



Трудности перевода песен в зарубежных фильмах

Е.Н. Парфентьева

В статье рассматривается вопрос о необходимости перевода песен при адаптации фильма для проката за рубежом. При дублировании или субтитровании картины редакторы и переводчики редко обращают внимание на перевод текстов песен, звучащих в фильме, лишая таким образом зрителя возможности воспринимать режиссерский замысел и драматургическое решение картины в полной мере.

УДК 778.534.4

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

фильм,
перевод,
дублирование,
киномузыка,
песня, субтитры,
саундтрек

С момента появления кинематографа прошло более века. И сейчас уже сложно представить человека, который бы так или иначе не интересовался кино в его разных формах, будь то высококачественная и художественная кинопродукция, созданная великими мастерами, или «фильмы-однодневки», которыми перенасыщено телевидение.

Однако восприятие зрителя начала века, для которого кино было диковинным чудом техники, и современного зрителя существенно различается. В целом наш современник воспринимает то, что ему преподносится с экрана, вполне привычно. Вместе с кино, прошедшем разные этапы технической и художественной эволюции, эволюционировало и зрительское восприятие, углублялось отношение к деталям воплощенных на экране сюжетных сцен. Не будет преувеличением сказать, что в процессе развития кинематографа совершенствовалось и зрительское мироощущение экранной интерпретации реальности, достигшей к настоящему времени невиданных высот.

Для нынешнего зрителя, приходящего в кинотеатр, созданы все условия, чтобы просмотр и восприятие картины не требовали особого интеллектуального напряжения, сегодня фильм предстает скорее некоей формой развлечения, преподнесенной в красивой рекламной обертке. Но и в этих условиях вопросы качественного дублирования фильма на язык страны, куда он поступает в прокат, сохраняют свою актуальность, становясь зна-

чимым фактором снятия барьера доступности при восприятии экранного произведения. На практике качество дубляжа, несомненно, варьируется в зависимости от коммерческой значимости продукта, коим является фильм, но важно то, что слуховой барьер во время его демонстрации снимается.

В своей работе о видах и воздействии дубляжа Е.А. Русинова отмечает, что «один из негативных результатов дубляжа — пагубное влияние на киноязык, разрушение режиссерского замысла, нарушение целостности картины»¹. С этой оценкой трудно не согласиться, но хотелось бы обратить внимание и на иные проблемы дубляжа, разобраться также с переводом в кинокартинах ряда звуковых сюжетов, которых немало.

Как известно, перед выпуском зарубежной киноленты на экраны страны иноязычной культуры происходит полное переозвучание всей текстовой информации в фильме. Над этим работают переводчики-адаптеры, редакторы, кастинг-директоры по подбору голосов, звукорежиссер и, конечно же, режиссер дубляжа. На выходе зритель получает фильм, заново сыгранный, записанный и зафиксированный в обновленном саундтреке. Но всегда ли переводятся все сто процентов звучащей в фильме информации? Этот вопрос остается, что называется, за кадром. Смотря дублированный фильм, зритель без труда понимает диалоги героев. И если дубляж сделан качественно, у него не возникает когнитивного диссонанса между тем, как выглядят и как ведут себя герои, и тем, как звучит их речь. Но говоря о саундтреке картины, нельзя забывать, что помимо речи, существуют и другие звуковые компоненты, которые остаются за языковой границей и не получают перевода, так как отнесены переводчиком или редактором дубляжа к несущественным звуковым элементам, не имеющим драматургического значения. Чаще всего подобная ситуация происходит с музыкой, в которой есть текст, — песнями, звучащими в зарубежных кинокартинах как в кадре, так и за кадром. Как же воспринимаются аудиторией песни, звучащие с экрана на языке, не являющимся родным для зрителя, и какова их функция?

Межкультурные сходства и различия в восприятии киноязыка

Каждый народ — носитель своей неповторимой культуры, истории, традиции, образа жизни и, конечно же, языка. Одним из вариантов знакомства с той или иной культурой является искусство, художественное наследие. Неоценимый вклад в этот процесс познания вносят переводчики, лингвисты, чья деятель-

¹ Русинова Е.А.
О дубляже
зарубежных картин //
Вестник ВГИК,
2009, № 1. С. 134–142.

ность позволяет знакомиться с искусством других народов: читать иностранную литературу, смотреть фильмы, наслаждаться песенными музыкальными произведениями, получать представление об их содержании. Здесь-то и возникает проблема перевода (адаптации): как донести смысл песни, учитывая важнейшие семантические особенности, присущие представителю иной культуры? Возможно ли точно передать «дух» и замысел такого музыкального произведения?

