в свою очередь, являлись переводом с корейского языка, выполненным самой компанией-разработчиком Joymax Entertainment.

Талисман, заключенный в красную рамку, на английском языке носит название Broken Key, прямой перевод которого (изначально использованный локализаторами официальной версии) «Сломанный ключ» совершенно диссонирует с изображением на карточке, в отличие от остальных: «Длинная клешня» (Large tong), «Арфа снов» (Phantom harp), «Сфера мстительного духа» (Vindictive sprit's bead), Рука-крюк (Hook hand). Как видно, все эти предметы — либо бесхозный мусор, либо в той или иной степени мистические артефакты, которые можно отыскать на заброшенном корабле. Позднее была произведена замена перевода названия пресловутого талисмана на «Разбитый корабль», что уже больше отсылает нас к атмосфере локации, но все еще не учитывает содержание визуального канала. С нашей точки зрения, учитывая визуальную составляющую, перевод должен был быть таким — «Разбитый штурвал», т. к. на карточке мы видим именно изображение штурвала, и обнаружить на кладбище кораблей именно штурвал — событие куда более вероятное, нежели обнаружение там ключа, или «корабля».

С нашей точки зрения, локализаторы игры в данном случае пренебрегли визуальным каналом восприятия информации, т. е. работали по аналогу монтажного листа — базе игровых данных, принимая во внимание только текстовую информацию.

Поскольку охватить проблематику всех жанров АМТ в одном сколько бы то ни было объемном исследовании не представляется возможным, мы приняли решение сконцентрироваться на одном из наиболее интересных с точки зрения переводческой задачи жанров — песне. Прежде, чем переходить к детализации понятия песни, которое, безусловно, является опорным для нашего исследования в целом, отметим, что в рамках последнего песня будет рассматриваться как своего рода «жанр в жанре». Поясним: в ранее приведенном определении песня отнесена к АМТ сама по себе; мы же будем рассматривать ее как элемент произведений других жанров АМТ, в которых на процесс перевода могут влиять дополнительные факторы, нетипичные для перевода песен как отдельных произведений.

Ключевой для целей нашего исследования составляющей этих определений является единогласное включение понятия песни в рамки поэтического дискурса. Это во многом будет определять общую переводческую стратегию при их переводе (в том числе и в АМТ) и позволит нам обоснованно использовать положения и выводы научных работ, не специализирующихся на самом жанре песни, но предлагающих генерализированный подход к поэтическому дискурсу.

В то же время, многие специалисты переводческой науки подчеркивают, что перевод песен по сравнению с переводом «обычной» поэзии является сверхзадачей. Энн Родда в своей статье «Перевод на службе музыки: немецкие лирические песни»[6] из сборника «Переводческий спектр» отмечает, что «переводчик лирической песни сталкивается с куда более трудной задачей, нежели переводчик обычного стихотворения. В случае с лирической песней, исходное стихотворение сразу предстает перед нами как продукт перевода, нечто переведенное на другой язык — язык музыки <..> хотя стихотворение, наложенное на музыку, не обязательно становится более совершенным

[6] Rodda, Anne E. (1981) 'Translating for Music. The German Art Song', in Marilyn Gaddis Rose (al.) Translation Spectrum. Essays in Theory and Practice, Albany, NY: State University of New York Press, pp. 147-159.

произведением искусства, оно определенно проходит значительную трансформацию».

Ритмический аспект является в переводе песен зачастую более важным, чем при переводе поэзии, т. к. лежит на границе лингвистики и музыки, и имеет важнейшее значение для восприятия аудио-медиальных текстов аудиторией. Важность ритма как аудиальной составляющей априори обусловлена тем, что воспринимать его могут люди всех возрастов — даже в младенчестве, когда человек еще не способен полноценно понять смысл тех или иных слов, он может уловить ритм музыки и, скажем, пританцовывать/совершать иные движения ей в такт. О том, как глубоко в человеческой психике и сознании спрятаны инструменты восприятия ритма, писали такие специалисты в области психолингвистики, как А. Е. Кибрик и С. Ф. Гончаренко. Переводчику, который сталкивается с переводом песен под дубляж, приходится уделять этому аспекту много внимания. С нашей точки зрения, это требует от переводчика дополнительных компетенций, возможности обрести которые при получении высшего переводческого (профильного) образования у него нет. Тем более ценной может быть попытка привести общие указания для переводчиков, сталкивающихся с такой неординарной задачей.

Актуальность и новизна настоящего исследования определяется следующими факторами, исходя из которых мы будем использовать методику, основное содержание которой изложено ниже.

а). отсутствие широкодоступной теоретической и практической базы, которая могла бы послужить специалистам, сталкивающимся с переводом песен в АМТ. Основная масса русскоязычных источников, освещающих проблематику перевода АМТ, ограничивается общими дескриптивными изложениями сущности и особенностей данного вида перевода, не предлагая при этом глубокого и содержательного анализа практического опыта, на основании которого можно было бы построить систематическую и, в известной степени, универсальную теорию перевода АМТ.

б). невозможность напрямую использовать куда более обширную теоретическую базу АВП, существующую в работах иностранных исследователей[7] (в том числе на английском и испанском языках), из-за отсутствия переводов соответствующей теоретической литературы. В теоретическом разделе нами будет сделана попытка адаптировать теоретический и практический опыт зарубежных коллег под объективные реалии и традиции российской отрасли АВП для того, чтобы в дальнейшем упростить задачу поиска методологической информации для переводчиков и обогатить отечественную библиотеку комплексных лингвистических исследований. В том числе, нами будет предпринята попытка создать собственную систему координат (или же критериев), которым должен отвечать перевод песен в тех или иных аудио-медиальных текстах, синтезировав информацию из существующих наработок в данной области переводоведения. Подобный синтез идей жизненно необходим для такого молодого направления исследований, как изучение проблем перевода АМТ.

в). очевидно недостаточная научность исследований, посвященных непосредственно проблематике перевода песен. Из-за того, что этот жанр является частью массовой популярной культуры, многие авторы игнорируют или, что печальнее, не подозревают о существовании теории перевода поэтических текстов, которую разрабатывали такие авторитетные авторы как И. Левый и С.Ф. Гончаренко. Опираясь на мощнейшую научную базу Московского государственного лингвистического университета, мы планируем придать нашему исследованию максимальную комплексность, т. е. учитывать в нем не только положения общей теории перевода, но и узкоспециальных работ в данной области, а также смежных дисциплинах, без которых невозможен адекватный и качественный перевод эстетической[8] информационной составляющей песен (как и любого другого поэтического жанра).

---

[7] Малёнова Е. Д. Теория и практика аудиовизуального перевода: отечественный и зарубежный опыт // Коммуникативные исследования. 2017. № 2 (12). С. 32—46.
[8] Гончаренко С. Ф. Собрание сочинений. В 3-х т. Т.3. Монографии. — М.: Рема, 1995.

г). малое число исследований, посвященных АВП и использующих в качестве материала произведения на испанском языке. Данное обстоятельство объясняется небольшой долей испаноязычных фильмов и иных аудио-медиальных произведений на российском рынке кино- и медиаиндустрии, однако в целом испаноязычное сообщество стран вносит богатый вклад в современную мировую культуру и его нельзя игнорировать (равно как и оставлять русскоязычную аудиторию без возможности в полной мере с ним знакомиться). Мы планируем в меру собственных возможностей компенсировать эту лакуну с помощью этого и последующих исследований, а также практической переводческой деятельности.

Собственно исследовательская часть будет включать в себя анализ различных стратегий перевода песен и их применимость в переводе аудио-медиальных текстов, анализ применимости выработанной ранее системы координат на практике и углубленный всесторонний анализ практических решений, имевших место при переводе песен в АМП различных жанров и форматов.

Исходя из вышеперечисленных соображений относительно актуальности данного исследования, его задачи можно обозначить следующим образом:

- разработать с помощью синтеза теоретических и практических научных знаний общий функциональный метод, который профессиональные переводчики могли бы использовать для принятия решений при переводе песен в АВП:

- обозреть существующие теоретические наработки по обозначенной проблематике в отечественных и иноязычных источниках и рассмотреть способы и потенциал их применения в сложившейся практической парадигме отечественной индустрии перевода аудио-медиальных произведений.

- заполнить очевидную лакуну — осветить все аспекты перевода поэзии и песен, как ее частного проявления, которые не учитываются в подавляющем

большинстве случаев при переводе аудио-медиальных произведений даже профессиональными студиями.

Конечной целью исследования, как следует из всего вышесказанного, является освещение особенностей перевода песен в аудио-медиальных текстах для последующего применения материалов исследования в практике, теории и дидактике аудиовизуального перевода.

При написании работы были использованы общедоступные научные материалы, практические руководства по переводу аудиовизуальных произведений крупных переводческих компаний/студий (Netflix, SDI Media) и материалы семинара SDI Media для аудиовизуальных переводчиков, прошедшего с 15 февраля по 21 марта 2020 года в Москве.

ГЛАВА 1. ОБЗОРНО-ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

Общее описание разновидностей АВП и их особенности, сложившаяся в русскоязычной переводческой среде практика перевода песен в АМП

Plus ca change plus c'est la meme chose

Жан-Батист Альфонс Карр

Для целей настоящего исследования мы будем вынуждены ограничиться тремя наиболее распространенными разновидностями перевода аудиовизуальных произведений, а именно переводом под субтитры, закадровым переводом и переводом под дубляж. Такие разновидности, как тифлокомментирование (аудиодескрипция), жестовый перевод АМП и субтитрирование для слабовидящих, безусловно, являются актуальными и востребованными на российском рынке. Об этом свидетельствует Борщевский И. С., который указывает, что «с принятием в России Федерального закона от 28.03.2017 № 34-ФЗ “О внесении изменений в статьи 8 и 9 Федерального закона “О государственной поддержке кинематографии Российской Федерации””, национальные фильмы, получающие господдержку на производство или прокат, подлежат обязательному субтитрированию и тифлокомментированию. Наряду с этим увеличилось количество запросов на тифлокомментирование иностранных фильмов»[9]. Однако вышеупомянутые разновидности АВП не входят в профессиональную компетенцию автора настоящего исследования, требуя, в то же время, радикального иной переводческой стратегии, и поэтому мы не будем учитывать их в дальнейшем.

---

[9] Борщевский, И. С. Способы передачи элементов киноязыка в интерсемиотическом переводе (на примере аудиодескрипции) / И. С. Борщевский. — Текст : непосредственный // Филология и лингвистика. — 2019. — № 1 (10). — С. 45-49. [Электронный ресурс] — URL: https://moluch.ru/th/6/archive/119/4102/ (дата обращения: 08.06.2020).

Перевод под субтитрирование

По определению В. Е Горшковой, «субтитрирование — это сокращенный перевод диалогов фильма, который отражает их основное содержание и выражается в виде печатного текста, находясь, в большинстве случаев, в нижней части экрана»[10]. Позволим себе подкорректировать данное определение с учетом двух соображений: переводятся не только диалоги, но и все реплики (например, в документальных фильмах повествование ведется практически исключительно одним лицом — рассказчиком/диктором); кроме того, необходимо уточнить понятие «сокращенный» следующим образом — ограниченный по длине и исключающий некоторые части речи (в т. ч. междометия) для удобства восприятия зрителем. При субтитрировании переводчик обязан учитывать многие ограничения, в том числе максимальную длину строки (единого значения для русского и тем более для всех языков на настоящий момент не существует, но мы можем опираться на требования крупных поставщиков соответствующего переводного контента, например на Netflix, который устанавливает для субтитров на русском языке максимальную длину строки в 39 символов[11]) и привязку смены субтитров к смене планов в кадре. Под символами принято понимать любой печатный знак — букву или знак препинания, а также пробелы между ними.

При переводе песен под субтитры действуют те же ограничения, которые существуют для перевода субтитров вообще:

- опущение междометий (Netflix, SDI Media)

---

[10] Горшкова В. Е. Теоретические основы процессоориентированного подхода к переводу кинодиалога: на материале современного французского кино : дис. ... докт. филол. наук / В.Е. Горшкова. Иркутск, 2006. 367 с.

[11] Netflix — Russian Timed Text Style Guide [Электронный ресурс] — URL: https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/215346638-Russian-Timed-Text-Style-Guide (дата обращения: 08.06.2020).

- опущение излишних речевых конструкций, не основной смысловой нагрузки (I think, it seems, apparently, just — я думаю, по-моему, кажется, просто)
- опущение притяжательных местоимений, если это не влечет за собой грамматических искажений речи

Как гласит народная мудрость, «из песни слов не выкинешь. Это утверждение можно с уверенностью применить и к переводу песен в АМП. Поэтические произведения обладают ритмическо-семантической структурой и опущение какого-либо из этих компонентов (частей речи) неизбежно ведет к ее разрушению. Помочь переводчику уместить перевод песни в установленные лимиты поможет тщательный подбор средств передачи смысла, так как при переводе поэтических произведений арсенал доступных переводческих трансформаций необычайно широк. Кроме того, если говорить о переводе испаноязычных произведений на русский язык, в этом деле полезным будет и то обстоятельство, что принципы подсчета слогов в преимущественно силлабическом испанском стихосложении и в силлабо-тоническом русском отличаются. При версификации в испанском языке один метрический слог может включать в себя несколько «обычных», фонетических слогов, а в русском метрический и фонетический слог всегда равны, что в основном позволяет квантитативно сократить адекватный перевод песен на русский язык и соблюсти ограничения по символам, характерные для субтитрирования.

Синхронный закадровый перевод[12]

Данный вид АВП можно охарактеризовать как перевод, зачитываемый поверх оригинальной звуковой дорожки голосом озвучивающего актера

[12] Матасов Р. А. История кино/видео перевода // Вестник Московского университета. Серия 22. Теория перевода. 2008. №3.

(одноголосый) или актеров (многоголосый). По мнению многих[13][14] специалистов синхронный закадровый является более простым и менее дорогостоящим способом перевода, а также наиболее близким к устному переводу видом АВП[15][16].

Существуют многочисленные варианты именования данного вида АВП, но мы прибегнем к терминологии Р. А. Матасова, авторитетного специалиста в области киноперевода, который ранее других обратил внимание научного сообщества на изучаемые нами проблемы, и будем здесь и далее называть этот вид АВП синхронным закадровым переводом или СЗП.

Специфика данного вида АВП может быть представлена в виде двух этапов: 1) переводчик работает с письменным текстом в виде монтажных листов и осуществляет многократную сверку с оригиналом. Здесь переводчику важно сохранить наибольшую информативную точность и обеспечить функционально-коммуникативное и эстетическое воздействие текста перевода; 2) переводчик работает над синхронным[17] звучанием текста перевода аудиовизуального произведения с его оригинальной звуковой дорожкой, пытаясь при этом избежать «фазового сдвига». Здесь переводчику следует помнить о «возможности уплотнения передаваемой информации и сокращении семантической избыточности, если таковая имеется», как это бывает необходимо в синхронном переводе (прием сжатия информации)[18].

Мы полагаем, что не будет ошибочным утверждение, что главной функцией СЗП является информативная, что и объясняет, например,

---

[13] Богданов Е.В. К вопросу о специфике аудиовизуального перевода в России и Финляндии // Факультет прибалтийско-финской филологии и культуры/ [Электронный ресурс] — URL: http://old.petrsu.ru/Faculties/Balfin/EVBogdanov_2011.html (дата обращения: 08.06.2020)

[14] Szarkowska, Agnieszka. (2005). The Power of Film Translation. Translation Journal 9(2). [Электронный ресурс] — URL: http://translationjournal.net/journal/32film.htm (дата обращения: 08.06.2020)

[15] Аносова Н. Э. Закадровый перевод и субтитрирование: особенности и перспективы // ПНиО. 2018. №1 (31).

[16] Козуляев А. В. Обучение динамически эквивалентному переводу аудиовизуальных произведений: опыт разработки и освоения инновационных методик в рамках школы аудиовизуального перевода // Вестник Пермского национального исследовательского политехнического университета. Проблемы языкознания и педагогики. 2015. № 3(13) с. 3—24.

[17] Здесь речь идет именно о временной синхронизации (прим. автора)

[18] Виноградов В. С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы) / В.С. Виноградов — М.: Изд-во института общ. среднего образования РАО, 2001. — 224 с.

«вторжение» данного вида АВП на рынки стран, отдающих предпочтение другим его видам, через документальный кинематограф.

Перевод под дублирование (дубляж)

Говоря о дублировании, В.Е. Горшкова, определяет его как «особую технику записи, позволяющую заменять звуковую дорожку фильма с записью оригинального диалога звуковой дорожкой с записью диалога на языке перевода».

«*Под дублированием мы понимаем запись голоса, синхронизированную с движением губ актеров в видеоряде, или же определенным образом с ним связанную, которая максимально достоверно сохраняет признаки оригинальной звуковой дорожки*»[19].

По определению Ф. Чауме, «дублирование состоит в переводе и адаптации сценария аудиовизуального текста [sic] и последующем отыгрывании переведенного варианта сценария актерами»[20].

В процессе дублирования, (помимо актеров — прим. автора) участвуют несколько специалистов: переводчик, укладчик, редактор/корректор и режиссер дубляжа. Ф.Чауме выделяет[21] шесть этапов, на которые можно разбить процесс дублирования, и снабжает эту информацию полезными комментариями.

- *Приобретение текста аудиовизуального произведения.* На этом этапе переводчик должен учесть время выпуска, причину приобретения (назначение АМТ) и намерения относительно выпуска данного продукта.

[19] Ávila, Alejandro. El doblaje. España (1997). Ed. Cátedra. p. 19.
[20] Chaume, F. (2004). Cine y traducción. Madrid: Cátedra. p. 32.
[21] Ibid. p. 65-80.

- *Этап продакшена или предварительный студийный этап работы.* На данном этапе определяется исполнитель перевода, режиссер дубляжа и происходит подбор актеров, которые будут задействованы при дубляже.

- *Поступление заказа на перевод.* Переводчик получает текст на ИЯ и переводит его на ПЯ.

- *Этап укладки и адаптации.* Задачей укладчика является синхронизация движений артикуляционного аппарата и других частей тела, а также выравнивание длительности реплик в оригинальной версии сценария и в его переводной версии.

- *Отыгрывание или голосовое дублирование.* На этом этапе происходит непосредственно дублирование, т. е. запись голосов актеров. Иногда для исполнения диалоговых реплик и песен в фильмах могут приглашаться два разных человека, один из которых зачастую является популярным киноактером (в отличии от актеров озвучивания — прим. автора). Именно так были распределены роли в процессе дублирования мультипликационного фильма «Холодное сердце» (Frozen) на испанский язык — за озвучивание диалоговой речи принцессы Эльзы (одна из двух главных героинь произведения) отвечала актер озвучивания Ана Эстер Альборг, а за озвучивание песен — каталонская поп-исполнительница (в т. ч. участница конкурса «Евровидение-2008») Жизела (Gisela). При этом, что интересно, в оригинальной (английской) версии все реплики — и песенные, и диалоговые — были озвучены Идиной Мензел, актрисой и певицей, заслужившей популярность благодаря главным ролям в бродвейских мюзиклах.

- *Этап сведения (микширования).* Техническая группа специалистов по звуку на данном этапе объединяет все записанные звуковые дорожки в одну, и с помощью специализированного программного обеспечения корректирует темп и тон голоса в зависимости от конкретной сцены.

Конъюнктура мирового рынка аудиовизуального перевода и национальные традиции стран рабочих языков исследования

Все вышеописанные виды АВП, без сомнения, равноценны и не могут быть выстроены в вертикальную иерархию по признаку полноценности/неполноценности. Для того, чтобы такая ситуация существовала в реальности, каждый из типов аудиовизуального перевода должен обладать значительными рынками, где его использование уже закреплено традицией. Переводчику всегда приходится иметь конъюнктурный вопрос в виду, т. к. целевая аудитория весьма чувствительна к отступлению от традиций АВП.

Конъюнктуру мирового рынка АВП логично представить в виде постраховой классификации, как например, в статье Агнешки Жарковской, которая приводит (основываясь на данных The Routledge Encyclopaedia of Translation Studies[22]) четыре категории стран по предпочтительному для них типу АВП:

1. «**Страны языка оригинала**»[23], а именно англоговорящие страны (США, Великобритания и другие), т. к. именно английский язык — самый распространённый язык в киноиндустрии[24] и индустрии компьютерных игр. В них потребность перевода АМТ практически отсутствует, а если таковой осуществляется, то преимущественно посредством субтитрирования.
2. Страны, где преобладает **перевод под дублирование**. В эту категорию в основном включаются государства, для жителей которых родными языками являются французский, итальянский, немецкий или испанский.

[22] Baker, Mona. (1997) Routledge Encyclopaedia of Translation Studies. London and New York: Routledge. p. 244
[23] Szarkowska, Agnieszka. (2005). The Power of Film Translation. Translation Journal 9(2). [Электронный ресурс] — URL: http://translationjournal.net/journal/32film.htm (дата обращения: 08.06.2020).
[24] Грицан А. В. Роль США в мировых медиапотоках и их влияние на аудиовизуальный рынок России // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. Серия: Социальные науки. 2016. №3 (43).

Это в основном объясняется историческими причинами, т. к. «в 1930-х годах дубляж становится наиболее предпочтительным способом перевода фильмов в крупных языковых сообществах»[25].

3. Страны, где преобладает **перевод под субтитры**. На рынке таких стран обычно преобладает переведенная иноязычная медиапродукция. К ним относятся Нидерланды, Норвегия, Швеция, Дания, Греция, Словения, Хорватия, Португалия и другие.
4. Страны, где преобладает **перевод под закадровое озвучивание**. В них предпочтение отдается данному типу АВП в силу финансовых обстоятельств. В эту категорию входили на момент написания статьи (2005 г.), например, Россия и Польша[26]. По мнению Р. А. Матасова, в России многоголосый синхронный закадровый перевод остаётся сегодня наиболее распространённым видом кино/видеоперевода.

При этом особым образом нужно выделить перевод анимационных/мультипликационных фильмов для детей, которые дублируются даже в странах, где в остальных случаях по традиции применяется субтитрирование (например, Нидерланды и все страны Скандинавии).

Как сказано выше, выбор предпочтительного типа АВП для конкретных национальных рынков диктовали исторические обстоятельства. Национальные традиции разных стран в этой области формируются в 1930-х и 1940-х годах, т. к. после начала эры звукового кинематографа в 1927 году (с выходом фильма «Певец джаза» (The Jazz Singer)) американские кинокомпании, и сейчас доминирующие в отрасли кинопроизводства, столкнулись с проблемой «языкового барьера» на пути продвижения своей продукции за границу. Здесь

---

[25] Gottlieb, Henrik (1990) "Quality Revisited: The Rendering of English Idioms in Danish Subtitles vs. Printed Translations". In Anna Trosborg (ed.) Text Typology and Translation, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, p. 310.

[26] При этом сам автор статьи замечает, что в классификации не учитывается способ показа демонстрируемых произведений, что создает некоторую двоякость: доминирующим типом АВП для показа фильмов в кинотеатре в Польше является субтитрирование, несмотря на то, что за счет преобладания при производстве телевизионного контента перевод под закадровое озвучивание все же является основным типом на национальном рынке.

считаем логичным сузить наш фокус внимания на двух странах, официальные языки которых являются рабочими языками настоящего исследования: Испании и России (СССР).

Испания и Латинская Америка

Во второй половине 1930-х в Испании установился тоталитарный режим Франциско Франко, который, равно как и лидеры националистических режимов Германии и Италии, берет курс на национальное единение через стандартизацию общенационального языка. «Звуковые фильмы, импортируемые из США и других стран, могли <..> послужить удобным средством укрепления позиций национального языка, так как кинематограф к тому времени уже стал самым популярным видом искусства, а значит — наиболее удобным инструментом воздействия на массовое сознание»[27]. Наиболее эффективно использовать его в слаборазвитой, аграрной Испании, где значительная доля населения была неграмотной (а значит, не смогла бы прочитать субтитры), позволяло дублирование фильмов на испанский язык. Осознавая это, а также широкий потенциал для цензурирования, правительство Франко в апреле 1941 года выпускает указ, запрещающий показ фильмов, озвученных на любых языках, кроме испанского[28]. Это и предопределило становление Испании как одного из мировых лидеров в области дублирования кинофильмов.