Мировой прокатный кинорынок очень обширен. Благодаря этому зритель имеет возможность посмотреть в своей стране фильмы, произведенные в разных частях земного шара. В частности, в Россию импортировано большое количество иностранных фильмов, представленных на языке оригинала, и для того, чтобы их показать на экране, они должны быть переведены на русский язык. И хотя адаптацией фильмов для российских зрителей занимаются профессионалы, никто не застрахован от ошибок при переводе. Особенно эти ошибки выявляются при сравнении названий фильмов — оригинального варианта и его перевода. При этом главной причиной такого ошибочного перевода является непонимание смысла названия оригинальной версии фильма и, что более существенно, непонимание различий в языковой культуре. К дополнительной же причине следует отнести формализованное отношение самих переводчиков к поставленной задаче, а иногда и их нежелание вести поиск наиболее точного аналога оригинального названия, адекватного языку принимающей стороны. В целом профессиональному переводу фильма не уделяется достаточно внимания и времени, поскольку потеря времени чаще всего означает потерю денег, которые может собрать прокат данной киноленты².

Перевод — это сложный и многогранный вид человеческой деятельности. В процессе перевода происходит не просто замена одного языка другим, в нем сталкиваются различные культуры, разные личности, разные складывания мышления, различные литературные наследия, разные эпохи, разные уровни развития, разные традиции и установки³. Перевод, в том числе и фильмов, должен соответствовать не только литературным нормам языка, но и содержать необходимые переводческие приемы, оказывающие влияние на понимание смыслового содержания самого фильма.

Проблематика и особенности перевода в кино

Даже самый адекватный по смыслу перевод может оказаться неудачным, если он не ложится на слух, не соответствует при-

² Перевод переводу рознь, или как правильно перевести фильм // URL.: <http://fridge.com.ua/2009/12/perevod-perevodu-rozn-ili-kak-pravilno-perevesti-film/> (дата обращения: 06.10.2015).

³ Проблемы определения перевода. Предпосылки возникновения переводческой науки. Классификация перевода // URL.: <http://do.gendocs.ru/docs/index-8350.html> (дата обращения: 07.10.2015).

⁴ Рецкер Я.И. Учебное пособие по переводу с английского языка на русский / Я.И. Рецкер. М.: Наука, 1981. С. 5.

⁵ Модальность и модальные формы. Приемы перевода фразеологизмов // URL.: <http://do.gendocs.ru/docs/index-8350.html> (дата обращения: 28.10.2015).

нятым речевым нормам. Перевод, не учитывающий происхождения оригинального значения, будет только мешать понимать смысл передаваемой информации. При этом оригинальный текст будет звучать гораздо привычнее для зрителя (носителя языка), чем восприниматься дословный перевод субъектом, носителем другой национальной культуры. Единство содержания и стиля воссоздается в переводе на иной языковой основе и становится новым единством, свойственным языку перевода⁴.

Практически в любом языке существует несколько уровней фразеологизмов: зафиксированные словарем и известные всем; выходящие из употребления, но отмеченные словарем; известные всем, но по каким-то причинам не зафиксированные словарем; известные отдельным общественным группам⁵.

При переводе фразеологизмов и идиом также важно учитывать сопоставимость исходного оригинального значения и нового переведенного варианта. В этих случаях основная задача переводчика — грамотно интерпретировать материал, следуя правилам буквального перевода, но при этом бережно сохраняя авторский смысл.

В одной из современных кинолент “Pikadero” (реж. Б. Шэррок, 2015) на фоне разворачивающейся истории взаимоотношений



Кадр из фильма «Пикадеро»

героев звучит несколько песен на баскском языке. В картине крайне мало речевой информации, все основные проявления эмоций и реакций героев на происходящее режиссер зачастую решает на крупных планах, в диалогах же присутствуют односложные вопросы и ответы. Песням за кадром режиссер дает возможность прозвучать целиком (3–4 куплета), но специально не приводит субтитров, обуславливая это тем, что зритель, который, скорее всего, не является носителем баскской культуры и языка, должен понять на подсознательном уровне мелодизм и лирическое настроение, которые «аккомпанируют» действию в кадре. Пример подобного отношения к закадровой музыке, а точнее к песням, является скорее исключением, чем нормой, так как большинство режиссеров все же рассчитывает, что содержание текстов песен, помещенных ими в саундтрек фильма, будет понято зрителем.