Поскольку испанский национальный рынок не является единственным потребителем испаноязычной продукции, следует упомянуть в этой связи и страны Латинской Америки. Начиная с 1944 года, изначально стараниями киностудиями Metro Goldwyn Mayer в Мексике, укореняется традиция дублирования кинофильмов с использованием так называемого

[27] Матасов Р. А. История кино/видео перевода // Вестник Московского университета. Серия 22. Теория перевода. 2008. №3.
[28] Ávila, Alejandro. El doblaje. España (1997). Ed. Cátedra. pp. 55-56.

«международного» или «нейтрального» испанского, который определяют как «понятный любому носителю испанского языка, не содержащий локализмов и максимально нейтральный»[29]. Одной из основных причин появления такого феномена была коммерческая нецелесообразность перевода на многочисленные региональные варианты языка. Причем до 1992 года исключением не был и рынок Испании, куда фильмы крупных кинопроизводителей, например Disney, поставлялись именно в латиноамериканском дубляже

Россия (СССР)

В СССР выбор в пользу дублированных переводов был сделан по сходным с испанскими причинам и примерно в тот же период. У Р. А. Матасова[30] находим подробное объяснение такого выбора: «несмотря на исправное функционирование системы “всеобуча” большинство населения страны оставалось малограмотным, поэтому субтитрование a priori не устраивало массового зрителя. Кроме того, напомним, дубляж помогал скрывать неприемлемые для цензуры высказывания заграничных киногероев». До 1991 года дублирование остается ведущим типом АВП на территории современной России, однако в последующее десятилетие (а на кустарном уровне — и в течение предшествующего) из-за существенного сокращения финансовых возможностей и массового проникновения зарубежной продукции на телевидение, он теряет свои позиции. Ему на смену приходит (а точнее — выходит из тени) перевод закадровый, а точнее синхронно-закадровый перевод, который на сегодняшний день является наиболее распространенным (в количественном отношении) видом АВП в России[31], хотя фильмы, выходящие в широкий кинопрокат и в 90-е и в XXI веке, в основном, дублируются.

---

[29] 33. Castro, X., El español neutro en la traducción. [Электронный ресурс] — URL: http://xcastro.com/2017/10/05/espanol-neutro-traduccion/ (дата обращения: 08.06.2020).
[30] Матасов Р. А. История кино/видео перевода // Вестник Московского университета. Серия 22. Теория перевода. 2008. №3.
[31] Там же.

Говоря о субтитровании, надо отметить, что до появления соответствующих компьютерных средств и технологий в конце 90-х годов XX века, т. е. в СССР данный вид АВП использовался крайне редко, однако примеры его использования в широком прокате все же существуют и относятся в основном к мюзиклам. Режиссер дубляжа Георгий Калитиевский в интервью, опубликованном в 1985 году в журнале «Советский экран», говорит о том, что «к картинам этого жанра (жанра музыкальных фильмов — прим. автора) нужен особый подход: только субтитрование и никакого перевода. <…> Вопрос субтитрирования для нас — больной вопрос. К примеру, на работу над титрами для фильма “Вестсайдская история” (только песен!) у нас ушло полгода — для дубляжа слишком долгий срок»[32]. В дальнейшем в России субтитры получают куда более широкое распространение, и в практической части работы мы продемонстрируем как пример из эпохи доцифрового субтитрирования, так и пример современной переводческой работы в рамках этого вида АВП.

[32] Палатникова О. Смеялась, как Моника Витти// Советский экран, 1985. № 6

Песня: определение, теоретические аспекты с точки зрения поэтики

Содержание аудиовизуальных текстов передается посредством двух каналов: акустического и визуального. При более детальном разборе выясняется, что информация, поступающая зрителю по акустическому каналу может принимать самые разные формы. Наиболее частотная форма — диалоги, однако нельзя не отметить и другие информационные коды, с помощью которых зритель получает сведения, например, песни[33].

Определение песни целесообразным представляется заимствовать из литературоведческих словарей, в которых находим: «песня — это 1). небольшое поэтическое произведение, предназначенное для пения[34]; 2) Жанр лирической или эпической народной поэзии», или же «песня — это общее определение стихотворных произведений разных жанров, предназначенных изначально или используемых для пения. Для песен чаще всего обязательны строфичность, рифма, доступность изложения. Нередко песня имеет припев или рефрен»[35].

Если принять за исходную точку тезис о безусловной принадлежности песен к поэтическим произведениям (будь то в рамках одного или нескольких жанров, или на более широком, гиперонимическом уровне), эти соображения находят подтверждения в работах С. Ф. Гончаренко о природе поэтического перевода, который, во-первых отмечает дуализм информационной природы стиха, разделяя информацию художественных текстов на две принципиально различные категории — смысловую и эстетическую (последняя при этом подразделяется на собственно-эстетическую, катартическую, гедонистическую, суггестивную, структурно-формальную и функционально-формальную). Во-вторых, по его словам, «содержание стихотворения оказывается больше того, которое сводится только к изложению мыслей и эмоций. Оказывается, что в

[33] Chaume, F. (2004). Cine y traducción. Madrid: Cátedra.
[34] Белокурова С. П. Словарь литературоведческих терминов — СПб, 2005. — 320 с.
[35] Книгин И. А. Словарь литературоведческих терминов — Саратов, 2006. — -272 с.

стихотворении информацию содержат и факты, и слова, и образы, и ритм, и размер, и рифмы, и аллитерации, и мелодика. Все это в совокупности и превращает стихотворение в сложную информационную систему, обладающую полной эстетической ценностью».

«Ритмический квартет»

Согласно приведенному выше определению, песня является поэтическим произведением, в котором в том или ином виде присутствует рифма, соответствие которой переводчику песен приходится находить в поэтической парадигме ПЯ. Кроме того, как отмечает Фредерик Чауме[36], песни в кинофильмах или мультфильмах требуют адаптации в процессе перевода таким образом, чтобы ритм музыки совпадал с четырьмя проявлениями ритма, характерными для классической поэзии[37] и получившими название по четырем характеристикам звука:

- 1). *Ritmo de cantidad* — квантитативный[38] ритм (число слогов)
- 2). *Ritmo de intensidad* — акцентуальный ритм (распределение ударений)
- 3). *Ritmo de tono* — мелодический ритм
- 4). *Ritmo de timbre* — фонический ритм (рифма)

Ввод такой информации, однако, потребует основательного экскурса в самое понятие ритма — чтобы уточнить, о каком именно ритме говорит один из виднейших исследователей аудиовизуального перевода в Испании, а также для того, чтобы продемонстрировать особенности метро-ритмических структур

[36] Chaume, F. (2012). Audiovisual Translation: Dubbing. Manchester: St. Jerome. p. 103.
[37] Balbín, Rafael. Sistema de rítmica española, Madrid, Editorial Gredos S. A:, tercera edición, 1975.
[38] Прилагательные, определяющие виды ритма, здесь и далее приведены по работе Рафаэля Бальбина (Balbín, Rafael. Sistema de rítmica española, Madrid, Editorial Gredos S. A:, tercera edición, 1975) в переводе автора настоящего исследования.

испанской поэтической речи и испанского стихосложения, и, безусловно, их значимость для перевода песен.

Н.В. Черемисина указывает[39] на то, что в стиховой речи сосуществуют две ритмические организации: «1). специфически стихотворная, основанная на строении метрического ряда — метр, размер, вторичный ритм и 2). общая для стиха и прозы <…> — первичный ритм». В качестве единиц непоэтического «первичного» ритма выделяются слог, фонетическое слово (ритмическая группа)[40], синтагма и фраза, и в силу того, что эти же компоненты входят, хотя и не на первых ролях, в ритм стихотворный, объяснение сути приведенных выше проявлений ритма можно начать отталкиваясь от них.

По словам С.Ф. Гончаренко, в испанистике понятию фонетического слова примерно соответствуют термины *grupo de intensidad* <…>; кроме того, используется понятие фонической (мелодической, респираторной, паузальной) группы <…>, состоящей из одной или нескольких синтагм и отграниченной с двух сторон паузами». Для того, чтобы раскрыть подробнее сущность фонической (мелодической группы), мы, вслед за С. Ф. Гончаренко, приведем наблюдение И. И. Ковтуновой[41], которое актуально и для испанской стиховой речи, «в русской стиховой речи (происходит) выравнивание словесных ударений… и связанное с этим интонационное выделение каждого полноударного слова», в результате чего интонационно-ритмическая роль фразового и синтагматического изменяется. Так, «в лирическом стихотворении “психологические сказуемые” (предикат; рема) интонационно не выделяются… Интонация в стихах, освобожденная от необходимости выделять рему, оказывается вследствие этого способной получать мелодическое звучание,

---

[39] Черемисина Н. В. Русская интонация: поэзия, проза, разговорная речь. — М., 1982. с. 11.

[40] Златоустова Л. В. («Изучение звучащего стиха и художественной прозы инструментальными методами» // Контекст 1976. — М., 1977 с. 63) определяет фонетическое слово как «знаменательное слово или сочетание служебного или знаменательного слов, объединенные одним ритмическим ударением (реже в ритмическую структуру входят два знаменательных слова)».

[41] Ковтунова И. И. Заметки об интонации поэтической речи// Проблемы структурной лингвистики, 1982. — М., 1984.

необходимое для передачи поэтического смысла»[42]. Таким образом, мелодическая группа и мелодический ритм имеют неразрывную связь с интонацией, которая, однако, теряет свою первоначальную «техническую» роль и начинает выполнять эстетическую функцию.

Профессор университета Комплутенсе Пилар Гарсия Карседо объясняет, что «тонический ритм формируется повторением одной или нескольких мелодических схем, другими словами, он основывается на том, что предложение обычно состоит из двух и более восходящих и нисходящих мелодических единиц[43]» [44]. При этом она же в своей докторской диссертации, посвященной ритмике в творчестве испанского поэта XX века Бласа де Отеро, говорит, что основные тонемы произведения несут в себе стилистическое и эмоциональное содержание. Чтобы закончить объяснение особенностей этого типа ритма, приведем слова литературоведа Изабель Параисо, которая замечает, что «мелодия относится к факторам ритма, но не по своей природе, а лишь благодаря способности организовываться в повторяющиеся в прозаических текстах схемы[45]», фактически подтверждая мысль о том, что мелодия в поэзии есть просодический (интонационный) конструкт, который за счет эстетического содержания и ритмики максимально приближается к музыкальному пониманию мелодии, но все же не достигает его, о чем свидетельствует приведенная выше формулировка И. И. Ковтуновой «мелодическое звучание».

Таким образом, **мелодический ритм**, о котором всегда должен помнить переводчик испанской поэзии, представляет собой мелодическо-интонационную структуру, имеющую ритмическое отражение. Уже упомянутая Изабель

---

[42] Там же, с. 195.

[43] По определению испанского лингвиста Томаса Наварро (в Navarro Tomás, Tomás. (1974). Métrica española. Reseña histórica y descriptiva. 5ª edición. Madrid: Guadarrama.), «мелодическая единица — это минимальная единица дискурса, обладающая собственным смыслом и имеющая определенную музыкальную форму».

[44] García Carcedo, Pilar: El ritmo en la poesía de Blas de Otero. Tesis doctoral. Madrid, Departamento de Filología Española II. Facultad de Filología. Universidad Complutense de Madrid, 1995.

[45] Paraíso de Leal, Isabel. Teoría del ritmo de la prosa, Barcelona, Planeta, 1976, pp. 50-51.

Параисо, опираясь на труды Мориса Граммона[46], предлагает следующую методологию определения такой структуры.

«Определив восходящие и нисходящие последовательности компонентов предложения, в каждой из них вычленяются отдельные «группы интенсивности» (grupos de intensidad) — несколько слогов, собранных вокруг одного и того же акцента»[47].

Акцентуальный ритм (*ritmo de intensidad*) же связан с ранее упомянутым понятием grupo de intensidad, или фонетическим словом, также называемым метрическим[48]. Установив такое соответствие, нужно обозначить само понятие метра, которые мы подчерпнем из монографии С. Ф. Гончаренко. Итак, метр — это «абстрактная модель, отражающая регулярность чередования маркированных (ударных) и немаркированных (неударных) слоговых позиций. Маркированная позиция именуется иктом, немаркированная — неиктом»[49]. Сочетание икта и принадлежащих к нему неиктов называется стопой (clausula rítmica). В европейской поэтике, использующей латинскую терминологию, различаются пять основных видов стоп: ямб, хорей, дактиль, амфибрахий и анапест[50]. В силлабо-тоническом стихе количество стоп одного метра в одном стиховом ряду называют (стихотворным) размером.

С практической точки зрения при переводе песен с испанского языка на русский найти прямое соответствие акцентуальному ритму, однако, не представляется возможным. Причина этого скрыта в различии испанской и русской просодики, а также доминирующих для каждого из языков систем стихосложения. Для испанского языка такая система — акцентно-силлабическая, где стихотворный размер определяется количеством иктов и количеством слогов. Характерен для нее и принцип изосиллабизма — постоянное равенство

---

[46] Grammont, Maurice: Traité pratique de prononciation française, Paris, Delagrave, 1948.
[47] García Carcedo, Pilar: El ritmo en la poesía de Blas de Otero. Tesis doctoral. Madrid, Departamento de Filología Española II. Facultad de Filología. Universidad Complutense de Madrid, 1995.
[48] Гаспаров М. Л. Современный русский стих. — М., 1974, с. 145.
[49] Гончаренко С. Ф. Собрание сочинений. В 3-х т. Т.3. Монографии. — М.: Рема, 1995.
[50] García Carcedo, Pilar: El ritmo en la poesía de Blas de Otero. Tesis doctoral. Madrid, Departamento de Filología Española II. Facultad de Filología. Universidad Complutense de Madrid, 1995.

слогов в стиховом ряду, а не силлабо-тоническое закрепление определенной последовательности чередования иктов и неиктов в стопах.

Таким образом, задачу переводчика по передаче акцентуального ритма в ПЯ можно сформулировать как подсчет слогов и иктов, и нахождение примерного соответствия в стопных размерах русского силлабо-тонического стихосложения. Здесь мы плавно переходим к рассмотрению **ритма квантитативного.** Его учет состоит из двух этапов:

1. Определить, соблюден ли принцип изосиллабизма. В таких стихотворных формах, как «сильва» (silva), где комбинируются одиннадцатисложники и семисложники, или же испанская секстилья, может наблюдаться гетерометрия, что будет свидетельствовать о том, что перед нами верлибр, где метр и ритм отсутствуют.
2. Подсчитать количество слогов.

Второй этап далеко не так прост, как можно было бы подумать, ведь правильная интерпретация испанского стиха возможна только при обладании определенным уровнем «метро-ритмической компетенции»[51]. При подсчете слогов испанские авторы рекомендуют иметь в виду такие явления, как синалефа, зияние, синереза и диереза, а также «силлабическое выравнивание»[52][53][54] в конце каждого стихового ряда

Синалефа — наблюдается, когда внутри строки одно из слов заканчивается, а следующее слово начинается на гласный звук. При этом два слога сливаются в один:

*Don-de-ten-**go el**-a-mor,-to-co-**la he**-ri-da.*
Ángel González, Donde pongo la vida pongo el fuego

[51] Гончаренко С. Ф. Собрание сочинений. В 3-х т. Т.3. Монографии. — М.: Рема, 1995., с. 44.
[52] Navarro Tomás, Tomás. (1974). Métrica española. Reseña histórica y descriptiva. 5ª edición. Madrid: Guadarrama. p. 85.
[53] Balbín, Rafael. 1968. Sistema de rítmica castellana. Madrid: Gredos. pp. 175-176.
[54] Domínguez Caparrós, José. (2001) Diccionario de métrica española. Madrid: Alianza. p. 30.

Диереза — рассечение дифтонга для увеличения числа слогов в стиховой строке. Иногда на письме в испанском языке указывается с помощью знака ¨ над закрытой гласной.

Ma-ri-qui-ta-me-lla-man *los-a-rr**ï**-**e**-ros;* *Ma-ri-qui-ta-me-lla-man,* *voy-me-con-e-llos.*
Lope de Vega, Servir a señor discreto

Синереза — слияние в один слог двух открытых гласных одного слова, образовавших зияние: (sea-lo-que-sea).

sea**-lo-que-**sea

Правило **силлабического выравнивания** же состоит в прибавлении или отнятии одного слога от общего числа слогов в стиховом ряду, которое производится систематически в зависимости от того, на какой слог с конца падает ударение:

на последний (аналогично мужской рифме)	**+1**
на предпоследний (аналогично женской рифме	**число слогов остается неизменным**
на третий с конца (аналогично дактилической рифме)	**-1**

Co-lo-res-que-fun-di-en-do-se	*8-1=7*
re-me-dan-en-el-ai-re	*7*
los-á-to-mos-del-i-ris	*7*
que-na-dan-en-la-luz	*6+1=7*
Gustavo Adolfo Bécquer	

Объясняется такое выравнивание тем, что испанское ударение в целом, на уровне просодической системы, тяготеет к фиксации ударения на предпоследнем слоге слов.

При рассмотрении квантитативного ритма мы коснулись, хотя и лишь по аналогии, явления рифмы или, в испанской терминологии, **фонического ритма** — последней из четырех разновидностей ритма, упоминаемых Ф. Чауме в контексте перевода песен в АМТ.

Определение рифмы приводит известный исследователь испанской метрики Антонио Килис (Antonio Quilis) «рифма — это полное или частичное акустическое подобие двух или более строф — то есть составляющих их фонем, в части, начинающейся с последнего ударного гласного звука»[55]. В русской поэтике безусловно авторитетным будет определение за авторством Ю. Лотмана «Рифма есть звуковое совпадение слов или их частей в конце ритмической единицы при смысловом несовпадении»[56].

Существует как минимум четыре классификации рифмы: структурно-фоническая, структурно-ритмическая, структурно-позиционная и грамматическая. Детальное изложение данных классификаций предварим двумя определениями, которые будут релевантны в рамках каждой из этих классификаций.

Клаузула — это слоги в стихе, идущие после ударной константы. В зависимости от того, на какой слог от конца стиха падает константное ударение, различают следующие типы клаузул: мужскую, или односложную; женскую, или двусложную; дактилическую, или трехсложную, гипердактилическую, или четырехсложную.

Опорный согласный — согласный, предшествующий ударному гласному.

Структурно-позиционная классификация рифмы

[55] Quilis Morales, Antonio. 1984. Métrica española. Barcelona: Ariel.
[56] Кошелев А. Д. (сост.). Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа : сборник / М.: Гнозис, 1994.

Структурно-позиционная классификация разграничивает рифмы по степени участия в них звуков, составляющих слово.

1. Достаточная — повтор ударного гласного звука, дополненный повтором
   a. **открытая** — опорного согласного (в том случае, если ударный гласный — последний звук в слове: она — у окна.
   b. **бедная** — всех заударных звуков (ноет — кроет);
2. Богатая — рифма при совпадении не только гласной, но и опорной согласной.
3. Глубокая

Как пишет в своей работе «Искусство перевода» Иржи Левый, «… существует две группы стиховых систем: в одной — совпадение опорных согласных оценивается, по крайней мере для некоторых типов поэзии, положительно, в другой — отрицательно»[57]. Испанская и английская поэтическая традиция относятся к богатым рифмам отрицательно, а русская (наряду с, к примеру, французской) — относятся к ним крайне положительно. В русской для односложной рифмы требуется совпадение хотя бы одной согласной перед или после гласной (если рифма открытая — то опорной согласной) В английской и немецкой поэзии даже в открытых рифмах предпочтение отдается не рифмам с опорной согласной, а самым легким ассонансам, т. е. рифме grow — row предпочитается рифма grow — so.

Не осознавший это переводчик может оценить стих подлинника, исходя из своих собственных представлений о рифме, и в иных случаях совершенно исказить в переводе стиль оригинала[58].

Структурно-фоническая классификация рифмы

[57] Левый Иржи. Искусство перевода. — М., 1974. с. 298.
[58] Там же.

Данная классификация в рамках нашей работы будет представлена в несколько упрощенном виде, в силу того, что практической ценностью при переводе песен будут обладать лишь теоретические выкладки по трем основным структурно-фонетическим типам рифмы — ассонансу, консонансу, а также диссонансу. Ассонансная рифма строится на созвучии гласных, консонансная же — на созвучии согласных.

Английская и испанская стиховая система значительно различаются, в силу множества причин, первая из которых — принадлежность к разным языковым группам, но обнаруживаются между ними и сходства.

Преобладание в рифме гласных ясно выражено в романских литературах. В древнейшие эпохи развития поэзии стихотворцы староиспанской, провансальской и старофранцузской литературы рифмовали только ассонансами. С другой стороны, в германских системах стихосложения рифменное созвучие и внутренняя инструментовка стиха основываются на согласных[59].

Испанский язык

Ассонанс

По словам Иржи Левого, в испанском стихе рифмуются гласные, классической и полноценной формой рифмы испанская поэтика признает два эквивалентных типа: asonantes, то есть совпадение только гласных (эта рифма, как правило, двусложная).

С. Ф. Гончаренко замечает, что ассонансной в испанской поэтике считается та рифма, которая возникает при совпадении последней ударной гласной двух и более стиховых рядов. Кроме того, желательно, чтобы послеударные гласные совпадали тоже или хотя бы сохраняли акустико-артикуляционное сходство. Следовательно, «вся часть клаузулы между ударной

[59] Там же, с. 308.

и последней гласной звукобуквой как бы не принимается в расчет, в связи с чем могут рифмоваться между собой слова с неравносложными клаузулами»[60]. Более того, рифмованными могут считаться слова, оканчивающиеся на разные согласные или гласные. Однако последняя комбинация имеет некоторые ограничения. Так, стоит учитывать, что в неударной позиции сходными и, следовательно, создающими рифму, могут считаться такие гласные, как: o с u или i с e.

Следовательно, соответствовать определению ассонанса могут такие словопары, как, например: contigo — amarillos; mono — heróico; natural — Juan; coro — cónsul.

Английский язык

В английском языке выделяют два типа ассонанса[61]: монофонический и полифонический. В основе *монофонического ассонанса* (гармонии гласных) лежит повторность одного ударного гласного. Это ассонанс романского типа (Oh, how glad I am that **she** / Whom I wanted so badly to want **me** / Has rejected me! How pleased I am, **too**, / That my Fullbright to India fell **through** — Дэвид Леман, «Увольнительная» (Rejection slip)). *Полифонический ассонанс*, напротив, заключается в повторе ряда гласных звуков, в том числе и ударного, как максимально заметного, т.е. представлен просто сходными по произношению словами: *To stating* ***timidly*** */ A timid* ***similarity*** (Уистен Хью Оден, «Закон как любовь» (Law Like Love)).

Ассонанс часто сближают с неточной рифмой, однако рифма включает не только ударный гласный, но и все последующие произносимые согласные, а при открытой рифме — и предшествующую фонему.

Консонанс

---

[60] Гончаренко С. Ф. Собрание сочинений. В 3-х т. Т.3. Монографии. — М.: Рема, 1995.
[61] Леонтьева К. И. К вопросу об английской рифме (на примере творчества Уистена Хью Одена) // Lingua mobilis. 2011. №4 (30).

Испанский язык

Консонансный вид рифмы является, пожалуй, самым доступным и понятным для русского уха из всех видов испанской рифмовки, поскольку больше остальных видов приближается к классической рифме. Но только приближается, ибо и здесь есть правила, которые могли бы удивить российского читателя/ слушателя.

Дело в том, что консонансом является такая испанская рифма, в которой совпадают все звукобуквы, расположенные вправо от ударной гласной, включая её, но, как правило, исключая совпадение согласной, предшествующей клаузуле. Первое условие вполне соответствует принципам русской традиционной рифмовки. Сравним: кручина-пучина; hueso-queso.

Однако даже этот принцип действителен лишь с некоторой оговоркой. В испанском языке слабые гласные i и u, находясь в непосредственном соседстве с остальными гласными, образуют с ними один слог. Но в поэзии же это правило, фактически, нарушается. Так, если эти две гласные стоят в препозиции к гласной ударной, то поэт вправе наделять их функциями отдельного слога или отдельной звукобуквы. То есть для испанского консонанса рифма типа dependo — durmiendo считается абсолютно полноценной. В то же время, русский поэт будет ощущать некоторый дискомфорт, рифмуя рьяный с незваный. И, скорее всего, если его сверхзадачей является элегантность и точность рифмы, он будет стараться избегать подобной рифмовки.

Более того, совпадение согласных, предшествующих клаузуле, считается, по испанским канонам, не то что не обязательным, но и даже нежелательным. То есть вариант nada — parada для испанцев более приемлем, чем nada — Granada. Нам же, напротив, комбинация дворник — беспризорник покажется менее удачной, чем комбинация дворник — затворник. В это связи стоит вспомнить недавно приведенное нами наблюдение классика теории перевода — И. Левого.

Английский язык

По словам К. И. Леонтьевой, консонантная монофония в силу своей неброскости используется достаточно редко, поэтому консонанс обычно выступает как полифонический повтор группы согласных (*диссонанс, pararhyme*): *Eärendil was a mariner that tarred in Arver**nien**; he built a boat of timber felled in Nimbrethil to jour**ney in*** (Д.Р.Р. Толкин «Властелин колец»[62]); *No blade of grass, no sign of **neighborhood** .../ Yet, congregated on its blackness **stood**/ An unintelligible **multitude*** (Уистен Хью Оден, «Щит Ахилла» (The Shield of Achilles).

Диссонанс

Допуская определенное упрощение, охарактеризуем диссонансы как рифму, в которой отличаются лишь ударные гласные.

Испанский язык

С. Ф. Гончаренко, по сравнению с нашим несовершенным определением, конкретизирует, определяя диссонанс как «… звукоповтор, в рифмочленах которого ударные гласные различны, а расположенные вправо от них части клаузул содержат идентичные согласные звукобуквы в идентичной последовательности»[63]. Отметим, что существует два исключения из данного правила. Один из рифмочленов, составляющих диссонансную рифму, может отличаться от другого еще и наличием согласной в конце клаузулы. Или же, в случае если единственной буквой после ударной гласной является гласная, она рассматривается как согласная.

Из этого следует, что диссонансными испанскими рифмами могут считаться такие рифмы, как: cumpla — contemplas; grúa — pelea.

Структурно-ритмическая классификация рифмы

[62] Tolkien J.R.R: Lord of the Rings, Harper Collins Publishers — London, 2007. p. 233.
[63] Гончаренко С. Ф. Собрание сочинений. В 3-х т. Т.3. Монографии. — М.: Рема, 1995.

Структурно-ритмическая классификация рифмы связана с квантитативным составом рифмы (количеством слогов, обыкновенно ее составляющих) и имеет два проявления — экзоязыковое и интраязыковое.

Об экзоязыковом проявлении упоминает И. Левый[64], который отмечает, что в стиховых системах европейских языков выделяются следующие типы рифмы по количеству слогов.

1) Двусложная рифма характерна в т. ч. для испанского языка. Односложная рифма в испанском считается стилистически окрашенной, выделяется.

2) Односложная рифма — норма для языков, где у подавляющего большинства слов ударение на последнем слоге, будь то язык с преобладанием односложных слов, как

английский, или просто с постоянным концевым ударением. В английской поэзии стилистически окрашенная, выделяющаяся рифма — двусложная;

3) В языках с обилием многосложных слов и теоретически свободным ударением (русский, немецкий) оба типа рифмы существуют как равноценные возможности.

Интраязыковая разновидность этой классификации в определенной степени (по крайней мере, для русского, испанского и английского) универсальна и различает четыре типа рифмы:

Мужская рифма — возникает в словах, оканчивающихся на ударный слог.

Женская рифма — возникает в словах с ударением на предпоследнем слоге.

Дактилическая рифма — у рифмующихся слов ударение находится на третьем от конца слоге.

---

[64] Левый, Иржи. Искусство перевода. — М., 1974. с. 291.

Гипердактилическая рифма — соответствует четырехсложной клаузуле.

Для всех трех рабочих языков автора работы справедливо замечание о чрезвычайно низкой частотности гипердактилической формы, которая в английском практически снижается до нуля из-за тенденции к моносиллабизму. В английском также выделяются неравносложные рифмы или *semirhymes*, в которых не совпадает число слогов

Ритмическая форма рифмы обладает своей специфической смысловой потенцией. Мужская рифма звучит энергичнее, тверже, создает впечатление афористического окончания, завершенности стиха. Женская рифма звучит мягче, расплывчатее, заканчивает стих в каденции вопросительно-выжидательной.

Ритмическое и смысловое противопоставление мужской рифмы женской — это стилистическое средство, гораздо более присущее немецкому, французскому и русскому стиху, чем итальянскому или английскому.

Теория перевода песен

Принимая за тему исследования достаточно узкую проблему перевода песен в АМП, мы должны сперва рассмотреть более широкую, вышестоящую в аналитической структуре, проблему перевода песенных произведений. Как отмечает[65] Йохан Франзон, переводом песен гораздо чаще профессиональных переводчиков занимаются поэты-песенники, певцы, специалисты оперного искусства и драматурги. Объясняется это с нашей точки зрения тем, что во многих случаях перевод песен требует не только (и даже не столько!) лингвистической компетенции, а компетенции музыкальной и эстетической.

Здесь мы можем усмотреть некоторую параллель с выводами научного коллектива под руководством Анны Пилар Орейро[66] о минимальной лингвоцентричности аудиовизуального перевода, что, однако, не помогает существенно сблизить теорию АВП и теорию перевода песен, потому что при очевидно малой зависимости обоих процессов от лингвистической составляющей, значительные экстралингвистические факторы в них во многом разные. Еще один случай параллелизма между АВП и переводом песен находим у А. В. Козуляева, который говорит о том, что «безусловно требуют динамической эквивалентности при переводе: 1. Аудиовизуальный перевод; <…> 4. Художественный перевод, в особенности — **перевод стихотворений, песен**»[67].

---

[65] Franzon, Johan. (2014). Choices in Song Translation. The Translator. 14. pp. 373-399.

[66] Orero, Pilar. Audiovisual Translation and Media Accessibility at the Crossroads: Media for All 3 / ed. by Aline Remael, Pilar Orero, Mary Carroll. — Hague: Rodopi, 2012.

[67] Козуляев А. В. Обучение динамически эквивалентному переводу аудиовизуальных произведений: опыт разработки и освоения инновационных методик в рамках школы аудиовизуального перевода // Вестник Пермского национального исследовательского политехнического университета. Проблемы языкознания и педагогики. 2015. № 3(13). с. 10.

Перевод песен является переводческой задачей чрезвычайной нетривиальности, ведь ко всему выше перечисленному добавляются собственно музыкальные критерии.

Кроме того, переводчик должен учитывать, будет ли он (и насколько точно) придерживаться текста оригинала и музыкального сопровождения. Согласно теории скопоса, решения, принимаемые переводчиком, зависят от конечной цели того или иного текста. При переводе песен существует очевидная необходимость функционального приспособления под нужды музыки и вокального исполнения песни[68]

Требования, предъявляемые к переводу песен безотносительно АВП

Переводчик поэтического произведения, не имеющего музыкального аккомпанемента пользуется относительно большей свободой, нежели переводчик, которому необходимо перевести песню — поэтическое произведение, положенное на музыку. Подтверждение этой позиции находим у Изабель Марк[69], которая говорит о том, что при переводе песен текст перевода должен подчиняться музыкальной структуре оригинала. По мнению Ю. Найды[70] для выполнения подобной задачи переводчику необходимо учитывать ряд существенных ограничивающих факторов:

1. ограничение каждой фразы по длине и фиксированное количество слогов;
2. сохранение силлабических доминант[71] (положение ударных или тянущихся слогов должно совпадать с положением соответствующих выделенных нот в аккомпанементе)
3. сохранение ритма (при необходимости);

---

[68] Franzon, Johan. (2008). Singability in print, subtitles and sung performance. in The Translator. 14. № 2: pp. 185-212.
[69] Marc, Isabelle. (2013). Brassens en España: un ejemplo de transferencia cultural. Trans. Revista de traductología, 17. p. 142.
[70] Nida, E. A. (1964). Toward a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating. Leiden: Brill. p. 177.
[71] Под силлабическими доминантами Найда подразумевает элементы просодики, которым он приписывает два силлабических свойства: ударение и «вес» (или количество) слога, определяющий как минимально необходимое на его исполнение время, так и отношение такого времени к аналогичному показателю для других слогов.

4. сохранение позиции гласных звуков, обладающих характеристиками (артикуляционными — прим. автора), позволяющими исполнить определенные эмфатизированные или значительно удлиненные ноты

В отличие от Ю. Найды, Питер Лоу, автор изложенной в статье *Singable translations of Songs* концепции «переводческого пентатлона»[72] при переводе, подходит к определению критериев, которым должен отвечать перевод песен, несколько более широко, включая, по нашему, некоторые необязательные критерии, которые пересекаются с требованиями, предъявляемые к любому переводу в принципе (fidelity), или же являются чересчур абстрактными (naturalness). В приведенном дальше детальном изложении этих критериев для большей ясности приводятся англоязычные термины и их перевод на русский язык.

- **Сохранение смысла оригинала (fidelity)** важно, даже при том, что перевод песен ставит перед переводчиком существенные ограничения, обусловливающие необходимость адаптации. Переводчик должен уметь сохранить основную идею песни[73].

Говоря о передаче семантического плана оригинала, уместно вспомнить о понятии динамической эквивалентности как господствующем приоритете как для АВП, так и для перевода поэтических произведений. При переводе песен переводчик получает максимальную свободу выбора средств передачи семантического содержания оригинала и широко использует прием компенсации. Если и можно выделить какие-то требования, уточняющие задачу переводчика в данном аспекте, то относиться они будут к эквивалентной передаче присутствующих в песне средств художественной выразительности (тропов) и выдерживанию перевода в той же стилистике. Если обратиться к классической классификации уровней эквивалентности, предложенной В. Н.

[72] Low, Peter. (2005). The Pentathlon Approach to Translating Songs, in Dinda L. Gorlée (ed.) Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation, Amsterdam & New York: Rodopi, p. 193.
[73] Chaume, F. (2012). Audiovisual Translation: Dubbing. Manchester: St. Jerome. p. 103.

Комиссаровым[74], который понимал эквивалентностью как «максимальную близость перевода к оригиналу», то в данном случае мы встречаем в основном первые два (иногда три) типа эквивалентности: эквивалентность на уровне цели коммуникации, эквивалентность на уровне описания ситуации, эквивалентность на уровне высказывания. Иными словами, речь не может идти об систематическом использовании тех же синтаксических структур и языковых средств, что были применены в оригинале. Необходимо выделить наиболее выразительные семы, несущие в том числе и эстетический компонент, и по возможности эквивалентно передать их в тексте перевода. Такая практика, при некоторых допущениях, связанных со степенью генерализации значений и смыслов, укладывается в рамки общепринятого стратегического подхода к переводу поэтических произведений. Допущения в основном связаны с подробно изученным выше фактором целевой аудитории, которая у АМТ обычно весьма широка.

- **Приспособление для вокального исполнения[75] (singability)** связано с подготовкой текста перевода под фонетические и артикуляционные нужды исполнителя песни, а также музыкального сопровождения. Определяется он следующим образом: «достижение музыкально-вербального единства между текстом и композицией» [76].

С точки зрения Лоу[77], этот критерий является наиболее важным. Подбирая слова в переводе нужно уделять вниманию не только сохранению семантики, но и обеспечению возможности вокального исполнения песни. Среди факторов, ее обеспечивающих, автор концепции называет отсутствие консонантных кластеров (которые неудобопроизносимы при пении) и замечает, что при переводе песен смысловые потери из-за подбора слов без консонантных

[74] Комиссаров В. Н. Современное переводоведение. Учебное пособие. — М.: ЭТС, 2001. с. 13.
[75] Перевод наш.
[76] Franzon, Johan. (2014). Choices in Song Translation. The Translator. 14. pp. 373-399.
[77] Low, Peter. (2003). Translating Poetic Songs: An Attempt at a Functional Account of Strategies, Target 15(1): pp. 91-110.

кластеров вполне оправданы. Особенно актуальным замечание становится если учитывать, что английский, немецкий и русский относятся к более консонантным языкам, а испанский, итальянский или французский — к менее консонантным, что делает их более удобными для пения[78].

Кроме того, для соблюдения этого критерия, переводчику следует следить за тем, чтобы «”недостаточно долгие гласные” (в языковом плане это ни что иное как закрытые слоги — *прим. автора*) не совпадали с протяжными, соединенными лигой или эмфатизированными нотами». Для английского языка автор приводит следующий пример «разумным будет разместить *the* или *it* так, чтобы гласный в них соответствовал по позиции восьмой, а не половинной ноте.

Кроме того, Лоу рекомендует при переводе сохранять оригинальную позицию в строке «выделяющихся музыкальных элементов», таких как высокие ноты или фортиссимо [79]. Соответственно, необходим подбор соответствующих гласных.

Имеющие богатый опыт общения с оперными певцами переводоведы Р. Аптер и М. Херман, говоря о принципах, предлагаемых Лоу, говорят также о том, что перевод должен «устраивать исполнителей»[80], которые могут запросить у переводчика внести «обоснованные изменения» или указать ему на «неудачные фонетические решения»[81]. При этом отказывать исполнителям в удовлетворении таких просьб совершенно нецелесообразно.

Перевод, помимо прочего, должен удовлетворять и конечную аудиторию, т. е. тех, кто отдает свои деньги за просмотр. Зрителям важно понимать текст песни, чтобы суметь полностью воспринять образы героев и их эмоции, а все слова, несущие эмоциональный заряд должны быть соответствующим образом пропеты.

---

[78] 38. Emmons, S. (2012). The Singer's Dilemma: Tone Versus Diction. [Электронный ресурс] — URL: http://www.sci.brooklyn.cuny.edu/~jones/Shirlee/diction.html (дата обращения: 08.06.2020).

[79] 47. Low, Peter. (2005). The Pentathlon Approach to Translating Songs, in Dinda L. Gorlée (ed.) Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation, Amsterdam & New York: Rodopi, pp. 185-212.

[80] Translating for Singing: The Theory, Art and Craft of Translating Lyrics — Ronnie Apter and Mark Herman, London, Bloomsbury Academic. 2016. p.23.

[81] Ibid.

С нашей точки зрения, приведенные западными специалистами сугубо практические двунаправленные (удобство для исполнителя и зрителя) рекомендации в точности соответствуют более теоретизированным категориям, разработанным другим авторитетным специалистом, также из западной по отношению к России, но все же славянской страны — чехом Иржи Левым — удобопроизносимостью и удобопонятностью, о которых он упоминает в контексте перевода пьес[82], которые как и оперы, являются вариациями сценического диалога[83]. Говоря об этих двух понятиях, он, также как и Лоу, упоминает о неприемлемости труднопроизносимых стыков согласных.

«Сценический диалог — это текст произносимый, предназначенный для произношения и слушания. На элементарнейшем, звуковом, уровне из этого вытекает неприемлемость стыков согласных, которые труднее произносить и при восприятии которых легко ослышаться».

Произносят данный текст исполнители, а слышат — зрители. Аналогия доказана.

Удобопроизносимость относится к аспекту дикции, и помимо консонантных кластеров, для вокального исполнения имеет большое значение сохранение правильной позиции слогов, на которые приходятся эмфатизированные ноты, т. е. расположение иктов. Ведь спеть «несильный» гласный в акцентированной позиции попросту невозможно или максимально затруднительно. За понятием силы звука стоит фонетическо-артикуляционная характеристика гласных по степени подъема языка по отношению к нёбу, согласно которой различаются гласные верхнего подъема [и, ы, у], среднего подъема [э, о] и нижнего подъема [а]. При артикуляции гласных верхнего подъема язык занимает крайнее верхнее положение. Нижняя челюсть при этом обычно слегка отходит от верхней, создавая узкий раствор рта. Поэтому гласные

---

[82] Левый, Иржи. Искусство перевода. — М., 1974.

[83] При этом стоит воздержаться от дальнейшей аналогизации текста АМТ и сценического диалога, т. к. в стилистическом аспекте АМТ далеко не всегда характеризуется сценичностью языка, в отличие от сценического диалога.

верхнего подъема называют также узкими. При артикуляции гласных нижнего подъема нижняя челюсть обычно опущена в крайнее нижнее положение, создавая широкий раствор рта. Поэтому гласные нижнего подъема называют также широкими.

Таким образом, в целях удобопроизносимости, переводчик песен должен отслеживать, чтобы иктовый слог в песенной строке попадал на гласную среднего или, еще лучше, — нижнего подъема, ведь для пения эмфатизированных нот необходим широкий раствор рта.

В АВП (а именно при дубляже с укладкой в губы) данный принцип ужесточается до предела: поскольку зритель постоянно наблюдает раствор рта у персонажа/актера, находящегося в кадре, гласные из песенной строки оригинала должны быть одного подъема с гласными песенной строки перевода, чтобы не возникало рассинхронизации аудиального (фонетика) и визуального (артикуляция) каналов восприятия информации. Однако и здесь допустимы случаи, когда степень подъема гласных отличается на один (!) уровень.

Для этого переводчику может быть полезна следующая таблица с соответствующей информацией о трех языках. Гласные звуки для английского приведены в написании МФА[84].

	Русский	Английский	Испанский
Верхний подъем	и, ы, у	i, ɪ, u, ʊ	i, u
Средний подъем	э, о	eɪ, ə, ɔ, oʊ, ɔɪ	e,o
Нижний подъем	а	ɛ, æ, ɑ	a

Проиллюстрируем то, как следует соблюдать данный принцип при переводе песен в АМТ на примере куплета из кат-сцены (сюжетного видеоролика) из видеоигры «Ведьмак III. Дикая охота» (2015), во время которого один из основных сюжетных персонажей исполняет балладу под аккомпанемент

[84] Международный фонетический алфавит (англ. IPA).

лютни. Лицо исполнительницы песни появляется в кадре крупным планом начиная со слова dream.

Английский (оригинал)	Русский (перевод)
You flee my dream come the **morning** Your scent — berries **tart**, lilac **sweet** To dream of raven locks entwisted, stormy Of violet eyes, glistening as you weep.	*Из снов моих* с утра бежишь **проворно**. Крыжовник терпкий, **сладкая сирень** Хочу во сне твой видеть локон черный, Фиалки глаз твоих, что слез туманит тень

Видеоролик с русским дублированным переводом доступен по ссылке: https://www.youtube.com/watch?v=glkBBjeXkcs

Рис. 2

Оригинал
m**o**rning [ɔ:] гласный среднего подъема
Перевод
пров**о**рно [о] гласный среднего подъема

Рис. 3

Оригинал
tart [ɑ:] гласный нижнего подъема

	Перевод
	сл**а**дкая [a] гласный нижнего подъема

Рис. 4

Пример допустимого отклонения — комбинаторный аллофон гласной фонемы среднего подъема «э» благодаря соседству с сонорным **нёбно**-зубным «р» приближается к степени верхнего подъема за счет положения языка.

	Оригинал
	sw**ee**t [iː] гласный верхнего подъема
	Перевод
	сир**е**нь [‘э] гласный среднего подъема

Нельзя не заметить, что данный критерий (singability) тесно связан с теорией скопоса и динамической эквивалентностью, которые чрезвычайно

релевантны при переводе АМП[85]. Такое единство обеспечивает соответствие перевода требованиям скопос-теории к качественному переводу — «соответствующий всяким релевантным образом конкретной задаче (цели)»[86] (в формулировке Лоу), то есть функционально-практическую (динамическую) эквивалентность. Этот аспект является, по нашему мнению, базовым аспектом при переводе песен в АМП с учетом музыкальной составляющей. Говоря об ориентации на конкретное задание в контексте динамической эквивалентности, мы приходим к тому, что «исходя из поставленной задачи, переводчик выбирает способ перевода, воспроизводящий оригинал, отклоняющийся от оригинала или пренебрегающий им».

Изложенные соображения делают очевидным тот факт, что данный критерий перекликается с двумя критериями (2 и 4), приводимыми в классификации Ю. Найды. Кроме этого, по-видимому, для успешной работы переводчику необходимо знание нотной грамоты.

- **Рифма.** Теме сохранения рифмы при переводе песен посвящены многочисленные научные работы, авторы которых порой приходят к взаимопротивоположным выводам. С позиции Лоу для определения стратегии в отношении рифмы перед началом работы переводчик должен задаться тремя вопросами: «Есть ли рифма в тексте оригинала?»; «Является ли она значимым фактором в языке оригинала?» и «Является ли песня комической?». Лоу подчеркивает, что у переводчика в данной области есть пространство для маневра, и совершенно необязательно соблюдать квантитативное равенство рифмованных строк в оригинальной и переводной версии песни. Наиболее разумным с его точки зрения порядком действий будет сначала изучить виды

---

[85] Козуляев А. В. Обучение динамически эквивалентному переводу аудиовизуальных произведений: опыт разработки и освоения инновационных методик в рамках школы аудиовизуального перевода // Вестник Пермского национального исследовательского политехнического университета. Проблемы языкознания и педагогики. 2015. № 3(13) С. 3—24.

[86] Low, Peter. (2006). Song Translation & the Question of Rhyme (unpublished), in W. Coenraats, Translating Musicals/Bijlage 2 (pp. 71-89). Utrecht University.

рифмы в языке оригинала, а после — попытаться воспроизвести ее в наиболее значимых местах текста песни.

- **Передача ритма**. Этот критерий требует учету количества слогов в стиховом ряду и акцентуации, особенности которого были рассмотрены нами ранее. Что касается числа слогов, в идеале оно должно совпадать в ИЯ и ПЯ[87].

- **Естественность (naturalness).** В данном критерии Лоу смешивает требование функциональности — песню необязательно переводить как песню, если не предполагается ее вокальное исполнение (что актуально для перевода песен под субтитрование и для СЗП), и требование ясной передачи коммуникативного сообщения при переводе максимально естественным образом.

Финский исследователь также говорит о «трех уровнях приспособления для вокального исполнения»[88], для иллюстрации которых следующую схематическую таблицу.

[87] Low, Peter. (2005). The Pentathlon Approach to Translating Songs, in Dinda L. Gorlée (ed.) Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation, Amsterdam & New York: Rodopi, pp. 185-212.
[88] Franzon, Johan. (2014). Choices in Song Translation. The Translator. 14. p. 390.

В тексте песни, приспособленном для вокального исполнения достигается (1,2,3):	**с помощью учета следующих характеристик музыкального сопровождения,**	**которые реализуются в тексте в виде**
1. просодическое соответствие	учет мелодии, нотного состава, получение понятного и естественного звучащего при исполнении текста песни	слогового соответствия, рифмы, интонации, акцентуации, подбора звуков, вокальное исполнение которых не затруднительно;
2. поэтическое соответствие	учет структуры, манеры исполнения музыки, получение текста песни, который оказывает необходимое воздействие на слушателя и обеспечивает поэтическое воздействие	ритма, уместной сегментации фраз, строк и строф, параллелизма и контраста, учета расположения ключевых слов;
3. семантически-экспрессивное соответствие (музыкальному сопровождению — прим. автора)	учет выразительной стороны музыки как носителя смыслов, получение текста песни, отражающего и передающего идею музыки	отражения сюжета, настроения, характера персонажей, звукописи, метафор.

Подчеркнем, что в концепциях **singability** Лоу и Франзона существует значительное расхождение в том отношении, что касается включения (Франзон) и не включения (Лоу) учета рифмы и ритма в рамки этого понятия.

Проанализировав две авторитетные классификации критериев к переводу песен, мы сталкиваемся со следующим вопросом: как же охарактеризовать перевод, соответствующий всем этим критериям? Опытные переводчики либретто опер на английский язык Рони Аптер и Марк Херман в своей книге Translating For Singing: The Theory, Art and Craft of Translating Lyrics («Перевод

для пения. Теория, искусство, ремесло перевода текстов песен») приводят[89] весь терминологический арсенал, используемый для этого в литературе европейских и российских авторов. К подобному переводу применяются определения «эквиритмический», «вокальный», «синхронизированный», «привязанный к музыке», а также «предназначенный для исполнения» (singable) и «поющий» (singing). В русскоязычной литературе наиболее частотным является определение такого перевода как «эквиритмического», однако мы считаем нужным заметить, что его этимологическая компонента, вкупе с замечанием, которое приводит видный французский (а этот термин имеет именно французское происхождение) философ и лингвист Андре Лефевр[90], свидетельствует о недостаточной инклюзивной данного понятия, открыто деноминирующего лишь передачу ритма. А если принять equirithmic(al) и singable за идентификаторы одной категории[91], по классификации критериев Лоу, получаем, что эквиритмический перевод обязательно отвечает лишь одному критерию из пяти (и при этом не критерию передачи ритма (!)).

---

[89] Apter R. and Herman M. Translating for Singing: The Theory, Art and Craft of Translating Lyrics —, London, Bloomsbury Academic. 2016. p. 1.

[90] «В этом типе перевода фокусируется только на одном аспекте исходного текста, в то время как другие более важные аспекты, такие как контент, игнорируются. Таким образом, эквиритмический перевод не может представлять исходный текст как произведение искусства в переводящем языке».
(Lefevere, André. (1975). Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint, Assen Amsterdam: Van Gorcum)

[91] Что позволяет сделать утверждение Ронни Аптер и Марка Хермана.

Требования, предъявляемые к переводу песен: музыкально-обусловленный перевод в рамках АВП

В связи с этим и для уменьшения терминологической неразберихи в рамках данной работы, мы хотим выступить с рационализаторским предложением о вводе понятия МУЗЫКАЛЬНО-ОБУСЛОВЛЕННОГО ПЕРЕВОДА в качестве гиперонима, подразумевающего признак соответствия всем критериям, предъявляемыми к переводу песен. В дальнейшем в работе данный термин будет использоваться в сокращенном варианте — МОП. Данное понятие будет иметь наибольшую употребимость именно в области АВП, что отражается в появлении дополнительного уникального критерия (артикуляционное соответствие).

Для сугубо практических целей мы сочли необходимым выкристаллизовать из вышеприведенного изложения точек зрения Лоу и Франзона и комментариев к ним собственный набор критериев, которым должен соответствовать МОП. С нашей точки зрения, практическим потребностям переводчика, сталкивающегося с задачей перевода песен (в том числе в АМТ), в большей степени отвечает концепция Франзона, которую мы и будем использовать в качестве основы. Для формирования собственного набора критериев, мы прибегнем к следующим преобразованиям оригинальных концепций.

1. **Отказ от учета критериев сохранения смысла оригинала (<u>fidelity</u>) и естественности (<u>naturalness</u>) (по Лоу)**. Декларируя подобное решение, мы не стремимся обозначить их второстепенность, но лишь подчеркиваем, что они относятся к более общим требованиям к качественному переводу, и поэтому их подробное рассмотрение в рамках данной конкретной работы не видится нам целесообразным.

2. Введение более общей, нежели «просодическое соответствие» **категории фонетического соответствия**. Необходимость такого решения

обусловлена тем, что как было наглядно проиллюстрировано выше, при переводе песен в АМТ в частности, а также в АВП в целом, имеет значение и вопрос непосредственно артикуляции. А между тем просодические элементы являются дополнением к артикуляционным характеристикам фонем. Этим и обусловлено применение нами более широкого термина.

3. Замена расплывчатых подкатегорий «понятности» и «естественного звучания», включаемых в категорию «просодическое соответствие» (по Франзону, Р. Аптер и М. Херману) на комплексные понятия удобопонятности и удобопроизносимости, разработанные И. Левым. При этом понятие удобопроизносимости мы считаем необходимым дополнить характеристикой вокальности. Итак, в нашей системе критериев будут фигурировать **удобопонятность и вокальная удобопроизносимость**.

4. Добавление модификатора «функционально-» к категории «поэтическое соответствие». Такое решение видится нам справедливым в виду того, что а). сам Франзон закладывает аспект воздействия, неразрывно связанный с понятием функциональной (динамической) эквивалентности в данную категорию; б). в нашей работе, в отличии от статьи Франзона Choices in Song Translation (где приводятся примеры на немецком, английском, финском, шведском и норвежском языках), рассматривается перевод с языков в куда меньшей степени связанных узами родства или взаимовлияния (в случае шведского и финского) — русского, английского и испанского. Последнее обстоятельство дополнительно смешает фокус от эквивалентности к адекватности и функциональному соответствию в переводе, что необходимо подчеркнуть.

5. Конкретизация сути функционально-поэтического соответствия. Для этого мы приняли решение отказаться от менее проработанной, номинативной концепции Франзона и применить изложенный Ф. Чауме принцип ритмического квартета. По его словам, «текст оригинала песни влияет на текст ее перевода по четырем

ритмическим аспектам, принятых в классической риторике» [92]. К четырем ранее подробно изученным и детализированным нами аспектам мы считаем нужным прибавить и пятый, функционально-коммуникативный аспект.

6. Конкретизация категории «семантически-экспрессивное соответствие» в соответствии с теоретическими выкладками Франзона и обозначение ее опциональности. Суть данной категории заключается в обеспечении соответствия между музыкальными и вербальным средствами выражения экспрессии. Вербальные средства должны служить той же функциональной цели, что и музыкальные. Для ее полного учета требуется понимание функциональной стороны единиц нотной грамоты, так, например, в данном контексте он упоминает «азиатский пятиступенный звукоряд», пентатонику, широко используемую как средство передачи музыкальной выразительности.

Отмечается, что эта категория является наиболее тонким аспектом в данной классификации. Для успешного вокального исполнения может хватать и соответствия по двум ранее упомянутым категориям. Предложим следующее, более эксплицитное название для этой категории — «**эквивалентность средств музыкальной и вербальной экспрессии**».

Таким образом, с нашей точки зрения МОП должен соответствовать следующим требованиям.

1. Фонетическое соответствие
   1.1. Артикуляционное соответствие (актуально для АВП)
   1.2. Просодическое соответствие
      1.2.1. Удобопонятность
      1.2.2. Вокальная удобопроизносимость

[92] Chaume, F. (2004). Cine y traducción. Madrid: Cátedra. p. 202.

2. Функционально-поэтическое соответствие
    2.1. Квантитативный аспект
    2.2. Акцентуальный аспект
    2.3. Мелодический аспект
    2.4. Рифма
    2.5. Функционально-коммуникативный аспект (воздействие)
3. (опционально) Эквивалентность средств музыкальной и вербальной экспрессии

Итак, вооружившись необходимыми критериями, подобрав необходимое наименование, мы можем приступать к изложению практической методологии и анализу практики.

ГЛАВА 2. СОБСТВЕННО ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ ЧАСТЬ

Как можно наблюдать по появляющимся каждый день новым переводам аудио-медиальных произведений, единого и единственного подхода к переводу песен на практике не существует. Мы также не преследуем цель создать подобный подход, но считаем необходимым обозначить принципы и примерные алгоритмы, которыми руководствуются переводчики и переводческие компании при работе над АВП песен.

Сталкиваясь с задачей перевода песен в АМП, переводчик, в первую очередь, обязан четко определить для себя практическую задачу, сформулировать которую должно помочь общение с заказчиком перевода. В рамках этой части предпереводческого анализа необходимо определить, что должно стать целевым продуктом работы переводчика. Иными словами, выработать переводческую стратегию в отношении перевода песен.

Очевидно, что песня в АМП почти никогда не является текстом, обособленным от всего остального АМП. В этой связи читаем необходимым отметить то обстоятельство, что переводчику песен приходится использовать комбинированный подход. О подобной комбинаторике (возможности совмещения «разных видов КВП в рамках одного кинофильма»[93]) говорит и Р. А. Матасов, и объективная действительность — например, во многих компьютерных играх субтитры и дублированный звукоряд присутствуют параллельно друг другу. В конце данного раздела нами будет подготовлена таблица, дающая представление о том, с помощью какого вида АВП могут переводиться песни в АМП, и каким образом это коррелирует или не коррелирует с переводческой стратегией (выбором вида АВП) для всего аудио-медиального текста.

---

[93] Матасов Р. А. Методические аспекты преподавания кино/видеоперевода // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. — Вып. № 94. — 2009. — С. 155—166.

Стратегии перевода песен и их применение в АВП

Сначала переводчик должен задаться вопросом, созвучным с названием известного романа Н. Г. Чернышевского. Что делать с песней? Ответ на этот вопрос в своей работе предлагает Йохан Франзон[94], предлагающий пять основных стратегий работы над переводом песен:

1. оставлять песню без перевода;

2. переводить слова песни без учета музыкальной составляющей;

3. сочинить новый текст на оригинальную музыку, причем связь между текстом оригинала и новым текстом неочевидна;

4. сделать перевод текста песни и адаптировать под него музыку. Зачастую это требует создания музыкальной композиции «с нуля»;

5.выбрать адаптацию перевода к оригинальному музыкальному сопровождению.

Он же подробно рассказывает о тех факторах, которые играют главную роли при выборе той или иной стратегии.

Оставление без перевода

Учет критериев МОП: —

Песня может быть оставлена без перевода, например, вследствие нехватки времени при работе над проектом по переводу АМП или же в силу требований вещателя. При этом не стоит думать, что не-перевод песен может быть лишь следствием воздействия ограничивающих факторов, неполноценным вариантом, а не вариантом предпочтительным. Существует два основных обоснования для такой стратегии — для случаев, когда не-перевод песен является именно осознанным выбором.

---

[94] Franzon, Johan. (2014). Choices in Song Translation. The Translator. 14. pp. 377-389.

1. **<u>Низкая значимость песни в рамках сюжета всего АМП</u>**. Так, например, многие фоновые саундтреки в фильмах не переводятся (ни озвучиванием, ни субтитрами)

2. **<u>Стремление сохранить колорит</u>**

Отличным примером может служить культовый для футбольных фанатов драматический кинофильм «Хулиганы зеленой улицы» (2005), где во время кульминационной сцены (драки между двумя группировками фанатов, заканчивающейся трагической смертью одного из главных персонажей) звучит проникновенная композиция Теренса Джея (сыгравшего в фильме одну из второстепенных ролей) «Одной крови» (Terence Jay — One Blood). С нашей точки зрения, даже в том случае, если бы песня была субтитрирована (не говоря уже об озвучивании), это существенно повредило бы эстетическому восприятию сцены. Причиной тому — куда более маргинальное положение субкультуры футбольных фанатов в России и странах бывшего СССР по сравнению с аналогичной субкультурой в Великобритании (за исключением Уэльса — футбол там не популярен), где она имеет куда более широкую социальную базу. Данная разница в восприятии субкультур массовым зрителем является, по нашему мнению, достаточным поводом для сохранения оригинальной песни в данном АМП без изменений. **То, что связанный с субкультурами контент чрезвычайно плохо поддается доместикации, может служить основанием для возведения не-перевода песен, исполняемых в контексте той или иной субкультуры, в общее правило.** Еще одно подтверждение мы находим в переводной версии фильма 8th Mile или «Восьмая миля» (2002) с участием Eminem, в котором демонстрируется североамериканская рэп-субкультура. На момент выхода фильма в российский прокат данный жанр музыки еще не завоевал столь широкую популярность среди россиян, какой он пользуется в последние десять лет. Но даже если пренебречь этим, то по степени культурной ценности и

качеству производимого контента англоязычная рэп-субкультура в десятки раз превосходит российскую, и пользуется куда большим уважением у широкой аудитории. Поэтому мы находим абсолютно логичным оставление всех песен в фильме без перевода, даже несмотря на то, что они имеют большое значение для сюжета фильма.

Упоминание фильма «Восьмая миля» (2002) позволяет нам сформулировать еще одну причину, по которой песни в фильме могут быть совершенно правомерно оставлены без перевода.

3. **Вопросы авторского права и маркетинга.** Согласно двум основным международным документам, регулирующим вопросы авторского права — Всемирной конвенции об авторском праве и Бернской конвенции, «авторское право включает исключительное право автора переводить, выпускать в свет переводы и разрешать перевод и выпуск в свет переводов произведения»[95]. Песни, безусловно, являются музыкальными произведениями, и, если речь не идет о коллективном (народном) творчестве, чаще всего они защищены авторским правом. Поэтому вполне возможна ситуация, когда, приобретая права на показ и перевод фильма в России, компания-прокатчик воздерживается от приобретения прав на перевод песни, включенной в него. Чаще всего такая ситуация имеет место, когда авторами песен выступают известные иностранные исполнители. Это может быть а). слишком затратно б). нецелесообразно с коммерческой точки зрения.

Именно с известностью иностранных исполнителей может быть связана коммерческая нецелесообразность перевода песен. При условии их известности в стране ПЯ или на глобальном уровне, их личность становится ключевой составляющей рекламной компании фильма. Такая особенность характерна для АМП жанра художественного

[95] Всемирная конвенция об авторском праве (пересмотренная в Париже 24.07.71) // Международные нормативные акты ЮНЕСКО. М.: Логос. 1993. статья V, п.1.

библиографического кино (байопик), посвященных певцам или музыкантам. Среди недавних примеров в российском прокате можно назвать фильмы «Богемская рапсодия» (2018) и Рокетмен (2019), в которых именно оригинальные композиции группы Queen и Элтона Джона соответственно служат одним из главных факторов, привлекающих зрителя.

Что касается испаноязычных фильмов, здесь весьма ярким примером применения стратегии не-перевода служат фильмы 1950-1960-х годов, на которые приходится расцвет жанра киномюзикла[96], и в частности, фильмы с участием певицы и актрисы Сары Монтьель. Анализируя русский перевод фильмов «Последний куплет» / El último cuplé (1957) (закадровый) и «Королева “Шантеклера”» / La reina del Chantecler (1962) (дублированный на студии «Мосфильм»), мы видим, что все песни в исполнении Монтьель были оставлены без перевода, что подтверждает вышевысказанную гипотезу о том, что известность исполнителя, играющего главную роль или выступающего в качестве центральной фигуры сюжета, является основанием для оставления песни(-ен) в АМП без перевода.

Перевод слов песни без учета музыкальной составляющей

Учет критериев МОП: некоторые

Примерами реализации такой стратегии может служить как работа энтузиастов-любителей, переводящих тексты песен для собственного удовольствия и в информационных целях, так и семантически близкие к оригиналу переводы в прозе в концертных программках или в альбомных вкладышах — проще говоря, в случае, если перевод служит лишь дополнением

[96] Olarte Martínez, Matilde. “El cine musical español: bases para su estudio”. Cine Musical en España. Prospección y estado de la cuestión. Barcelona, Universitat Ramon Llull, 2013, pp. 13-22.

к оригиналу. Подобная стратегия часто используется при субтитрировании[97] (заметим, однако, что при СЗП или дублировании такая стратегия также присутствует).

Главной функцией перевода здесь является информационная, передается смысл текста. По утверждению Й. Франзона, музыкально-поэтические характеристики не передаются; и необходимости в этом нет, так как они доступны аудитории в своей оригинальной форме (далее — постулат Франзона). Позволим себе не согласиться с ним лишь в одном — в вопросе отказа от передачи поэтических характеристик. При отказе от учета музыкальной составляющей, функционально-поэтическое соответствие[98] именно на поэтическую составляющую ложатся эстетическая и другие функции, которые ей присущи per se, но при наличии музыкальной составляющей ложатся на них обеих. При этом полнота передачи поэтической составляющей остается на усмотрение переводчика, т. к., к примеру, испанские переводоведы Ф. Чауме и Бруге[99] заявляют о строгой необходимости учета ритмического квартета только при дубляже.

По нашему мнению, схожая с данной стратегия применялась русскоязычными переводчиками практически ко всем музыкальным фильмам (киномюзиклам) Карлоса Сауры, который является единственным современным режиссером испаноязычного мира, уделяющим в своем творчестве большое внимание музыке. В них песни переведены следующим образом: после завершения исполнения песни в оригинале, актер озвучивания зачитывает текст перевода, который в разной степени сохраняет поэтическую составляющую оригинала, но совершенно не передает музыкальную составляющую. То обстоятельство, что перевод следует лишь после окончания исполнения в

[97] Franzon, Johan. (2014). Choices in Song Translation. The Translator. 14. pp. 373-399.
[98] См. нашу терминологию выше.
[99] Brugué, Lydia. (2013). La traducció de cançons per al doblatge i l’adaptació musical en pellicules d’animació. (Tesis doctoral). Universitat de Vic. Vic, Barcelona. p. 207.

оригинале, подтверждает мысль, высказанную в предыдущем абзаце — такой перевод позволяет зрителю сначала насладиться произведением в оригинальной форме, а потом уже воспринять его смысл. К сожалению, не все имеющиеся переводы отличаются высоким профессионализмом и в основном выполнены в технике СЗП, хотя существуют и дублированные в СССР версии (песни в которых, впрочем, практически полностью оставлены без перевода[100]). Приведем несколько конкретных примеров.

«Кровавая свадьба» / Bodas de Sangre (1981)

Данный фильм снят по мотивам известнейшей одноименной пьесы Гарсии Лорки и изобилует прямыми цитатами из данного драматургического произведения. Существующий русскоязычный перевод использует технику одноголосого озвучивания, передавая содержание андалусийских коплас без учета должного учета поэтической и, к сожалению, семантической составляющей.

Оригинал (пьеса и фильм)	Перевод А. Февральского (проза) и Ф. Кельина (стихи)[101]	Русский СЗП
¡No vengas, no entres! Vete a la montaña. Por los valles grises donde está la jaca.	Не входи, не надо! За долиной серой, за горою скорбной ждет тебя подруга.	Уходи, колдунья Уходи ты в горы По серым долинам К своему жилищу
Despierte la novia despierte Despierte la novia despierte con el ramo verde del amor florido con el ramo verde del amor florido Ruede la ronda que ruede y en cada balcón pongan una corona. Ruede la ronda que ruede y en cada balcón pongan una corona. Despierte la novia despierte Despierte la novia despierte La mañana de la boda La mañana de la boda	Ты проснись, невеста, - это утро свадьбы! Пусть она проснется с веткою зеленой - в знак любви цветущей. Все в цветах балконы, шумны хороводы. Ты проснись, невеста, - это утро свадьбы! Ты проснись, невеста, - это утро свадьбы!	Проснись, пробудись невеста С веткой зеленой В знак любви цветущей Уж водят везде хороводы И каждый балкон украшают венками Проснись, пробудись невеста Так проснись, пробудись невеста Уже утро свадьбы настало

[100] Например, фильм «Колдовская любовь» /El amor brujo (1986), дублированный на киностудии «Мосфильм».
[101] Соответствия приведены приблизительно, т. к. последовательность строк в оригинале и в киносценарии отличается.

Мотивы действий переводчика (помимо выбора общей стратегии перевода песен — здесь он поступил вполне в соответствии с устоявшейся практикой) понять сложно. По совпадению строчек «С веткой зеленой / В знак любви цветущей» можно увидеть, что с прецедентным переводом пьесы он был ознакомлен, и тем не менее, предложил свою интерпретацию.

«Колдовская любовь» /El amor brujo (1986)

Еще одна совместная работа Сауры с известным хореографом фламенко и актером Антонио Гадесом в целом заполучила более качественный перевод, чем ранее рассмотренный фильм 1981 года. Рассмотрим переводческий подход к переводу народной песни, исполняемой в качестве аккомпанемента танцу фламенко. Для русского перевода было написано новое стихотворение по мотивам оригинальной песни, совпадающее по шкале эквивалентности Комиссарова со вторым уровнем эквивалентности — уровнем описания ситуации. В этом типе эквивалентности общая часть содержания оригинала и перевода не только передает одинаковую цель коммуникации, но и отражает одну и ту же внеязыковую ситуацию, т. е. совокупность объектов и связей между объектами, описываемая в высказывании. Как мы видим, сохраняется образ роковой женщины и мотив готовности умереть.

Оригинал	Русский СЗП
Una mujer engaña Y se pone como una fiera No traten de acariciarla Se pone como una fiera una mujer engañada No tratas de acariciarla Ni de arimarte a su vera.. Te negara a ti Me negara a mí Y como ... me negara De la hora en que nací No quiero seguir sufriendo Prefiero antes morir	Твой взгляд как шпага Как кинжал Блаженство рая Муки ада Он убивает наповал Без сожаленья Без пощады У сердца нет такой брони Чтоб защищала, хоть недолго, От глаз твоих Еще взгляни И жизнь возьми в уплату долга

Переводческие решения, принятые относительно песен в этом фильме, в целом более адекватны, но полнота эстетического воздействия на зрителя все равно остается под вопросом.

Исходя из анализа практических примеров, мы приходим к заключению, что именно эта стратегия чаще всего используется при двух видах АВП — субтитровании и СЗП. К песням в дублированных фильмах эта стратегия также применима, однако с той очевидной оговоркой, что в этом случае переводческая стратегия относительно песен будет отличаться от той, что применяется ко всему остальному тексту АМП.

Сочинение нового текста на оригинальную музыку

Учет критериев МОП: некоторые

Существуют также ситуации, когда музыка имеет куда большее значение, чем текст песни. Франзон замечает, что подобный процесс не относится к собственно переводу, а является «трансляционным актом». Степень вольности определяется так: полностью переписанный текст песни может содержать всего одно слово, фразу, образ или драматический элемент из текста песни на ИЯ. По нашему мнению, подобная стратегия используется в основном при переводе музыкальных кавер-версий, в которых (в отличие от полных и текстовых) заимствуется именно музыка.

Известным примером реализации такой стратегии может служить написанная Сергеем Хариным и исполненная Муратом Насыровым песня «Мальчик хочет в Тамбов», в которой использована музыкальная составляющая хита 1996 г. бразильской группы «Банда Каррапишу») Banda Carrapicho — с полным пренебрежением к оригинальному смыслу песни. О том, что подобный подход часто используется для переноса хитов в плоскость другой культуры, упоминает и Франзон[102], замечая при этом, что мотивирован такой перенос

[102] Franzon, Johan. (2014). Choices in Song Translation. The Translator. 14. pp. 373-399.

бывает в основном коммерческими целями (а уж никак не лингвистическими — прим. автора).

Такая околопереводческая стратегия совершенно неприменима при переводе АМТ, т. к. она предполагает пренебрежение семантическим и визуальным кодом, которые неизбежно присутствуют в кинофильмах, компьютерных играх и других типах АМП.

Перевод текста песни и адаптация под него музыки

Учет критериев МОП: некоторые

Подобная стратегия предполагает главенство текстового компонента песни, и в основном может использоваться при переводе песен, включенных в состав исключительно авторитетных (канонических) текстовых источников. В современное время такой перевод наименее актуален в силу того, что канонические тексты множества религий уже были переведены на наиболее распространенные языки мира. Для АВП невозможен в силу неизменности оригинальной звуковой дорожки.

Адаптация перевода к оригинальному музыкальному сопровождению — подготовка музыкально-обусловленного перевода

Учет критериев МОП: все

Франзон отмечает, что именно настоящая стратегия чаще всего применяется в случае профессиональной работы над переводом и **предполагает функциональную эквивалентность перевода**, его аппроксимацию к музыкальному сопровождению. Он относит к данному типу перевод произведений, принадлежащих к жанрам мюзикла и оперы, в которых, безусловно, неизменность музыкального сопровождения столь же важна, сколь

адекватная передача смысла. В контексте данной стратегии актуально выведенное нами ранее понятие музыкально-обусловленного перевода.

Именно данная переводческая стратегия применяется в наиболее полноценном и от того наиболее сложном типе АВП — переводе под дубляж, являясь абсолютной практической доминантой для этого типа АВП. Принципы и критерии, которыми должен руководствоваться переводчик, ее использующий, были подробно изложены нами ранее в контексте перевода песен, пригодного для вокального исполнения и МОП.

Итак, рассмотрев пять основных стратегий перевода песен и изучив потенциал их применения в аудиовизуальном переводе, мы пришли к выводу о том, что в нем могут быть использованы три из них, и если не-перевод и перевод без учета музыкальной составляющей находят место в фильмах, которые переводятся с помощью всех трех типов АВП, то МОП возможен только в дубляже, как единственной разновидности, допускающей вокальное исполнение песен на ПЯ.

Для наглядности выводы агрегированы в форме таблицы.

Перевод АМТ в целом / Перевод песен	Субтрирование	СЗП	Дублирование
Не-перевод	Да	Да	Да
Перевод без учета музыки	Да	Да, часто	Да, редко
Сочинение нового текста	Нет	Нет	Нет
Перевод с адаптацией музыки	Нет	Нет	Да, очень редко
МОП	Нет	Нет	Да

Обратная перспектива: влияние типа АВП на перевод песен

Если в предыдущем мы подробно рассмотрели то, какие стратегии перевода песен применимы при переводе аудио-медиальных текстов (условно, воздействие по направлению **песня -> АВП)**, то далее будет изложено, какие традиции и принципы относительно перевода песен существуют в трех основных разновидностях АВП (направленность **АВП -> песня**).

Приемы, применяемые для перевода песен в аудио-медиальных текстах (произведениях) и практические рекомендации

0. Определение целевого вида аудиовизуального перевода

Для начала следует определить, к какой из трех основных разновидностей АВП будет принадлежать перевод **песни** (напомним, что переводческая стратегия, и в т. ч. выбор типа АВП для перевода песни и всего остального АМП, часто отличаются). С нашей точки зрения в данном контексте их следует разделить на две группы: первая — субтрирование и закадровый перевод, вторая — перевод под дубляж.

0.1. Субтитрирование и закадровый перевод

В данных видах АВП переводчик имеет право и даже должен, если речь идет о субтитрах, существенно упростить оригинальный поэтический текст песни. Это обусловлено:

а). необходимостью гарантировать зрителю удобство восприятия, как визуального (если речь идет о субтитрах) — часто приходится отказываться от близкого к оригинальному стихотворного размера, чтобы сделать прочтение субтитров комфортным и соблюсти количественные ограничения, так и аудиального (если речь идет о закадровом переводе) — отказ от сложных

метрических форм в пользу легких для восприятия размеров (в основном, четырехстопный ямб);

б). практической традицией отказа от вокального исполнения песен в фильмах с закадровым озвучиванием.

Остановимся подробнее на последнем пункте. Синхронный закадровый перевод в настоящее используется в основном в проектах с ограниченным финансированием, т. к. позволяет сформировать русскоязычную звуковую дорожку силами нескольких (а иногда и одного) актеров озвучивания, в отличие от дубляжа, в рамках звуковая дорожка фильма по сути создается заново на ПЯ. Профессиональные качества, которыми обязательно должен обладать актер озвучивания, не всегда включают в себя обладание хорошими вокальными данными. Именно по этой причине при закадровом переводе песни могут принимать следующие формы:

- стилистически адаптированный полупрозаический пересказ (упрощенный белый стих);
- созданное по мотивам песни стихотворение (рифмованный текст).

Говоря о вынужденных ограничениях в контексте закадрового перевода, стоит также упомянуть особенность данного АВП, обусловленную сочетанием двух факторов: постулата Франзона о доступности музыкального сопровождения в оригинальной форме (при переводе слов песни без учета музыкальной составляющей) и невозможности передать смысл песни с помощью визуального канала (при субтитрировании такой проблемы, соответственно, не существует). Поэтому в отечественной прокатной и переводческой индустрии сложилась практика закадрового перевода песен, которую в своей кандидатской диссертации весьма точно описывает М.С. Снеткова:

«Нам представляется оптимальным такой вариант: перевести первый куплет, стараясь сохранить ритм, а оставшуюся песню оставить без перевода, чтобы одновременно дать зрителю представление о характере и содержании

песни и позволить услышать оригинальный звук, не заглушаемый на всем протяжении переводом»[103].

Подобный подход можно наблюдать как в ранних фильмах периода расцвета дубляжа (см. далее — «Действуй, сестричка», см. ранее — «Колдовская любовь»), так и в более поздних образцах.

0.2. Перевод под дубляж

Дублирование является наиболее сложным видом перевода песен, как с точки зрения многоступенчатости переводческой задачи, так и с точки зрения внутреннего разнообразия. Под внутренним разнообразием мы понимаем три комбинации трех следующих факторов: сюжетная значимость (константа для всех дублируемых песен), наличие/отсутствие исполнителя в кадре (часто синонимично необходимости *синхронизации губ*), наличие/отсутствие художественно значимого музыкального сопровождения.

Пользуясь данной классификацией можно условно подразделить песни, переводимые под дубляж в разнообразных типах АМП, на следующие категории:

- фоновые
- а капелла
- музыкально-персонифицированные (МП)[104]

Факторы / Вид песен	Сюжетная значимость	Исполнитель в кадре	Музыкальное сопровождение (значимое)
фоновые	+	-	+
а капелла	+	+	-
МП	+	+	+

[103] Снеткова М. С. Лингвостилистические аспекты перевода испанских кинотекстов: на материале русских переводов художественных фильмов Л. Бунюэля «Виридиана» и П. Альмодовара «Женщины на грани нервного срыва»: дис. ...канд. филол. наук. М., 2009. 232 с.

[104] Под персонификацией нами здесь подразумевается создание у зрителя ассоциации песни с определенным героем с помощью визуального ряда.

Фоновые песни

Такие песни характеризуются наименьшей привязкой к видеоряду и от того открывают переводчику и студии простор для творческой деятельности — снимая некоторые ограничения. Именно в таких случаях может проявляться редчайший случай нарушения принципа неизменности музыкального сопровождения, описанный ранее. Объясняется это некоторой дистанцированностью музыки от визуального ряда и отсутствием исполнителя в кадре. Примером такой комплексной адаптации (а по сути, транскреации и создания новой песни) нам послужит песня из кинофильма «Золото Маккенны» / Mackenna's Gold (1969), вышедшей в советский прокат в 1974 году.

В оригинальной версии песню исполнил пуэрториканский кантри и софт-рок исполнитель Хосе Фелисиано, а в русской, написанной поэтом-песенником Леонидом Дербенёвым, исполнителем стал Валерий Ободзинский, который выступал преимущественно в эстрадном жанре. Аранжировка песни претерпела значительные изменения, а вместе с ней изменился и текст. По нашему мнению, здесь, с определенными оговорками применялась стратегия **«Перевод с адаптацией музыки»**, так именно в такой последовательности была проведена работа над фильмом: перевод, адаптация музыки, исполнение.

К несчастью, говорить о музыкально-обусловленном переводе здесь также не приходится, так как даже на базовом квантитативном уровне длина русского текста превышает длину оригинала.

Заключим, что при переводе фоновых песен непосредственная корреляция с визуальным каналом отсутствует, отчего становится правдоподобным утверждение о том, что при переводе фоновых песен в рамках АМП отсутствуют какие-либо ограничения, характерные для АВП, за исключением временных ограничений, которые в любом случае являются менее жесткими по сравнению с классической ситуацией АВП.

Песни а капелла

В АМП пение а капелла может звучать как в хоровом, так и в индивидуальном исполнении. Мы выделили такие песни в отдельную категорию за счет того, что музыкальная составляющая в них присутствует лишь в меру вокальных способностей персонажей, которые гораздо чаще отсутствуют и не предусмотрены сюжетом. Потенциал использования таких песен в АМТ огромен — такую песню может напевать солдат в окопе, это может быть гимн страны, исполняемый множеством людей, или просто импровизированная комическая песня, исполняемая в кругу друзей. Главным формальным критерием для отнесения дублированной песни к этой категории является отсутствие очевидной и объективной нужды учитывать музыкальную структуру, т. е. соотносить перевод с нотной записью произведения.

Музыкально-персонифицированные песни

Музыкально-персонифицированные песни, как следует из названия, обладают значимой музыкальной составляющей и исполняются видимым для зрителя персонажем АМП. При их переводе необходим учет нотной записи песни, и также полный учет всех ограничений АВП, действующих при переводе под дублирование.

Несмотря на существенные отличия в процессе перевода, песни всех трех категорий в основном требуют соблюдения критериев МОП, кроме, пожалуй, третьего («Эквивалентность средств музыкальной и вербальной экспрессии»).

Помимо чрезвычайного важного при дублировании, но уже рассмотренного ранее артикуляционного соответствия, данный тип АВП диктует неизбежную встречу переводчика с комплексом ритмических критериев (2.1—2.4), отсылающих нас к ритмическому квартету Ф. Чауме. Наиболее актуальными и осязаемыми для лингвиста являются квантитативный и акцентуальный аспекты. Говоря сугубо практическим языком, число слогов и распределение ударений. Но, как было неоднократно заявлено ранее, песня —

явление на стыке языка и музыки, поэтому речь корректнее будет вести не об ударении или его отсутствии, а о сильной доле и слабой доле, соответственно.

В силу некоторого различия понятий ритма (ритмической структуры) в музыковедении (где ритм — это регулярное, периодическое последование акцентов, то есть, движение размеренное, ограниченное схемой[105]) и в более близком лингвистике литературоведении (где под ритмом понимается общая упорядоченность звукового строения стихотворной речи), и их общей слабой пригодности для практических переводческих задач, мы дерзнем предложить собственное упрощенное и сугубо функциональное определение ритма, основанное, однако, и на приведенных выше определениях.

Итак, при переводе песен под дублирование под ритмом (в рамках критериев МОП 2.1 и 2.2.) можно иметь в виду **последовательное чередование ударных и безударных слогов, которые при вокальном исполнении будут примерно соответствовать сильным и слабым тактовым долям**.

Для более точного определения ритма и тактового размера (т. е. явлений музыкальных) переводчик может прибегнуть к помощи **промежуточной метамодели**, фазы функционирования которой занимательно аналогичны трем фазам процесса устного перевода согласно положениям интерпретативной теории перевода[106] (Д. Селескович и М. Ледерер) — пониманию, девербализации и перевыражению. В сущности, мы имеем все основания для того, чтобы перенести эти названия в плоскость описываемого нами процесса. Итак, для понимания ритмической структуры песни необходимо прослушать звуковую дорожку соответствующего фрагмента АМП.

В качестве примера рассмотрим фрагмент из музыкально-персонифицированной песни The Faith Song («Песня веры») из мультипликационного сериала «Удивительный мир Гамбола». Прослушав оригинал, мы построчно девербализуем песню, заменяя ее слова на условную

---

[106] Lederer, M. (ed.) (1994/2003). Translation: The Interpretive Model, Manchester & New York: St. Jerome.

ритмическо-слоговую модель (используя привычные звукоподражания вроде «тра-та-та», «парам-пам-пам» и др.), в которой фиксируется последовательность сильных и слабых долей. После этого мы проверяем точность созданной модели, произнося ее вслух (сильные доли удобнее выделять квантитативно, а не только динамически). Здесь также нужно обращать внимание на особенности фонетического строя и графики иностранных языков (так, в отличие от русского языка, о количестве слогов (и долей) в английской фразе нельзя судить по количеству букв, номинально обозначающих гласные).

Трехэтапный процесс переноса ритмической структуры песни из ИЯ в ПЯ при дублировании на примере фрагмента песни из мультипликационного сериала «Удивительный мир Гамбола»

Понимание	Девербализация	Перевыражение
There’s shouting and there’s stealing		
ðɛː s ˈʃaʊ.tɪŋ ənd ðɛː s ˈstiːlɪŋ	Тра-та́-та та-та́-та	Кредиты, ипотеки,
There are mortgages to pay		
ðɛː ɑːr ˈmɔː.gɪdʒɪz tuː peɪ	Тра-та-та́-та та та та́	Войны, драки, воровство

И наконец, для перевыражения мы должны подобрать, с учетом семантической, стилистической и других составляющих, русские фразы (сроки), которые соответствовали бы ритмическо-слоговой модели. Для облегчения этой задачи можно сначала подобрать фразы с данным ритмическим рисунком, не имеющие никакого отношения к самой песне.

Отступления ритмической структуры нового, переводного текста от оригинальной нежелательны, но возможны. Их уместность с точки зрения ритмического рисунка произведения различается в зависимости от места в строке. Наиболее нежелательным отступление от оригинала считается изменение ритмической структуры в конце строки. Она в корне меняется, если при переводе последний слог, скажем, вместо ударного становится безударным, т. е. мужская рифма переходит в женскую. Нарушение этого принципа возможно, в основном, при объективной необходимости вставить прецедентное для данного АМТ имя собственное. Напротив, достаточно часто практикуется вставка «лишнего», не представленного долей в ритмической структуре оригинала, слога. Такой слог аналогичен по своей сути музыкальному понятию **затакта** — неполной доле такта, предшествующая первой доле последующего такта.

Анализ релевантной переводческой практики

Подробно рассмотрев теоретические и методологические аспекты перевода песен, мы приступаем к анализу практических примеров переводческой работы, в которых были или не были реализованы принципы и закономерности, описанные нами ранее.

Для осуществления такого анализа переводов песен мы будем использовать следующую схему:

1. Определение стратегии перевода песен
2. Соблюдение требований и особенностей выбранного вида АВП
3. Соблюдение критериев МОП (по каждому из критериев)
4. Анализ общепереводческих решений

Перевод под субтитрирование

Практически идеальным (с точки зрения репрезентативности) аудио-медиальным текстом для анализа субтитрирования переводных песен является вышедший в 2020 году сериал «Необыкновенный плейлист Зои» / Zoey's Extraordinary Playlist (2020). В России трансляцией этого сериала занимается онлайн-сервис «Амедиатека», на котором релиз очередной серии происходит с разницей в 1 день от даты релиза на рынке производства (в США).

Данное АМП относится к жанру музыкального «драмеди» (драматической комедии). Его художественной особенностью является вплетение песен в кинотекст и сюжет, и, соответственно, их высокая значимость. При этом в песнях сохраняется оригинальная музыка, слова, но (!) исполняют их сами актеры (подавляющее большинство которых являются по совместительству и певцами). Среди 70 композиций, прозвучавших в 12 сериях первого сезона, можно встретить англоязычные и испаноязычные песни, песни 1950-х и 2010-х годов, но все они отличаются достаточной известностью не только в американской

культуре, но и в современной глобальной культуре. Мы проанализируем данное АМП по обозначенной выше типовой схеме, рассмотрев перевод двух кинофрагментов, а также по необходимости снабдим перевод и другими комментариями.

Основной сюжетной идей этого сериала является внезапно приобретенная способность главной героини читать мысли людей в форме песен, проявляющаяся тогда, когда некие высшие силы сочтут, что Зои может помочь тому или иному человеку с проблемой, о которой он поет. Песни несут в себе чуть ли не основную сюжетную нагрузку, выступая и в качестве средства ведения диалога (лингвистический код), так и инструмента создания необходимой атмосферы (паралингвистический код), что идеально соответствует соображениям Ф. Чауме о природе аудиальной составляющей АМТ.

«Необыкновенный плейлист Зои», 1 сезон, 2 серия

Композиция (песня): Jonas Brothers — Sucker

Краткий сюжетный контекст. В этой сцене лучший друг главной героини в своих мыслях (которые Зои видит в форме песни и сопровождающего ее хореографического выступления) признается ей в любви.

We go together	Мы подходим друг другу.
Better than birds of a feather… You and me	Мы будто две половинки одного целого.
We change the weather... Yeah	- И меняем погоду. Да.
ЗОИ: Макс!	
I’m feeling heat in December when you’re round me	Когда ты рядом, мне и в декабре жарко.
ЗОИ: Ты серьезно? Я тут мотивирующую речь толкаю.	
I’ve been dancing on top of cars And stumbling out of bars	Я танцевал на машинах, Я ходил по барам,
Follow you to the dark And I can’t get enough	Иду за тобой во тьме, и мне все мало.
ЗОИ: Нашел время.	

You're the medicine and the pain, the tattoo inside my brain	Ты — лекарство, и ты — боль, Ты тату в моем мозгу,
And, baby, you know it's obvious	И ты не можешь не **заметить**.
ЗОИ: Что заметить?	
I'm a sucker for you	Я помешан на тебе.
ЗОИ: Боже, серьезно?	
You say the word and I'll go anywhere blindly	Только скажи, я пойду куда угодно.
I'm a sucker for you, yeah	Я помешан на тебе, да.
Any road you take, you know that you'll find me	Где бы ты ни была — я буду с тобой.
I'm a sucker for all the subliminal things	Я помешан на незначительных мелочах,
No one knows about you (about you) about you (about you)	которых о тебе никто не знает, не знает, не знает.
And you're making the typical me break my typical rules	Из-за тебя обычный я Нарушает свои правила.
It's true, I'm a sucker for you, yeah	Все так: я помешан на тебе.
U-u-u-u-uuu	
It's true, I'm a sucker for you, yeah	Все так: я помешан на тебе.
U-u-u-u-uuu	
It's true, I'm a sucker for you, yeah	Все так: я помешан на тебе.

1. Определение стратегии перевода песен

Выбор в пользу стратегии **перевод слов песни без учета музыкальной составляющей**, очевидно, был сделан исходя из следующих обстоятельств:

а). оригиналы всех использованных песен исполнялись известными деятелями музыкальной сцены и большинство из них знакомо целевой российской аудитории;

б). песни имеют исключительно важное значение для сюжета и несут в себе огромную смысловую нагрузку, что исключает выбор стратегии не-перевода, которая могла бы показаться уместной в свете первого обстоятельства;

в). комбинация «знакомости» (что не предполагает полного понимания, но во многом обеспечивает эстетическое воздействие) песен для аудитории и их большого значения для сюжета, говорят о том, что важнейшей функцией перевода в этом случае является информативная — донесение точного смысла

песни до зрителя. Согласно приведенным ранее формулировкам Франзона, песни в сериале «Необыкновенный плейлист Зои» действительно **доступны аудитории в своей оригинальной форме**;

г). попытка дублирования и подготовки МОП в данном случае стала бы переводческой катастрофой с функциональной точки зрения — получились бы совершенно незнакомые зрителю песни, а с точки зрения финансовой — неимоверно дорогим удовольствием, т. к. подготовка МОП и запись такого количества песен потребовали б куда большего бюджета. Кроме того, процесс выпуска сериалов на онлайн-платформах не предполагает наличие у переводчика такого массива времени, который необходим для подготовки МОП и дублирования.

2. Соблюдение требований и особенностей выбранного вида АВП

Как мы видим, субтитрированный перевод выдержан в духе всех требований, присущих этому виду АВП, причем, с нашей точки зрения, была достигнута особенно важная характеристика — соответствие длительности показа субтитров не просто длительности **кадра**, а длительности звучания строки или строк песни. Удобство чтения и ограничения по длине субтитров также были обеспечены. Междометия (а вернее вокализ), как и полагается, не переданы.

3. Соблюдение критериев МОП

В данном случае критерии МОП учтены не были, однако семантическая достоверность (fidelity), которую мы исключили из рассматриваемых критериев, здесь соблюдена. Рифма, однако, не сохранена нигде.

4. Анализ общепереводческих решений

Удачные решения

Дескриптивная передача birds of a feather с учетом контекста.

Сохранение повтора about you, about you, about you.

Сохранение диалогизации с текстом АМП —— заметить / заметить.

Неудачные решения

Чрезмерная дословность: калька лексическая (обычный я), калька семантическая (…да).

«Необыкновенный плейлист Зои», 1 сезон, 7 серия, 23:59

Композиция (песня): Enrique Iglesias — Bailamos

Краткий сюжетный контекст. Действие происходит на вечеринке, где Зои в очередной раз становится свидетельницей проявления чувств в форме песни — на этот раз чувств между ее другом-гендерфлюидом Мо и его/её партнером Энди.

Примечание: первый и второй пункты анализа являются общими для всех песен, исполняемых в сериале, поэтому при разборе второй песни мы их не приводим.

Te doy toda mi vida	Я подарю тебе свою жизнь.
Quedate conmigo	Останься же со мной.
Tonight we dance I leave my life in your hands	В танце с тобой я оставлю жизнь в твоих руках.
We take the floor	Этот танцпол
Nothing is forbidden anymore	отменяет запреты, все до одного.
Don't let the world dim my sight	Ты не впускай внешний мир,
Don't let **a** moment go by	не упускай **наш** момент.
Nothing can stop us tonight	Нам уже не помешать!
Bailamos	Ты танцуй!
Let the rhythm take you over Bailamos	И дай ритму завладеть тобой, танцуй!
Te quiero amor mio Bailamos	Я люблю тебя, а ты еще танцуй!
Wanna live this life forever Bailamos	И пусть ночь продлится вечно, ты танцуй!
Te quiero amor mio Te quiero	Потому что я люблю… Люблю тебя.
Bailamos	Ты танцуй!
Let the rhythm take you over Bailamos	И дай ритму завладеть тобой, танцуй!
Te quiero amor mio Te quiero	Я люблю тебя, а ты еще танцуй!..
Wanna live this life forever Bailamos	И пусть ночь продлится вечно, ты танцуй!
Te quiero amor mio Te quiero	Потому что я люблю… Люблю тебя.

3. Соблюдение критериев МОП

В данном случае был эпизодически сохранена поэтическая выразительность оригинала, в том числе за счет замены аллитерации «[o]» чуть менее частотной, но все же заметной аллитерацией «[y]/[jy]»

4. Анализ общепереводческих решений

Удачные решения

Прием построения плавного повествования из оригинального текста песни, в котором связность элементов куда слабее — за счет использования связующего повтора «Танцуй».

Сохранение грамматического повтора с учетом более негативного восприятия тавтологии в ПЯ (Don’t let — не впускай/не упускай, te quiero — Я люблю/люблю тебя).

Конкретизация — перевод неопределенного артикля исходя из контекста.

Неудачные решения

Ты не впускай внешний мир — замена конкретного образа размытым.

Синхронный закадровый перевод

El perro del hortelano, que ni come las berzas ni las deja comer al amo

Испанская пословица

Особенно богатый пласт материала, пригодного для изучения практики закадрового перевода, составляют фильмы, переведенные на русский язык в период с конца 1980-х до начала 2000-х годов. На данный период приходится, в силу исторических и экономических причин, расцвет данного вида АВП, о каком бы качестве переводческой работы при этом ни шла речь.

«Действуй, сестричка» / Sister Act (1992)

Композиция (песня): My God (My Guy)

Вышедший в начале 90-х годов фильм стал одной из самых запоминающихся ролей Вупи Голдберг, исполняющей в нем роль распущенной поп-певицы, вынужденной скрываться от своих недавних криминальных покровителей в стенах женского монастыря в Сан-Франциско. Там же героиня Голдберг — Долорис (нареченная «для прикрытия» Мэри Кларенс) — становится во главе монастырского хора, придавая новое звучание благоговейным церковным песнопениям. Песни присутствуют в данном АМП на всем его протяжении и играют большую сюжетную роль.

Краткий сюжетный контекст. Рассматриваемая нами композиция является адаптированной специально для фильма версией песни My Guy, впервые исполненной Мэри Уэллс в 1964 году. История девушки, готовой ради своего молодого человека отказаться от всевозможных более завидных женихов, здесь трансформируется в историю о безусловной любви к Богу, но колорит эстрадного исполнения полностью сохраняется. В фильме исполнение песни является переломным моментом, когда становится очевидно, что сестра Кларенс

намерена сильно изменить репертуар хора, а не просто заменить предыдущего регента. Исполнение песни предваряется небольшой сценкой, из которой мы понимаем, что солистка принимает на себя роль Марии Магдалины, которая известна как одна из самых близких почитательниц Иисуса Христа.

1. Определение стратегии перевода песен
2. Соблюдение требований и особенностей выбранного вида АВП

Учитывая хронологию выхода фильма в прокат, он изначально был обречен получить именно закадровое озвучивание. Использование субтитров все еще было технически сложно и недоступно для обделенного материальными ресурсами российского рынка кинопроката, а дублирование (то есть написание и исполнение песен на русском языке) шло бы вразрез с идеей фильма, который построен именно на сочетании духовных гимнов и эстрадного пения, в некотором подражании жанру госпела. Эстетическое воздействие здесь осуществляется за счет оригинального звучания, а смысловая информация песни передается за счет переведенного фрагмента, который примерно втрое уступает по длительности оригиналу — согласно устоявшейся практике перевода песен при СЗП, описанной нами ранее.

3. Соблюдение критериев МОП

1. Фонетическое соответствие	Соблюдение
1.1.Артикуляционное соответствие	-
1.2.Просодическое соответствие	
1.2.1. Удобопонятность	да
1.2.2. Вокальная удобопроизносимость	-
2. Функционально-поэтическое соответствие	
2.1.Квантитативный аспект	нет
2.2.Акцентуальный аспект	нет
2.3.Мелодический аспект	нет
2.4.Рифма	нет
2.5.Функционально-коммуникативный аспект (воздействие)	нет
3. Эквивалентность средств музыкальной и вербальной экспрессии	-

Единственным возможным комментарием в данном отношении может быть высказывание о том, что в данном случае переводчикам удалось не испортить оригинал (и впечатление от него) неудачным переводом, перевод фрагмента песни имеет простую для восприятия структуру, не утяжелен неестественными оборотами речи и, что важно, частично звучит в паузах, минимально накладываясь на время звучания оригинала песни, отвечая критерию удобопонятности для зрителя.

Остальные критерии не соблюдаются в силу отсутствия такой необходимости.

4. Анализ общепереводческих решений

Неудачные решения

Несмотря на соответствие перевода критерию удобопонятности, в основном он отличается неудачными переводческими решениями. Первое из них мы встречаем во вводной сценке, где, с нашей точки зрения, из-за неверного подхода к передаче референтного имени собственного — Mary, обозначающей в оригинале и Мэри Кларенс и Марию Магдалину (Mary Magdalene). Англоязычный вариант имени — Мэри — не дает русскоязычному зрителю понять, что песня будет в дальнейшем звучать именно от имени Марии Магдалины, а не от имени Мэри Кларенс. С нашей точки зрения удачным вариантом перевода здесь было бы Мария, что полностью соответствует методу, предлагаемому Д. И. Ермоловичем для перевода библейских имен — переводу по транспозиции[107].

Некоторые другие переводческие неудачи

I'm sticking to my God like a stamp to a letter — Мы с ним словно конверт и марка: при переводе сравнения утеряна образность, создаваемая семантической

[107] Ермолович Д. И. Имена собственные на стыке языков и культур — М.: Р.Валент, 2001. с. 77

вариативностью глагола stick. Уместным было бы сохранить глагол и в переводе, например, «Мы скреплены, словно марка и конверт»;

Like birds of a feather — Птицы из одной стаи: подобный перевод представляется чересчур буквальным, при том, что в принципе правильным является решение уйти от поиска эквивалентного фразеологизма в русском (все они либо имеют деспективный оттенок, либо (как в случае с «птицы одного полета») звучат чересчур претенциозно). Наш, дескриптивный, но не буквальный, вариант — «Мы с ним так похожи!».

Хористы / Les Choristes (2004)

Более поздним хронологически, но обладающим всеми типическими чертами фильма, получившего СЗП, является фильм Кристофа Барратье, который, по горькой иронии, во Франции был отмечен именно за музыкальную составляющую, получив в 2005 г. премии «Сезар» в номинациях «Лучшая музыка к фильму» и «Лучший звук».

1. Определение стратегии перевода песен

В рамках данного АМП сотрудники киностудии «Мосфильм», работавшие над фильмом, комбинировали две стратегии — не-перевод и перевод без учета музыкальной составляющей. При этом в некоторые ключевые сюжетные моменты по какой-то причине делается выбор в пользу первого. Интересно то, что весь остальной текст АМП был дублирован, а для того, чтобы донести до зрителя содержание песен, которых в фильме исполняется достаточное количество, была использована техника закадрового чтения.

Причиной такого выбора, по нашему мнению, стала огромная, фундаментальная эстетическая и сюжетная значимость оригинального музыкального сопровождения, для эквивалентного воссоздания которого на ПЯ понадобилось бы абсолютно несоразмерное бюджету картины количество средств и времени. Здесь мы вновь вспоминаем неоднократно приведенный ранее постулат Франзона — музыка здесь **доступна аудитории в своей**

оригинальной форме. Таким образом, основной задачей переводчиков при работе с песнями в этом фильме была передача информации, и сохранение хотя бы минимального набора средств художественной выразительности. Удалось ли переводчикам выполнить данную задачу? По нашему убеждению, нет. Подробнее об этом мы напишем ниже.

2. Соблюдение требований и особенностей выбранного вида АВП

Даже при том, что основным и, по существу, единственным строгим требованием к СЗП является его синхронность, авторы СЗП не обеспечили синхронность звучания песни в оригинальной и русскоязычной звуковых дорожках. Вероятнее всего, это отчасти оправдано тем, что замостив оригинальное звучание каждой строчки закадровым чтением, специалисты, работавшие над переводов фильма, окончательно погубили бы эстетическую ценность фильма, т. к. у зрителя не было бы возможности насладиться пением «в чистом виде». Фильмы, где песни переведены в подобном ключе, невозможно считать удачно переведенными. Такая техника применялась в том числе при переводе фильма «Шербурские зонтики» / Les parapluies de Cherbourg (1964), работу над которым сам режиссер дубляжа Георгий Калитиевский признавал, что данное АМП нельзя «отнести к удачам дубляжа», замечая при этом, что «все-таки голос актера, читавшего закадровый перевод, заглушал какие-то краски музыкального мира тонкой, поэтичной ленты»[108]. При этом мы склонны утверждать, что реализованные при переводе фильма «Хористы» переводческие и монтажные решения, хотя и позволяют избежать полного «заглушения» эстетики оригинала, но в целом являются половинчатыми, т. к. из-за большой разницы в звучании оригинала и перевода песен, у зрителя создается впечатление, что за переводом первого куплета, внезапно прочитанного во время звучания третьего куплета оригинала, последует перевод и остальной песни. Но этого не происходит. В целом мы оцениваем работу именно над СЗП песен в

[108] Палатникова О. Смеялась, как Моника Витти// Советский экран, 1985. № 6.

данном фильме с точки зрения соответствия требованиям к конкретному виду АВП как неудовлетворительную.

3. Соблюдение критериев МОП

4. Фонетическое соответствие	Соблюдение
4.1.Артикуляционное соответствие	-
4.2.Просодическое соответствие	
4.2.1. Удобопонятность	не полностью
4.2.2. Вокальная удобопроизносимость	-
5. Функционально-поэтическое соответствие	
5.1.Квантитативный аспект	нет
5.2.Акцентуальный аспект	нет
5.3.Мелодический аспект	нет
5.4.Рифма	нет
5.5.Функционально-коммуникативный аспект (воздействие)	нет
6. Эквивалентность средств музыкальной и вербальной экспрессии	-

4. Анализ общепереводческих решений

<u>Композиция (песня): Cerf-volant— Les Choristes</u>

Cerf-volant Volant au vent Ne t'arrête pas Vers la mer Haut dans les airs Un enfant te voit	Воздушный змей, Лети на ветру, Не останавливаясь, К морю, Высоко к небу, И ребенок увидит.

В силу недостаточного (нулевой уровень) знания французского языка, провести подробный анализ конкретных переводческих решений при переводе песен в данном АМП мы не можем, однако, для подчеркивания пренебрежительного отношения переводчиков, обратим внимание на ошибку, допущенную при переводе короткой песенки, обращенной к воздушному змею. Сочетание глагола voir в настоящем времени и личного местоимения (te) явно относится к воздушному змею, но в переводе местоимение «тебя» не фигурирует, и это невозможно объяснить недостатком времени для его произнесения. В итоге неоправданное опущение вредит эстетическому

восприятию песни, оставляя зрителя в недоумении — что или кого же увидит ребенок?

Перевод под дублирование (дубляж)

Мы проанализируем несколько примеров дублированного перевода песен, рассмотрев по одному примеру каждого из вышеперечисленных типов: фоновые, а капелла и музыкально-персонифицированные.

Фоновые песни

«Ко-ко-ко!» / La Gallina Turuleca (2020)

Испано-аргентинский музыкальный мультипликационный фильм «Ко-ко-ко!», премьера которого на российских стриминговых сервисах состоится в июле-августе 2020 года, является одним из немногих испаноязычных фильмов, песни в которых получили дублированный русский перевод. Мы проанализируем фрагмент небольшой песенки, которую можно найти целиком на испанском под названием La Gallina Turuleca — Las Canciones de la Granja de Zenón. Сама «глупенькая курочка» изначально являлась персонажем из мультфильмов, выходящих на крупнейшем Youtube-канале Латинской Америки (более 21,4 млн подписчиков), но в итоге стала самостоятельным персонажем. Само слово turuleco в латиноамериканских разновидностях испанского языка используется для описания «глупого человека, не способного понять что-либо или сумасшедшего»[109], но адекватно передать это в русском названии было вряд ли возможно из-за отсутствия в языке слова, передающего те же характеристики, и обладающего более или менее неотрицательной коннотацией. Для российского проката мультфильм получил возрастной рейтинг 6+, что, как и все остальные факторы, указывают, что целевой аудиторией являются дети.

[109] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.3 en línea]. [Электронный ресурс] — URL: https://dle.rae.es (дата обращения: 08.06.2020).

<u>Композиция: * / La Gallina Turuleca</u>**

Испанский (оригинал)	Русский (перевод)
Yo conozco una vecina Que ha comprado una gallina Que parece una sardina ... enlatada	Есть у нас одна соседка У которой есть наседка И они немножко обе с… прибабахом

1. Определение стратегии перевода песен

Как и все остальные составляющие мультипликационных фильмов для детей, песни в подобных АМП должны переводиться для дублирования, т. к. это единственный вид АВП, который позволяет обеспечить полное усвоение целевой аудиторией двух основных типов (по С. Ф. Гончаренко) информации, которую несет в себе поэтическое произведение: смысловой и эстетической информации. С учетом этого фактора и минимальных временных и финансовых ресурсах, доступных переводчику трейлеров, возможные при дублировании стратегии «Не-перевод» «Перевод без учета музыки» и «Перевод с адаптацией музыки» здесь были неприменимы. Следовательно, переводчиками был совершенно оправдано был сделан выбор в пользу музыкально-обусловленного перевода.

2. Соблюдение требований и особенностей выбранного вида АВП

Поскольку мы рассматриваем трейлер, который хоть и составлен из видеоряда полнометражного фильма, но в то же время является отдельным подвидом АМТ, стоит отметить, что подавляющее большинство песен в трейлерах являются именно фоновыми. При чрезвычайной временно́й сжатости и необходимости продемонстрировать зрителю по возможности максимум достоинств фильма, одному персонажу редко выделяется больше нескольких секунд экранного времени, а песни а капелла демонстрируются в трейлерах крайне редко из-за отсутствия музыкального сопровождения, и соответственно, потери одного из главных способов «зацепить» внимание потенциального зрителя.

3. Соблюдение критериев МОП

1. Фонетическое соответствие	Соблюдение
1.1.Артикуляционное соответствие	-
1.2.Просодическое соответствие	
1.2.1. Удобопонятность	да
1.2.2. Вокальная удобопроизносимость	не полностью
2. Функционально-поэтическое соответствие	
2.1.Квантитативный аспект	да
2.2.Акцентуальный аспект	да
2.3.Мелодический аспект	да
2.4.Рифма	не полностью
2.5.Функционально-коммуникативный аспект (воздействие)	да
3. Эквивалентность средств музыкальной и вербальной экспрессии	-

Удобопонятность для зрителя обеспечена за счет отказа от неочевидного для детской русскоязычной аудитории сравнения с сардиной в банке в пользу разговорного оборота «с прибабахом» (отражающим ключевую сюжетную характеристику главной героини, упущенную в переводном названии). Поясним, что слово sardina в испанском языке, в отличие от русского, часто употребляется в сравнительных оборотах и фразеологизмах. Вокальная удобопроизносимость в целом сохраняется, хотя стоит отметить не совсем удачный выбор слова «немножко», в котором присутствуют сразу два консонантных кластера и нет гласного звука переднего подъема, на котором строится вся вокальная структура оригинала.

При переводе были учтены описанные нами ранее особенности подсчета слогов в испанской метрике и квантитативное соответствие обеспечено на 100%, равно как и акцентуальное (см. ниже).

Испанский (оригинал)	**КС**	Русский (перевод)	**КС**
Yó conózc**o u**na vecína	8	Есть у нас одна соседка	8
Q**ue há** comprád**o u**na gallína	8	У кото́рой е́сть насе́дка	8
Qué paréc**e u**na sardína ... enlatáda	8 – 4	И они́ немно́жко обе с… прибаба́хом	8 – 4

Данная нехитрая песенка строится на смежной рифме, и если в оригинале это сохраняется в всех трех строках (и соответственно испанской традиции богатой рифмы не создается — Cína / LLína / Dína), то в русском переводе в третьей строчке рифма утрачена, что компенсируется гораздо более выразительным и привлекающим к себе внимание (по сравнению с enlatada) стилистически маркированным оборотом. При этом соседка — беседка на письме является богатой рифмой, а с учетом русского литературного произношения безударной «о», рифма становится глубокой, что вполне соответствует жанру детских песен.

Песни а капелла

«На игле — 2» / Trainspotting 2 (2017)

Композиция: «Католикам трындец» или «Сдох католик!».

Краткий сюжетный контекст. Два друга-наркомана с криминальным прошлым и будущим отправляются из Глазго за город на закрытую вечеринку одной из низших (рядовых) лож Ордена оранжистов — протестантского братства, члены которого отличаются сильнейшей неприязнью к католикам и столь же сильной любовью к личности Вильгельма III Оранского (англ. William of Orange), с именем которого связана одна из крупнейших батальных побед протестантов над католиками в ходе Славной революции — **Битва на реке Бойн**, случившаяся в 1690 году. Цель участия в вечеринке — использование в собственных корыстных целях того обстоятельства, что все участники вечеринки используют в качестве PIN-кода для личной пластиковой карты одну и ту же комбинацию из четырех цифр — 1 6 9 0. Однако у некоторых членов ложи новые лица вызывают подозрение, и Марку с Саймоном предлагают исполнить какую-нибудь песню, соответствующую тематике вечеринки. Импровизация начинается, и зал напряженно ждет…

It was the year of sixteen ninety On the eleventh of July Or the first in Julian calendar.	Году так в девяносто В одна тысяча шестьсот Первого июля гря-… грянул.
It was on the field of battle Of hope we were bereft. But by the time that it was over There were no more Catholics left	В пылу той жаркой битвы Казалось, нам конец А после битвы вдруг мы смотрим Всем католикам трындец.
We looked up to king William, On his chin a royal cleft. And by the time that it was over, There were no more Catholics left	Наш предводитель Вильгельм Отважный был храбрец Победу одержал он И католикам трындец
His strategy was strong His strategy was deft By the time that it was over There were no more Catholics left	Искусный был он тактик, Правитель и боец Пришел после него всем Католикам трындец
The battle now victorious We foiled his Papist theft By the time that it was over There were no more Catholics left — No more Catholics! — No more Catholics! — No more! — No more! No more Catholics left	Мы трон отвоевали Хоть Яков был шельмец Врагов мы раскидали Католикам трындец Сдох ка-толик! Сдох ка-толик! Сдох, блин! Сдох, блин! Им пришел трындец

1. Определение стратегии перевода песен

Выбор в пользу дублирования является совершенно логичным следствием главной отличительной черты сцены — интерактивности. В кадре герои на сцене взаимодействуют не только с аудиторией шотландских оранжистов, которые буравят их недоверчивыми взглядами, но и со зрителями, которые в этот момент обречены сочувствовать двум непутевым аферистам, и переживать, как

разрешится ситуация. Англоязычные кинокритики отмечают[110][111], что манера исполнения песни схожа со скандированием футбольных болельщиков, и съемочная группа не могла создать это сходство ненамеренно (ведь Глазго — вотчина одного из двух главных футбольных клубов Шотландии — «Глазго Рейнджерс», извечным оппонентом которого является «Селтик», основанный ирландским монахом-католиком). Ни закадровое озвучивание, ни уж тем более субтитры, не позволили бы перенести мощный заряд агрессивной экспрессии в переводную версию фильма.

2. Соблюдение требований и особенностей выбранного вида АВП

Перевод был выполнен с полным учетом всех особенностей дубляжа, в том числе была выполнена синхронизация текста с видеорядом. Так, например, на приведенном ниже кадре из фильма мы можем видеть момент произнесения английского left с неполным раскрытием рта, и в русском тексте ему соответствует гласный, произносимый аналогичным образом.

Рис. 5

[110] New York Times — ANATOMY OF A SCENE — Danny Boyle Narrates a Scene From ‘T2 Trainspotting’ [Электронный ресурс] — URL: https://www.nytimes.com/2017/03/23/movies/danny-boyle-narrates-a-scene-from-t2-trainspotting.html (дата обращения: 08.06.2020)

[111] Slate - The Funniest Scene of the New Trainspotting Movie Is Also Its Most Political [Электронный ресурс] — URL: https://slate.com/culture/2017/03/t2-trainspotting-s-anti-catholic-pub-scene-is-its-funniest-and-most-political.html (дата обращения: 08.06.2020)

Хотелось бы отметить максимально выверенную работу переводящей студии, потому что ключевые и повторяющиеся фразы There were no more Catholics left, No more Catholics left, No more переведены с точным квантитативным соответствием слогов, что обеспечивает необходимое эстетическое и эмоциональное воздействие на зрителя в полной мере.

There	were	no	more	Catholics	left
1	1	1	1	2	1
Всем	ка-	-то-	-ли-	-кам трын-	-дец

No	more	Catholics	left
1	1	2	1
Сдох	ка-	-то-	-лик!

No	More
Сдох,	блин!

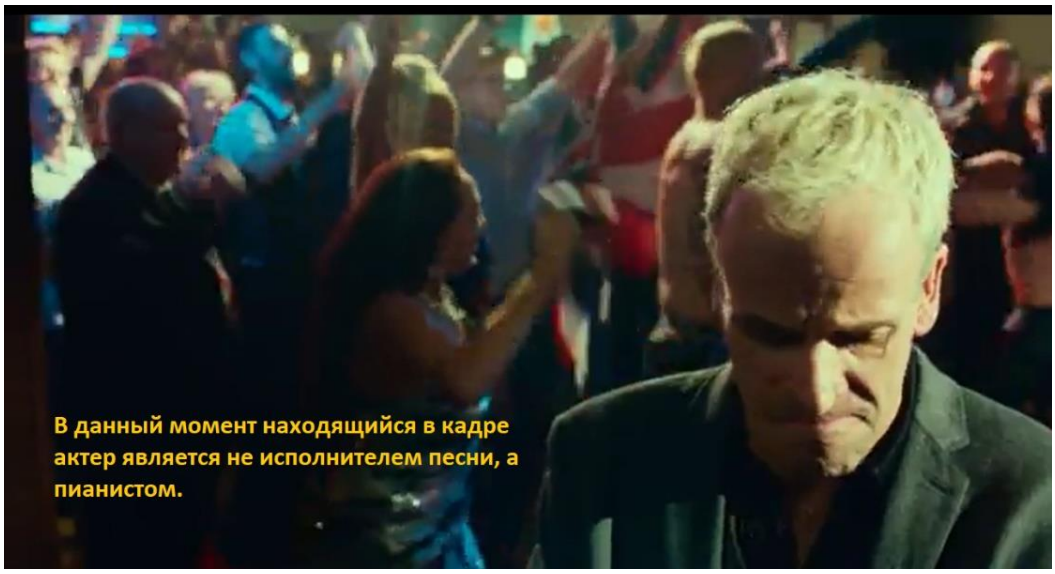
3. Соблюдение критериев МОП

1. Фонетическое соответствие	Соблюдение
1.1.Артикуляционное соответствие	да
1.2.Просодическое соответствие	
1.2.1. Удобопонятность	да
1.2.2. Вокальная удобопроизносимость	да
2. Функционально-поэтическое соответствие	
2.1.Квантитативный аспект	да
2.2.Акцентуальный аспект	да
2.3.Мелодический аспект	да
2.4.Рифма	да
2.5.Функционально-коммуникативный аспект (воздействие)	да
3. Эквивалентность средств музыкальной и вербальной экспрессии	-

По всем компонентам фонетического соответствия в данном переводе достигнут оптимальный результат: во фрагменте фильма с песней достигнуто максимально возможное артикуляционное соответствие видеоряда и текста русского перевода (как продемонстрировано выше). Удобопонятность и вокальная удобопроизносимость так же присутствуют, и если первый критерий очевиден при прочтении, то последний можно наблюдать на примере очевидного удобства протягивания гласных «и» и «е» в последней строке, которая является кульминацией песни. Здесь (в переводе фразы No more Catholics left — Им пришел трындец) также стоит отметить удачный и оправданный подбор более тянущегося гласного «и» вместо ранее употребляемого «о», которое и в оригинале, и в русском тексте произносится отрывисто. Оправданность такого решения заключается в том, что в момент исполнения No в последней строке оригинала в кадре нет исполнителя песни. Проиллюстрируем.

Кадр 1. Лицо исполнителя остается за кадром и необходимо более долгое звучание — выбор в пользу **И** в переводе: «Им пришел трындец!»

Рис. 6



Кадр 2. Лицо исполнителя находится в кадре и его мимика однозначно диктует выбор гласного **О** в переводе: «Сдох католик».

Рис. 7

Таким образом, заключаем, что в рамках фонетического критерия артикуляционный аспект является приоритетным в силу необходимости обеспечить гармонию с визуальным рядом.

Что касается функционально-поэтического соответствия, то и здесь был достигнут достойный результат. Для демонстрации квантитативного соответствия подсчитаем слоги в одном из куплетов. Акцентуальное

соответствие, под которым, конечно же, подразумевается количественное, а не позиционное совпадение (позиционное невозможно в силу различия систем стихосложения и силлабики английского и русского языков), как мы видим, также обеспечено.

Примечание: КС — количество слогов, А — количество акцентов

Оригинал (англ.)	А	**КС**	Перевод (русский)	А	**КС**
It w**a**s on the f**ie**ld of b**a**ttle	3	**7**	В пыл**у** той ж**а**ркой б**и**твы	3	**7**
Of h**o**pe we were ber**e**ft.	2	**6**	Каз**а**лось, нам кон**е**ц	2	**6**
But b**y** the t**i**me th**a**t it was **o**ver	4	**9**	А п**о**сле б**и**твы вдр**у**г мы см**о**трим	4	**9**
Th**e**re were no more C**a**tholics l**e**ft	3	**7**	Вс**е**м кат**о**ликам трынд**е**ц.	3	**7**
Итог: полное квантитативное соответствие					

Мелодическое (а в данном случае, скорее сугубо интонационное) соответствие в полной мере обеспечивается за счет почти полного позиционного совпадения ударений и четкого ритма (см. рисунок ниже).

Рис. 8

Песня строится на рифмовке разнообразных слов, оканчивающихся на —eft (англ.) и —ец (русск.), которые формально упорядочены в перекрестной системой рифмовке, где четные строки не рифмуются между собой (хотя в переводе данное правило нарушается в последнем куплете, что нельзя отнести к удачным решениям). Припев-скандирование же построен на парной (смежной) рифмовке. Как в русском, так и в английском мы видим достаточную бедную

рифму. Наибольшей сложностью для переводчика в данном аспекте был подбор такого же частотного сочетания конечных звуков, каким является —eft в английском языке. Суффикс —ец, с нашей точки зрения, по своей продуктивности не уступает английскому аналогу, а также семантически и грамматически удачно встраивается в контекст, в котором фигурирует сильная мужская личность — Вильгельм III Оранский.

С коммуникативно-функциональной точки зрения вся песня направлена на экзальтацию чувства ненависти к католикам, которое является общей ценностью для аудитории. Сохранение мужской рифмы в четных строках отвечает именно этой коммуникативной задачей, т. к. при том, что каждая «ритмическая форма рифмы обладает своей специфической смысловой потенцией»[112] мужская рифма звучит энергичнее, тверже, что служит соответствующему воздействию.

Единственным несоблюденным критерием МОП в данном случае является эквивалентность средств музыкальной и вербальной экспрессии, по той причине, что средства музыкальной экспрессии в мелодии, составленной из двух нот, отсутствуют, и сама по себе она ничего не выражает, отчего мы и считаем справедливым включение данной песни в категорию а капелла.

4. Анализ общепереводческих решений

Потеряны два повтора, которые обеспечивают эффект импровизации, в русском же переводе Марк выдает куда более разнообразную и витиеватую песню, будто бы заученную заранее. Таким образом, динамической эквивалентности наносится некоторый ущерб.

Упущенный повтор 1	
But by the time that it was over X4	А после битвы вдруг мы смотрим
	Победу одержал он
	Пришел после него всем
	Врагов мы раскидали

[112] Левый, Иржи. Искусство перевода. — М., 1974. с. 293

В случае со вторым повтором, происходит компенсация потери повтора за счет добавления третьего сказуемого и объединения их в ряд однородных членов.

Упущенный повтор 2	
His strategy was strong His strategy was deft	Искусный был он тактик, Правитель и боец

Кроме этого, переводчикам встретилась и англосаксонская реалия Papist, которая обозначает последователей католичества и обладает выраженной деррогативной коннотацией. В песне используется в словосочетании his Papist theft — «папистский заговор». Будучи глубоко погруженными в контекст событий XVII в. все оранжисты в кадре безусловно поймут имплицитное обозначение his и вспомнят, кто является «автором» папистского заговора. То же самое относится и к британскому зрителю. А вот для представителя нашей культуры такая имплицитность явно будет чрезмерной, поэтому и была применена **конкретизация** — назван «автор» заговора, король Шотландии последний английский король-католик Яков II Стюарт. Учитывая то, что его персона и у русскоязычного зрителя вполне способна вызвать ассоциацию с католичеством, можно считать, что реалия была передана путем дескриптивной компенсации, при этом семантический компонент Papist был сохранен за счет конкретизации связанного местоимения, а стилистический (коннотационный) компонент успешно передан словом «шельмец», обладающее деррогативной, пусть и смягченной, коннотацией и содержащее сему «обман». В словаре Ушакова находим:

ШЕЛЬМЕЦ — м. (разг. фам.). То же, что шельма во 2 знач.;

ШЕЛЬМА — 2. Ловкий, плутоватый человек, шалун (фам.).

И наконец, обратимся к самому дискуссионному моменту в данном переводе — введению (пусть и эвфемизированной) бранной лексики в русский

перевод при ее отсутствии в английском оригинальном тексте. Специалисты[113] делят весь пласт сниженного словоупотребления на три группы: инвективная лексика, междометное употребление некодифицированной лексики и просторечный вокабуляр. В русском языке слова вроде «капец», «трындец» и им подобные относятся именно к последней категории, так как они однозначно не направлены семантически на оскорбление (не инвективны), и обладают собственной содержательной стороной, т. е. не являются междометиями. Д. М. Бузаджи в статье «Норма ненормативного»[114] отмечает, говоря о переводе бранной лексики, что «просторечный вокабуляр <…> выражает информацию когнитивного характера, поэтому сохранение предметной соотнесенности в переводе крайне важно». Хотя рассматриваемый нами случай не относится в чистом виде к переводу бранной лексики, данный принцип можно справедливо экстраполировать и на него. Просторечное ругательство в речи главных героев не вызывает диссонанса у аудитории, и успешно переносит сему no more left, то есть отсутствия, прекращения в русский язык, развертывая при этом имплицированное в английском значение физического уничтожения (напомню, речь в песне идет о победе протестантов в крупном сражении). Успешный коммуникативный эффект и переводческая целесообразность такого перевода — налицо. То же относится и к применению сниженного «Сдох католик!» / «Сдох, блин!». Толпа веселящихся религиозных радикалов, в мировоззрении которых прочно укоренилась латентная агрессия, в неформальной атмосфере, среди «своих», не стали бы стесняться проявить ее открыто, и если в английском тексте песни эта агрессия выражена грамматически (сильная позиция отрицания — no more left), то в русском — лексически.

[113] Бузаджи Д. М. Норма ненормативного. Ругаемся адекватно // Мосты. 2006. №1 (9). С. 43—55.
[114] Там же.

Музыкально-персонифицированные песни

Компьютерная игра «Ведьмак: Дикая охота» / The Witcher 3: Wild Hunt / Wiedźmin 3: Dziki Gon (2015)

Композиция (песня): Волчья буря (Песня Присциллы) / The Wolven Storm (Priscilla's Song)

Данное АМП является, по мнению критиков, одним из лучших образцов переноса вымышленных миров из мира литературы (серия книг Анджея Сапковского) в мир компьютерных игр, и соответственно, в формат аудио-медиальных текстов. Саундтрек игры обладает большой художественной ценностью и служит одним из главных средств погружения игрока (рецептора) во внутриигровую вселенную. Образы внутриигровых персонажей тщательнейшим образом проработаны, у каждого из них существует собственная история, четко определяются мотивы их действий. Разработка АМП велась польской студией CD Projekt RED, создававшей также и предыдущие части серии — Ведьмак» (2007) и «Ведьмак 2: Убийцы королей» (2011). Сюжет серии игр строится вокруг ведьмака Геральта из Ривии — представителя славянской мифологии, основной функцией которого является защита людей от нечисти путем уничтожения последнем. Именно о его романе с черноволосой Йеннифер — могущественной «эгоистичной чародейкой с дурным характером»[115] — и идет речь в том произведении, которое мы выбрали для анализа дублирования музыкально-персонифицированных песен. Исполнительница песни — Присцилла, также является значимым внутриигровым персонажем. Известно, что род ее занятий — поэтесса и бард, в англоязычных источниках ее называют менестрелем[116], что соответствует исторической эпохе, под которую стилизована игровая (и изначально книжная) вселенная — Средневековье.

Данная песня является ярчайшим образцом реализации всех критериев МОП, и поэтому мы сочли возможным включить ее в настоящую работу, пренебрегая тем фактом, что оригинальная версия была написана на польском

[115] Попов М. Влюблённые пары. Доска почёта. // «Мир фантастики и фэнтези», апрель 2007. № 44.
[116] Dirksen, Susanne. Between Authenticity and Fantasy — The Medievalist Music of the Videogame The Witcher 3: Wild Hunt (2015):, Universiteit Utrecht.

языке. Считаем также необходимым прояснить, как была организована локализация АМП. Сценарий (диалоги и проч.) был изначально написан на польском языке, однако на дальнейших стадиях разработки было сделано разграничение для славянских и неславянских рынков — текстовым первоисточником для первых служила польская оригинальная версия, а для последних — английская. При этом анимированные сцены, несущие значительную сюжетную нагрузку (не внутриигровые диалоги, в ходе которых игрок может взаимодействовать с другими персонажами, выбирая реплики — для их анимирования был применен другой[117] способ), а точнее их видеоряд для версий на разных языках был взят из английской версии, то есть артикуляция губ в русской версии сцены с исполнением песни является изначально «английской», и здесь переводчикам необходимо было работать в рамках стандартного, «кинематографического» подхода по укладке перевода в губы.

1. Определение стратегии перевода песен

В данном случае выбор стратегии перевода песен был предопределен заданием заказчика, выделившего крупный бюджет для подготовки полного дублирования АМП. Используемый для субтитрирования и закадрового озвучивания перевод слов песни без учета музыкальной составляющей оказывается в данном случае неприменим в силу того, что функционально данный АМТ направлен не столько на передачу информации — по С.Ф. Гончаренко — смысловой информации (о романе Геральта и Йеннифер рецептор узнает в первой же анимированной кат-сцене игры, а его детали также раскрываются в дальнейшем повествовании и к сцене с песней игрок подходит уже полностью информированным), сколько на эстетическое воздействие, то есть на сообщение эстетической информации.

[117] В распоряжении студий, локализовавших игру на шести основных (английский, русский, бразильский португальский, немецкий, японский), то есть получивших дублированную версию, иностранных языках, имелся программный инструментарий, позволявший синхронизировать мимику и движения губ персонажей с текстом на данном конкретном языке. То есть перевод был первичным фактором, а не вторичным, как это происходит в стандартной практике АВП.

2. Соблюдение требований и особенностей выбранного вида АВП

В этом пункте, учитывая проведенный ранее разбор работы укладчика в данной песне, мы лишь повторим мысль об ее успешности.

3. Соблюдение критериев МОП

Вышесказанное актуально и для критерия артикуляционного соответствия, поэтому здесь он рассмотрен не будет.

1. Фонетическое соответствие	Соблюдение
1.1.Артикуляционное соответствие	да
1.2.Просодическое соответствие	
1.2.1. Удобопонятность	да
1.2.2. Вокальная удобопроизносимость	да
2. Функционально-поэтическое соответствие	
2.1.Квантитативный аспект	да
2.2.Акцентуальный аспект	да
2.3.Мелодический аспект	да
2.4.Рифма	да
2.5.Функционально-коммуникативный аспект (воздействие)	да
3. Эквивалентность средств музыкальной и вербальной экспрессии	-

Основная часть практического анализа будет сконцентрирована на рассмотрении функционально-поэтического соответствия. Поскольку на русский перевод влияли польский оригинал поэтического текста и английская анимация артикуляции, в дальнейшем мы увидим, что непосредственно текстовая сторона находится под значительным влиянием польского, а укладка и музыкальная составляющая — под влиянием английского.

Отдельно остановимся здесь на вокальной удобопроизносимости. Во всех трех языках соблюдается правило, приведенное нами ранее: служебные слова, такие как чтоб, the, to (англ.), by (польск.), исполняются кратко, и им соответствуют ноты длительностью 1/8 такта.

Как можно ясно видеть из нижеприведенной таблицы, где рассмотрены первые три строки песни, точного послогового квантитативного соответствия здесь не достигается (поскольку здесь на первый план выходит не сугубо языковая силлабическая квантитативность, а соблюдение квантитативно-долевого состава музыкального такта — сумма долей в нем не может превышать 1).

Оригинал (польский)	А	**КС**	Перевод (русский)	А	**КС**	Перевод (английский)	А	**КС**
Na szl**a**k m**oi**ch bl**i**zn p**o**pr**o**wadź p**a**l**e**c	4	**9**	Путь п**а**льцем проложи средь шрамов, ран сур**о**вых,	4	**13**	These sc**a**rs long have yearned for your tender c**a**ress	4	**11**
by n**a**sze dr**o**gi spleść gwiazdom na prz**e**kór.	5	**12**	Чтоб наш**и** слить пут**и** судьбе наперек**о**р	5	**12**	To bind **ou**r f**o**rtunes, d**a**mn what the st**a**rs own	4	**10**
Otwórz te rany, a potem zalecz	4	**10**	Открой те раны вылечи их снова,	4	**11**	Rend my heart open, then your love profess	4	**10**

Сохранение акцентуального соответствия — количества иктов в строке — оказывается более важным, так как именно этот аспект имеет теснейше отношение к вокальному исполнению, которому в данном случае подчиняются остальные аспекты.

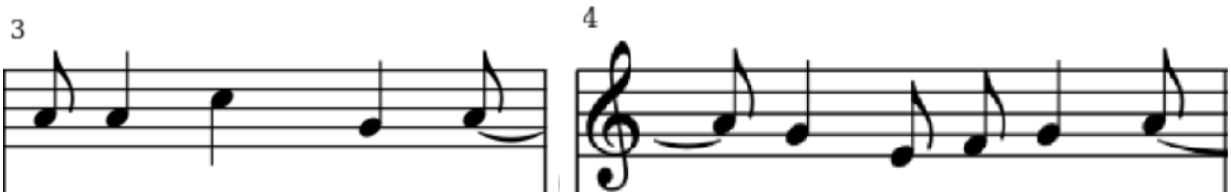
Рассмотрим подробнее вторую строку данной строфы, состоящую из двух тактов.

2 строка русский _ |´_ ´ _ ´ _| ´ _ _ _ ´

2 строка польский _ ´_ ´ _ | ´ _ ´_ _ ´_

2 строка английский _ |´_ ´ _ |´ _ _ ´_

Рис. 9.1. Польская аранжировка



by nas ze dro gi spleść gwi az dom na prze kór

Рис. 9.2. Русская аранжировка

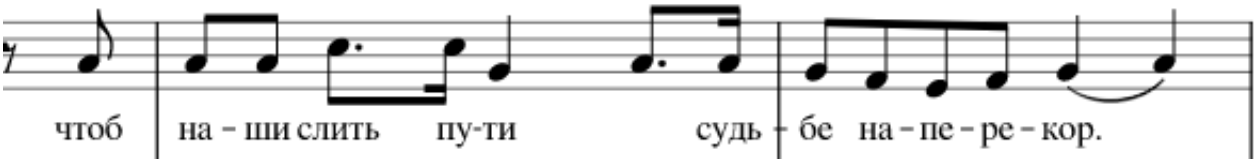
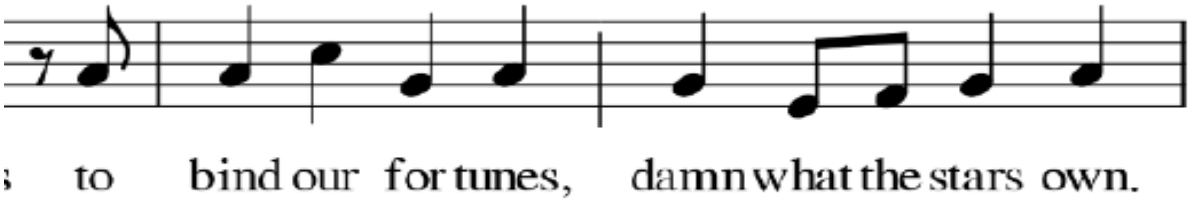


Рис. 9.3. Английская аранжировка



По сравнению с английской версией в польском и русском сохраняется одинаковое число иктов. Но при этом последняя маркированная позиция в русском перемещается на последний слог/окончание такта, что диктует и изменение длительности последней ноты (ср. **prze — kór** = 1/4 — 1/8 и **ре — кор** = 1/8 — 1/4). В нотной записи вокальной партии происходят и другие изменения, однако сумма долей-«слагаемых» остается неизменной, равно как и музыкальное сопровождение. В английском и русском можно наблюдать упомянутое ранее явление — «затакт», то есть вынесенную за границы такта краткую ноту.

Общий тонический (интонационный) рисунок, как однозначно просматривается при визуальном сравнении аранжировок, сохранен в каждой из трех версий, поэтому можно с уверенностью говорить о соблюдении мелодического соответствия.

Начиная разговор о рифме, включим в рассмотрение также и испанский (для Латинской Америки, далее — испанский ЛА) перевод песни, пусть и существующий лишь в формате субтитров.

В дублированных переводах (английский и русский) сохраняется перекрестная *abab* система рифмовке, в испанской же, субтитрированной, версии для сохранения в припеве для эстетического воздействия она была изменена на смежную *aabb*.

Польский (припев оригинала)		Испанский ЛА (припев в переводе)	
Z moich snów uciekasz nad **ranem**,	A	Cuando amanece, de mis sueños **huyes**,	A
cierpka jak agrest, słodka jak bez.	B	mi amarga grosella y lila más **dulce**.	A
Chcę śnić czarne loki **splątane**,	A	Quiero soñar con tus rizos de cuervo	B
fiołkowe oczy mokre od łez.	B	y tus ojos violetas cubiertos de duelo.	B

С нашей точки зрения, это вполне оправданное изменение, и мы можем выдвинуть предположение, что в некоторых случаях подобный принцип (максимальная близость рифмуемых слов) является одним из основных при переводе песен в АМП под субтитры.

В английском и испанском языках рифма строится на ассонансе, что логически соотносится с замечанием Иржи Левого о том, что «в древнейшие эпохи развития поэзии стихотворцы староиспанской, провансальской и старофранцузской литературы рифмовали только ассонансами»[118], а также с условной исторической эпохой (Средневековье), жанром песни (баллада) и

[118] Левый, Иржи. Искусство перевода. — М., 1974., с. 308.

географической отнесенностью понятия «менестрель» по Епишкину Н.И. (Певец, музыкант, обычно и поэт (главным образом лирический), состоявший на службе при дворе феодального сеньора в средневековой **Франции** и **Англии**). Французским же влиянием, вероятно, объясняется появление богатой рифмы в sweet — weep.

Польский (оригинал)	**Русский (перевод)**
ranem — splątane	проворно — черный
bez — łez.	сирень — тень
Английский (перевод)	**Испанский ЛА (перевод)**
m**o**rn**i**ng — st**o**rm**y**	h**uy**e**s** — d**u**l**c**e
s**wee**t — **wee**p	c**uer**v**o** — d**ue**lo

Русский и польский, как близкородственные языки, позволили переводчикам полностью перенести квалитативные характеристики рифмы, сохранив достаточную бедную рифму (-ez — ez / -ень — ень) и приблизительную рифму со схожим вокально-консонантным составом (-anem — ątane / -орно — (j)орный). На этом основании делаем вывод, что при отсутствии родства ИЯ и ПЯ, а также при различии закономерностей и предпочтений, существующих в их поэтике, выбор поэтических средств переводчиком может производится исходя из соответствующей литературной традиции.

Функционально-коммуникативный эффект в переводе здесь обеспечивается многочисленными поэтическими приемами, вне зависимости от языка. Приведем несколько примеров.

Английский — звукоподражательная консонантная анафора, предназначенная для передачи идеи о сложности судьбы двух героев песни через метафору вихря, которая здесь поддержана и лексически.

winding, **w**eaving fate to **w**hich **w**e both atone

Английский и русский — экспрессивное оформление риторического вопроса с помощью инверсии и стилистических средств придания возвышенности.

Не знаю, **ты ль …**

I **know not** if

<u>Испанский ЛА</u> — подчеркивание антитезы звукописью, первая часть оборота содержит два консонантных кластера — rg и gr, передающих «негладкую» сторону отношений двух героев, которую и выражает cierpki agrest/терпкий крыжовник. В русском и польском в первой части также присутствуют осложняющие исполнение консонантные кластеры, однако, в отличие от испанского, во второй они части также присутствуют: дк, рь, dk, kb. Единственный консонантный кластер в испанской строке состоит из мягкого альвеолярного l в сочетании с

mi ama**rg**a **gr**osella <u>y lila más dulce</u>

4. Анализ общепереводческих решений

Будучи ограниченными недостаточным (начальный уровень, A1) знанием польского языка и большим потенциальным объемом такого анализа, мы рассмотрим лишь один, но весьма яркий и показательный пример.

Польский (оригинал)	**Русский (перевод)**
Cierpka jak agrest, słodka jak bez.	Крыжовник терпкий, сладкая сирень
Английский (перевод)	**Испанский (перевод)**
Your scent – berries tart, lilac sweet	Mi amarga grosella y lila más dulce.

В оригинале четко прослеживается противопоставление между сладостью запаха сирени и терпкостью вкуса крыжовника, которыми символически обозначается двойственный характер отношений двух героев, сочетающих в себе позитивное и негативное влияние на друг друга. Наиболее неудачным переводом представляется английский вариант, в котором при сохранении аллюзии на ягоды, антонимичный оборот превращается в синонимичный, т. к. ягодный пирог столь же сладок, как и запах сирени. В языках, представляющих относительно близкие друг к другу культуры, существующие в условиях сходной флоры (а здесь образность создается именно с помощью метафоризации

характеристик растений) — польском и русском, адекватный и эквивалентный перевод достигается с помощью дословного перевода cierpki agrest — крыжовник, и переводом с учетом узуса słodki bez (альтернативное словарное значение bez — бузина) [119] — сирень. Наиболее интересным, и с нашей точки зрения вполне удачным, представляется решение переводчиков на латиноамериканский испанский — представителей культуры, для которых крыжовник является реалией-экзотизмом. Вполне сходным по вкусовым характеристикам с крыжовником, и в то же время куда более знакомым латиноамериканской аудитории плодом является родственница крыжовника — (красная) смородина.

[119]. Бабин Д. М. Польско-русский и русско-польский словарь — Минск.: ТетраСистемс, 2010.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В настоящей работе были подробно рассмотрены теоретический и практический аспект перевода песен в аудио-медиальных текстах. Во введении мы обосновали актуальность и новизну настоящей работы и сформулировали задачи и цели, выполнению и достижению которых она должна служить, кратко обозрев текущую ситуацию с исследованиями в области перевода песен в АМТ и затронув проблему особенностей АВП в общем и в контексте заявленной темы исследования. В первой, обзорно-теоретической части, мы детально рассмотрели теорию по двум основным компонентам исследования — аудиовизуальному переводу и переводу песен, объединив которые, мы сочли возможным подготовить концепцию музыкально-обоснованного перевода песен в АМП. Кроме того, был представлен сжатый обзор истории и практики АВП в России (включая советский период), в Испании и странах Латинской Америки. Во второй (собственно исследовательской) части на практических примерах были рассмотрены стратегии перевода песен и их применимость в переводе аудио-медиальных текстов, детально обоснована применимость концепции МОП в данном процессе и проведен углубленный анализ практических решений, в которых сочетались как исконно переводоведческие, так и поэтико-музыкальные факторы. По итогам исследования мы пришли к следующим выводам, которые, с нашей точки зрения, имеют высокую научно-исследовательскую и практическую ценность.

Первым и наиболее общим обнаруженным нами обстоятельством, неоспоримость которого вытекает из методологии исследования и его реализации, является принципиальная применимость теоретико-практической базы смежных отраслей переводоведения при переводе аудио-медиальных текстов. Песни, как мы выше указывали, являются одновременно и неотъемлемой частью каждого конкретного аудио-медиального произведения (АМП), и элементом, требующим от переводчика дополнительных компетенций

и применения отдельной переводческой стратегии (часто отличающейся от применяемой ко всему (остальному) тексту АМП. Взяв за основу теоретические выкладки Йохана Франзона, финского исследователя проблемы перевода песен, мы заключили, что при переводе песен в АМТ в основном могут быть использованы три стратегии, применяемые для перевода песен безотносительно принадлежности их текста к какому-либо АМП: оставление без перевода, перевод слов песни без учета музыкальной составляющей и адаптация перевода к оригинальному музыкальному сопровождению. Последняя стратегия была нами уточнена с помощью введения понятия музыкально-обусловленного перевода (МОП) и создания соответствующего терминологического аппарата и уточнения критериев такого перевода. Широта и специализированность упомянутых компетенций разнятся, но в целом мы приходим к выводу, что все они лежат в области поэтики и музыковедения.

Вторым выводом из проведенного исследования является вывод о необходимости дать студентам, обучающимся по профилю «Теория и практика аудиовизуального перевода», возможность сформировать такие компетенции. Такая необходимость проистекает из высокой вероятности встречи с песнями (в той или иной форме) при работе над переводом АМТ после выпуска из университета. Обладание такими компетенциями дает выпускникам (а также их работодателям) возможность избежать проблемы делегирования части задач при работе над тем или иным АМП другим лицам, что повышает ценность выпускника как профессионального переводчика аудиовизуального контента.

В-третьих, по итогам исследовательской деятельности при выполнении ВКР, включавшей в том числе и поиск необходимой тематической литературы, мы приходим к выводу о том, что высказанное в начале настоящей работы положение о недостаточном количестве теоретических и практико-аналитических материалов на русском языке по тематике перевода песен в аудио-медиальных текстах и в принципе аудиовизуального перевода, выполненных отечественными лингвистами и переводоведами, безусловно

правдиво. Это, помимо нашего исследования, подтверждают и некоторые недавние действия профессионального российского переводческого сообщества, в частности организация в 2020 году Евразийской лигой субтитровщиков конкурса научных работ по аудиовизуальному переводу, целью которого является «поддержка российских исследователей аудиовизуального перевода и развитие науки о переводе»[120]. В фокусе настоящей работы это говорит о высоком потенциале дальнейших комплексных отечественных исследований в сегментах научного поля лингвистики, соприкасающихся с музыковедением (к коим, безусловно относится и АВП).

В-четвертых, мы вынуждены с сожалением сделать вывод, что на данный момент в российской кинопрокатной индустрии доминирует практика пренебрежительного отношения к переводу песен в АМТ, созданных на романских (и других, кроме английского) языках. Так, в ходе отбора примеров для собственно-исследовательской (практической) части настоящей работы, мы были вынуждены полностью отказаться от рассмотрения песен, присутствующих в аудио-медиальных произведениях (фильмах) за авторством знаменитого (и, возможно, лучшего) современного испанского режиссера Педро Альмодовара по причине того, что в русском переводе ни одна из них не была переведена хоть каким-либо образом, несмотря на то, что во многих случаях это наносит ущерб полному восприятию эстетической и сюжетной (информационной) составляющей АМТ. Что еще более печально, высказанное обстоятельство правдиво как для фильмов, вышедших в прокат и переведенных в 80—90-е годы XX века, так и для более современных его фильмов, полностью (за исключением песен (!)) дублированных в русском прокате. Тем не менее, некоторые встреченные нами АМП, в основном вышедшие в 2017 — 2020 годах (включая рассмотренный нами мультипликационный фильм «Ко-ко-ко!» / La Gallina Turuleca (2020), демонстрируют общую положительную тенденцию в этом отношении. Одной из важнейших задач нашей работы была подготовка

---

[120] Евразийская Лига Субтитровщиков — Мероприятия [Электронный ресурс] — URL: https://easubtitlersleague.com/2020/04/07/07-04-2020/ (дата обращения: 08.06.2020).

материала, который переводчики аудио-медиальных текстов могли бы использовать на практике. Считаем эту задачу выполненной, так как структурированная и переработанная нами теоретико-практическая информация в дальнейшем может служить как для выполнения практических переводческих задач, так и для целей дидактики, а именно для корректировки и дополнения содержания соответствующих образовательных программ. Мы убеждены, что данное исследование послужит для дальнейшего развития переводоведческой научной базы по указанному направлению.

БИБЛИОГРАФИЯ

Нормативные акты

1. Всемирная конвенция об авторском праве (пересмотренная в Париже 24.07.71) // Международные нормативные акты ЮНЕСКО. М.: Логос. 1993.

Цитируемые научные источники

2. Аносова Н. Э. Закадровый перевод и субтитрирование: особенности и перспективы // ПНиО. 2018. №1 (31).
3. Богданов Е.В. К вопросу о специфике аудиовизуального перевода в России и Финляндии // Факультет прибалтийско-финской филологии и культуры/ [Электронный ресурс] — URL: http://old.petrsu.ru/Faculties/Balfin/EVBogdanov_2011.html (дата обращения: 08.06.2020)
4. Богинский И. А. Перевод американских аудио-медиальных текстов на русский язык: сущность и проблемы // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2016. №1-1.
5. Борщевский, И. С. Способы передачи элементов киноязыка в интерсемиотическом переводе (на примере аудиодескрипции) / И. С. Борщевский. — Текст : непосредственный // Филология и лингвистика. — 2019. — № 1 (10). — С. 45-49. [Электронный ресурс] — URL: https://moluch.ru/th/6/archive/119/4102/ (дата обращения: 08.06.2020).
6. Бузаджи Д. М. Норма ненормативного. Ругаемся адекватно // Мосты. 2006. №1 (9). С. 43—55.
7. Виноградов В.С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы) / В.С. Виноградов — М.: Изд-во института общ. среднего образования РАО, 2001. — 224 с.
8. Гаспаров М. Л. Современный русский стих. — М., 1974. — 145 с.

9. Гончаренко С. Ф. Собрание сочинений. В 3-х т. Т.3. Монографии. — М.: Рема, 1995.
10. Горшкова В. Е. Теоретические основы процессоориентированного подхода к переводу кинодиалога: на материале современного французского кино : дис. ... докт. филол. наук / В.Е. Горшкова. Иркутск, 2006. 367 с.
11. Горшкова В. Е. Перевод в кино: [монография]. — Иркутск.: Иркутский государственный лингвистический университет, 2006. — 276 с.
12. Грицан А. В. Роль США в мировых медиапотоках и их влияние на аудиовизуальный рынок России // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. Серия: Социальные науки. 2016. №3 (43).
13. Ермолович Д. И. Имена собственные на стыке языков и культур — М.: Р.Валент, 2001. — 200 с.
14. Златоустова Л. В. Изучение звучащего стиха и художественной прозы инструментальными методами// Контекст 1976. — М., 1977.
15. Ковтунова И. И. Заметки об интонации поэтической речи// Проблемы структурной лингвистики, 1982. — М., 1984.
16. Козуляев А. В. Аудиовизуальный полисемантический перевод как особая форма переводческой деятельности и особенности обучения данному виду перевода // Царскосельские чтения. 2013. №XVII.
17. Козуляев А. В. Обучение динамически эквивалентному переводу аудиовизуальных произведений: опыт разработки и освоения инновационных методик в рамках школы аудиовизуального перевода // Вестник Пермского национального исследовательского политехнического университета. Проблемы языкознания и педагогики. 2015. N 3(13) С. 3—24.
18. Комиссаров В. Н. Современное переводоведение. Учебное пособие. — М.: ЭТС, 2001.

19. Кошелев А. Д. (сост.). Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа : сборник / М.: Гнозис, 1994.
20. Левый, Иржи. Искусство перевода. — М., 1974.
21. Леонтьева К. И. К вопросу об английской рифме (на примере творчества Уистена Хью Одена) // Lingua mobilis. 2011. №4 (30).
22. Малёнова Е. Д. Теория и практика аудиовизуального перевода: отечественный и зарубежный опыт // Коммуникативные исследования. 2017. № 2 (12). С. 32—46.
23. Матасов Р. А. История кино/видео перевода // Вестник Московского университета. Серия 22. Теория перевода. 2008. №3.
24. Матасов Р. А. Методические аспекты преподавания кино/видеоперевода // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. — Вып. № 94. — 2009. — С. 155—166.
25. Райс, Катарина. Классификация текстов и методы перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. — М., 1978. — с. 202-228.
26. Снеткова М.С. Лингвостилистические аспекты перевода испанских кинотекстов: на материале русских переводов художественных фильмов Л. Бунюэля «Виридиана» и П. Альмодовара «Женщины на грани нервного срыва»: дис. ...канд. филол. наук. М., 2009. 232 с.
27. Черемисина Н. В. Русская интонация: поэзия, проза, разговорная речь. — М., 1982.
28. Apter R. and Herman M. Translating for Singing: The Theory, Art and Craft of Translating Lyrics —, London, Bloomsbury Academic. 2016.
29. Ávila, Alejandro. El doblaje. España (1997). Ed. Cátedra. (pp. 55-56)
30. Baker, Mona. (1997) Routledge Encyclopaedia of Translation Studies. London and New York: Routledge.
31. Balbín, Rafael. 1968. Sistema de rítmica castellana. Madrid: Gredos. pp. 175-176

32. Balbín, Rafael. Sistema de rítmica española, Madrid, Editorial Gredos S. A:, tercera edición, 1975.
33. Brugué, Lydia. (2013). La traducció de cançons per al doblatge i l'adaptació musical en pellicules d'animació. (Tesis doctoral). Universitat de Vic. Vic, Barcelona.
34. Castro, X., El español neutro en la traducción. [Электронный ресурс] — URL: http://xcastro.com/2017/10/05/espanol-neutro-traduccion/ (дата обращения: 08.06.2020).
35. Chaume, F. (2004). Cine y traducción. Madrid: Cátedra.
36. Chaume, F. (2012). Audiovisual Translation: Dubbing. Manchester: St. Jerome.
37. Dirksen, Susanne. Between Authenticity and Fantasy — The Medievalist Music of the Videogame The Witcher 3: Wild Hunt (2015):, Universiteit Utrecht
38. Domínguez Caparrós, José. (2001) Diccionario de métrica española. Madrid: Alianza.
39. Emmons, S. (2012). The Singer's Dilemma: Tone Versus Diction. [Электронный ресурс] — URL: http://www.sci.brooklyn.cuny.edu/~jones/Shirlee/diction.html (дата обращения: 08.06.2020).
40. Franzon, Johan. (2008). Singability in print, subtitles and sung performance. in The Translator. 14. № 2: pp. 185-212.
41. Franzon, Johan. (2014). Choices in Song Translation. The Translator. 14. pp. 373-399.
42. García Carcedo, Pilar: El ritmo en la poesía de Blas de Otero. Tesis doctoral. Madrid, Departamento de Filología Española II. Facultad de Filología. Universidad Complutense de Madrid, 1995.
43. Gottlieb, Henrik (1990) "Quality Revisited: The Rendering of English Idioms in Danish Subtitles vs. Printed Translations". In Anna Trosborg (ed.) Text Typology and Translation, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

44. Grammont, Maurice: Traité pratique de prononciation française, Paris, Delagrave, 1948.
45. Lederer, M. (ed.) (1994/2003). Translation: The Interpretive Model, Manchester & New York: St. Jerome.
46. Lefevere, André. (1975). Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint, Assen Amsterdam: Van Gorcum
47. Low, Peter. (2003). Translating Poetic Songs: An Attempt at a Functional Account of Strategies, Target 15(1): pp. 91-110.
48. Low, Peter. (2005). The Pentathlon Approach to Translating Songs', in Dinda L. Gorlée (ed.) Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation, Amsterdam & New York: Rodopi, pp. 185-212.
49. Low, Peter. (2006). Song Translation & the Question of Rhyme (unpublished), in W. Coenraats, Translating Musicals/Bijlage 2 (pp. 71-89). Utrecht University.
50. Martín Villa, Laurentino. (1994). Estudio de las diferentes fases del proceso de doblaje. Centro de Estudios y Producción Audiovisual CEPAV. En Eguíluz, F.; Merino, R.; Olsen, V.; Pajares, E.; Santamaría, J.M. (ed.) Trasvases Culturales, literatura, cine y traducción. Vitoria-Gasteiz: Facultad de Filología, Dpto. Filología Inglesa y Alemana.
51. Marc, Isabelle. (2013). Brassens en España: un ejemplo de transferencia cultural. Trans. Revista de traductología, 17.
52. Navarro Tomás, Tomás. (1974). Métrica española. Reseña histórica y descriptiva. 5ª edición. Madrid: Guadarrama.
53. Nida, E. A. (1964). Toward a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating. Leiden: Brill.
54. Olarte Martínez, Matilde. "El cine musical español: bases para su estudio". Cine Musical en España. Prospección y estado de la cuestión. Barcelona, Universitat Ramon Llull, 2013, pp. 13-22.
55. Orero, Pilar. Audiovisual Translation and Media Accessibility at the Crossroads: Media for All 3 / ed. by Aline Remael, Pilar Orero, Mary Carroll. — Hague: Rodopi, 2012.

56. Paraíso de Leal, Isabel. Teoría del ritmo de la prosa, Barcelona, Planeta, 1976, pp. 50-51.
57. Rodda, Anne E. (1981) 'Translating for Music. The German Art Song', in Marilyn Gaddis Rose (al.) Translation Spectrum. Essays in Theory and Practice, Albany, NY: State University of New York Press, pp. 147-159.
58. Szarkowska, Agnieszka. (2005). The Power of Film Translation. Translation Journal 9(2). [Электронный ресурс] — URL: http://translationjournal.net/journal/32film.htm (дата обращения: 08.06.2020)

Справочная литература

59. Бабин Д. М. Польско-русский и русско-польский словарь — Минск.: ТетраСистемс, 2010.
60. Белокурова С. П. Словарь литературоведческих терминов — СПб, 2005. — 320 с.
61. Книгин И. А. Словарь литературоведческих терминов — Саратов, 2006. — -272 с.
62. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.3 en línea]. [Электронный ресурс] — URL: https://dle.rae.es (дата обращения: 08.06.2020).

Прочие источники

63. Палатникова О. Смеялась, как Моника Витти// Советский экран, 1985. № 6
64. Попов М. Влюблённые пары. Доска почёта. // «Мир фантастики и фэнтези», 2007. № 44
65. Tolkien J.R.R: Lord of the Rings, Harper Collins Publishers — London, 2007.

Электронные ресурсы

66. Евразийская Лига Субтитровщиков — Мероприятия [Электронный ресурс] — URL: https://easubtitlersleague.com/2020/04/07/07-04-2020/ (дата обращения: 08.06.2020)

67. Netflix — Russian Timed Text Style Guide [Электронный ресурс] — URL: https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/215346638-Russian-Timed-Text-Style-Guide (дата обращения: 08.06.2020)

68. New York Times — ANATOMY OF A SCENE — Danny Boyle Narrates a Scene From ‘T2 Trainspotting’ [Электронный ресурс] — URL: https://www.nytimes.com/2017/03/23/movies/danny-boyle-narrates-a-scene-from-t2-trainspotting.html (дата обращения: 08.06.2020)

69. Slate — The Funniest Scene of the New Trainspotting Movie Is Also Its Most Political [Электронный ресурс] — URL: https://slate.com/culture/2017/03/t2-trainspotting-s-anti-catholic-pub-scene-is-its-funniest-and-most-political.html (дата обращения: 08.06.2020)

СПИСОК ИССЛЕДОВАННЫХ ОРИГИНАЛЬНЫХ ТЕКСТОВ

Оригинальные тексты приведены в соответствии со следующей логикой: если ранее в тексте работы они фигурируют в полной версии с переводом, в данный раздел помещается полная версия без перевода, если же полностью они в тексте работы не представлены, то здесь можно будет ознакомится и с полной версией песни, и с ее переводом.

«Кровавая свадьба» / Bodas de Sangre (1981)

¡No vengas, no entres! Vete a la montaña. Por los valles grises donde está la jaca.
Despierte la novia despierte Despierte la novia despierte con el ramo verde del amor florido con el ramo verde del amor florido Ruede la ronda que ruede y en cada balcón pongan una corona. Ruede la ronda que ruede y en cada balcón pongan una corona. Despierte la novia despierte Despierte la novia despierte La mañana de la boda La mañana de la boda

«Колдовская любовь» /El amor brujo (1986)

Una mujer engaña Y se pone como una fiera No traten de acariciarla Se pone como una fiera una mujer engañada No tratas de acariciarla Ni de arimarte a su vera.. Te negara a ti Me negara a mí Y como ... me negara

De la hora en que nací No quiero seguir sufriendo Prefiero antes morir

«Золото Маккенны» / Mackenna's Gold (1969)

Ol' turkey buzzard, ol' turkey buzzard Flyin', flyin' high, He's just a-waitin', buzzard's just a-waitin' Wait'n' for somethin' down below to die Ol' buzzard knows that he can wait 'Cause every mother's son has got a date… A date with Fate… with Fate He sees men come, he sees men go, Crawlin' like ants on the rocks below The men who scheme, the men who dream And die for gold on the rocks below Gold, gold, gold, they just gotta have that Gold, gold, gold, they'll do anything for gold (music interlude) Ol' buzzard knows that he can wait 'Cause every mother's son must keep his date… A date with Fate… with Fate For men will come and men will go, Crawlin' like ants on the rocks below But they can't win, they're gonna lose their skin If all they want is that golden glow Gold, gold, gold, just forget about that Gold, gold, gold, you can live without that	Птицы не люди — и не понять им, Что нас вдаль влечёт? Только стервятник, старый гриф стервятник Знает, в мире что почём. Видел стервятник много раз, Как легко находит гибель нас, Находит каждого в свой час. Не зная, что нас ждёт вдали, Мы зря сжигаем сердца свои, А грифу кажется, что это Ползут по скалам муравьи. Вновь, вновь золото манит нас! Вновь, вновь золото, как всегда, обманет нас! Вновь обещает радостный праздник Нам Бог или чёрт. Только стервятник, старый гриф стервятник Знает, в мире что почём. Видит стервятник день за днём, Как людьми мы быть перестаём, Друзей ближайших предаём. Прикажет жёлтый идол нам - И мчим навстречу безумным дням. А грифу кажется, что крысы Бегут куда-то по камням. Вновь, вновь золото манит нас! Вновь, вновь золото, как всегда, обманет нас! За нами гриф следит с небес, Чтоб вновь найти добычу здесь. И тот его добычей станет, В чьём сердце пляшет жёлтый бес.

gold Forget that gold… hey, hey… You can live without that gold… ah, ah	Вновь, вновь золото манит нас! Вновь, вновь золото, как всегда, обманет нас!

<u>«Необыкновенный плейлист Зои» (2020)</u>

<u>Jonas Brothers — Sucker</u>

We go together
Better than birds of a feather… You and me
We change the weather... Yeah
I’m feeling heat in December when you’re round me
I’ve been dancing on top of cars And stumbling out of bars
Follow you to the dark And I can’t get enough
You're the medicine and the pain, the tattoo inside my brain
And, baby, you know it's obvious
I'm a sucker for you
You say the word and I'll go anywhere blindly
I'm a sucker for you, yeah
Any road you take, you know that you'll find me
I'm a sucker for all the subliminal things
No one knows about you (about you) about you (about you)
And you're making the typical me break my typical rules
It's true, I'm a sucker for you, yeah
U-u-u-u-uuu
It's true, I'm a sucker for you, yeah
U-u-u-u-uuu

<u>Enrique Iglesias — Bailamos</u>

Te doy toda mi vida
Quedate conmigo

Tonight we dance I leave my life in your hands
We take the floor
Nothing is forbidden anymore
Don't let the world dim my sight
Don't let **a** moment go by
Nothing can stop us tonight
Bailamos
Let the rhythm take you over Bailamos
Te quiero amor mio Bailamos
Wanna live this life forever Bailamos
Te quiero amor mio Te quiero
Bailamos
Let the rhythm take you over Bailamos
Te quiero amor mio Te quiero
Wanna live this life forever Bailamos
Te quiero amor mio Te quiero

<u>«Действуй, сестричка» / Sister Act (1992)</u>

<u>My God (My Guy)</u>

Hail girls! Hail Mary, what’s up? Well, Juism’s become a real drag! Everybody hates me! Ah ha, not that guy over there Who Him? They all say he’s different, they say he’s really weird We don’t care what people say, to us He’s always there Really?	Привет, подружки! Привет, Мэри. Что стряслось? По правде в Иерусалиме тоска зеленая Каждый меня гонит А тот парень так не считает Вы про него? Он какой-то странный. Говорят, он с приветом Пусть люди говорят, для нас Он самый лучший Да ну?

Nothing you could say could tear me away From my God (My God) Nothing you could do 'cause I'm stuck like glue To my God (My God) I'm sticking to my God like a stamp to a letter Like birds of a feather, we stick together	С моим Богом меня не разлить водой Мы с ним словно конверт и марка Птицы из одной стаи И пусть он не кинозвезда, но с ним я счастлива
Nothing you could do could make me untrue To my God (My God) Nothing you could buy could make me tell a lie To my God (My God) (My God) I gave my God, my word of honor To be faithful and I'm gonna You best be believing I won't be deceiving my God As a matter of opinion, I think He's tops My opinion is He's the cream of the crop As a matter of taste to be exact He's my ideal as a matter of fact No muscle bound man could take my hand From my God (My God) No handsome face could ever take the place Of my God (My God) (My God) He may not be a movie star But when it comes to bein' happy, we are There's not a man today	Я всегда останусь верна своему Богу Ни за что ему не солгу Я дала ему слово, и я его не подведу Он моя звезда и мой идеал

Who could take me away from my God (Cool it down now, ladies) There's not a man today Who could take me away from my God (Give them some of that deep shoulder action) There's not a man today Who could take me away from my God	

<u>Хористы / Les Choristes (2004)</u>

Cerf-volant

Volant au vent

Ne t'arrête pas

Vers la mer

Haut dans les airs

Un enfant te voit

<u>«Ко-ко-ко!» / La Gallina Turuleca (2020)</u>

Yo conozco una vecina

Que ha comprado una gallina

Que parece una sardina ... enlatada

<u>«На игле — 2» / Trainspotting 2 (2017)</u>

It was the year of sixteen ninety On the eleventh of July Or the first in Julian calendar.
It was on the field of battle Of hope we were bereft. But by the time that it was over There were no more Catholics left
We looked up to king William, On his chin a royal cleft. And by the time that it was over, There were no more Catholics left

His strategy was strong His strategy was deft By the time that it was over There were no more Catholics left
The battle now victorious We foiled his Papist theft By the time that it was over There were no more Catholics left – No more Catholics! – No more Catholics! – No more! – No more! No more Catholics left

<u>«Ведьмак: Дикая охота» / The Witcher 3: Wild Hunt / Wiedźmin 3: Dziki Gon (2015)</u>

<u>Волчья буря (Песня Присциллы) / The Wolven Storm (Priscilla's Song)</u>

<u>Польский и русский</u>

Na szlak moich blizn poprowadź palec, by nasze drogi spleść gwiazdom na przekór. Otwórz te rany, a potem zalecz, aż w zwiły losu ułożą się wzór. Z moich snów uciekasz nad ranem, cierpka jak agrest, słodka jak bez. Chcę śnić czarne loki splątane, fiołkowe oczy mokre od łez. Za wilczym śladem podążę w zamieć i twoje serce wytropię uparte. Przez gniew i smutek, stwardniałe w kamień rozpalę usta smagane wiatrem Z moich snów uciekasz nad ranem, cierpka jak agrest, słodka jak bez. Chcę śnić czarne loki splątane, fiołkowe oczy mokre od łez. Nie wiem, czy jesteś moim przeznaczeniem

czy przez ślepy traf miłość nas związała,
Kiedy wyrzekłem moje życzenie
Czyś mnie wbrew sobie wtedy pokochała?

Z moich snów uciekasz nad ranem,
cierpka jak agrest, słodka jak bez.
Chcę śnić czarne loki splątane,
fiołkowe oczy mokre od łez.

Русский

Путь пальцем проложи средь шрамов, ран суровых,
Чтоб наши слить пути судьбе наперекор.
Открой те раны вылечи их снова.
Пусть сложатся они в судьбы узор.

Из снов моих с утра бежишь проворно.
Крыжовник терпкий сладкая сирень
Хочу во сне твой видеть локон черный,
Фиалки глаз твоих, что слез туманит тень.

По следу волка я пойду в метели.
И сердце дерзкое настигну по утру.
Сквозь гнев и грусть, что камнем затвердели
Я разожгу уста, что мерзнут на ветру.

Из снов моих с утра бежишь проворно.
Крыжовник терпкий сладкая сирень
Хочу во сне твой видеть локон черный,
Фиалки глаз твоих, что слез туманит тень.

Не знаю — ты ль мое предназначение.
Иль страстью я обязан лишь судьбе.
Когда в желанье, я облек влечение...
Не полюбила ль ты во вред себе?

Из снов моих с утра бежишь проворно.
Крыжовник терпкий сладкая сирень
Хочу во сне твой видеть локон черный,
Фиалки глаз твоих, что слез туманит тень.

Английский

These scars long have yearned for your tender caress
To bind our fortunes, damn what the stars own
Rend my heart open, then your love profess
A winding, weaving fate to which we both atone

You flee my dream come the morning
Your scent — berries tart, lilac sweet
To dream of raven locks entwisted, stormy
Of violet eyes, glistening as you weep

The wolf I will follow into the storm
To find your heart, its passion displaced
By ire ever growing hardening into stone
Amidst the cold to hold you in a heated embrace

You flee my dream come the morning
Your scent — berries tart, lilac sweet
To dream of raven locks entwisted, stormy
Of violet eyes, glistening as you weep

I know not if fate would have us live as one
Or if by love's blind chance we've been bound
The wish I whispered, when it all began
Did it forge a love you might never have found?

You flee my dream come the morning
Your scent — berries tart, lilac sweet
To dream of raven locks entwisted, stormy
Of violet eyes, glistening as you weep

Испанский

Pasa tus dedos por las cicatrices de mi cuerpo,
para sellar nuestro destino y reírnos del cielo.
Abre estas heridas y juega a cerrarlas,
un destino se teje y nos une sin remedio.

Cuando amanece, de mis sueños huyes,

mi amarga grosella y lila más dulce.
Quiero soñar con tus rizos de cuervo
y tus ojos violetas cubiertos de duelo.

Hasta la tormenta seguiré al lobo más fiero,
para dar por fin con tu corazón terco.
Con rabia y tristeza hechas acero,
en tus duros labios prenderé un gran fuego.

Cuando amanece, de mis sueños huyes,
mi amarga grosella y lila más dulce.
Quiero soñar con tus rizos de cuervo
y tus ojos violetas cubiertos de duelo.

Desconozco si nos unirá el destino,
o el amor y su ceguera han intervenido.
¿Fue el deseo susurrante cuando todo empezó,
el crisol de un amor que ningún sino forjó?

Cuando amanece, de mis sueños huyes,
mi amarga grosella y lila más dulce.
Quiero soñar con tus rizos de cuervo
y tus ojos violetas cubiertos de duelo

СПИСОК ЭМПИРИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА

Кинематограф и мультипликация

«Кровавая свадьба» / Bodas de Sangre (1981)

«Колдовская любовь» /El amor brujo (1986)

«Золото Маккенны» / Mackenna's Gold (1969)

«Необыкновенный плейлист Зои» / Zoey's Extraordinary Playlist (2020)

«Действуй, сестричка» / Sister Act (1992)

Хористы / Les Choristes (2004)

«Ко-ко-ко!» / La Gallina Turuleca (2020)

«На игле — 2» / Trainspotting 2 (2017)

«Холодное сердце» / Frozen (2013)

«Певец джаза» / The Jazz Singer (1927)

«Вестсайдская история» / West Side Story (1961)

«Хулиганы зеленой улицы» / Green Street Hooligans (2005)

«Восьмая миля» / 8th Mile (2002)

«Богемская рапсодия» / Bohemian Rhapsody (2018)

«Рокетмен» / Rocketman (2019)

«Последний куплет» / El último cuplé (1957)

«Королева Шантеклера» / La reina del Chantecler (1962)

«Удивительный мир Гамбола» / The Amazing World of Gumball (2008—2019)

Компьютерные игры:

«Ведьмак: Дикая охота» / The Witcher 3: Wild Hunt / Wiedźmin 3: Dziki Gon (2015)

Silkroad Online («Шелковый путь — онлайн») (2005)