Кадр из фильма
«Пикадеро»

⁶ Ingham M. The mind's ear: the imagination, emotions and ideas in the intersemiotic transposition of Housman's poetry to song. London & New York: Continuum, 2012. С. 192.

кой на исследования Питера Ньюмарка: «...музыка и само стихотворение внутри песни являются аналогами текста и его перевода, потому что эти две культурные единицы сосуществуют параллельно и предназначены для разных, хотя иногда и пересекающихся, целевых аудиторий»⁶.

Использование песни как ключевого драматургического элемента

В истории кинематографа существует огромное количество музыкальных картин, мюзиклов и фильмов с использованием эпизодических музыкальных номеров.

Для иллюстрации значения перевода музыкальных «вставок» хотелось бы обратиться к тем картинам, где песня не обусловлена жанровыми критериями, и где она, появляясь за кадром или в кадре, становится ключевым элементом действия, значение которого фатально для дальнейшего киноповествования.

Одним из примеров подобного использования песни является картина греческого режиссера Тео Ангелопулоса «Комедианты» (1975). История, разворачивающаяся в этой киноленте,

Кадр из фильма
«Комедианты»



Необходимо, чтобы перевод песни в фильме, как и перевод диалогов, был стилистически адекватен оригиналу и соответствовал языковой и речевой норме переводящегося языка. Как пишет об этом Майк Ингман со ссыл-

кой на исследование Питера Ньюмарка: «...музыка и само стихотворение внутри песни являются аналогами текста и его перевода, потому что эти две культурные единицы сосуществуют параллельно и предназначены для разных, хотя иногда и пересекающихся, целевых аудиторий»⁶.

повествует о труппе артистов, путешествующих по Греции в период с 1939 по 1952 год. Этот промежуток времени выбран не случайно, так как именно в эти годы в истории страны произошли серьезные политические изменения, спровоцированные Второй мировой войной и ее последствиями. На протяжении картины звучат

почти 30 песен, но кульминационным является предфинальный эпизод в таверне, где сталкиваются в музыкальном поединке последователи разных политических течений.

Атмосфера эпизода насыщена праздником встречи нового — 1946 года. Поэтому первая из четырех исполняемых в этой сцене песен (пример ситуативной музыки) — лирическая любовная, исполняемая джаз-бандом вместе с солисткой. Остальные три песни, будучи разными по жанру (фольклорная, рок-н-ролл, танго), несут в себе важное семантическое значение — в их текстах присутствует очевидный политический контекст. Точный перевод песен, соответствующий культурологическим и историческим нормам, в этой сцене крайне необходим, так как, воспринимая эти выступления как вставные музыкальные номера, зритель не имеет возможности понять развивающуюся дра-

матургически сцену и суть конфликта героев.

Другим примером использования песни в финале можно назвать фильм Карлоса Сауры «Кровавая свадьба» (1981). Практически все действие картины происходит в танцевальном зале, где герои в танце воплощают историю трагической поэмы Г. Лорки. За исключением закадрового текста в начале фильма,



Кадр из фильма
«Кровавая свадьба»

когда герои гримируются, в фильме, вплоть до финала, не произносится ни единой реплики. После сцены гибели героев-соперников звучит песня на стихи Лорки — *«Проснись, проснись, невеста. Утро свадьбы настало...»*, которая является семантическим контрапунктом к смерти героя-жениха. Помимо характерной испанской мелодики, песня содержит в себе констатацию поэтического произведения (поэмы Г. Лорки), подводя своим появлением черту под изображаемой драмой.

В качестве примера 1990-х годов следует обратиться к картине «Бешеные псы» Квентина Тарантино (1991), к эпизоду в гараже, где убийца-психопат пытается свою жертву. В этот момент на грани диегетического и недиегетического пространств звучит песня группы Steelers Wheel “Stuck in the middle with you”. Как пишет об этой сцене Кэтрин Калинак в своей книге «Киномузыка: краткое введение»: «Когда мы слышим “Stuck in the middle with you” в “Бе-



Кадр из фильма
«Бешеные псы»

⁷ Kalink K. Film music: A very short introduction. Oxford & New York: Oxford University Press, 2010. С. 18.

ные отвращения на физическом уровне, а также процесса, происходящего за счет монтажа, который выводит на первый план музыку вместе с диалогом, характеризую Мистера Блонда как психопата»⁷.

Текст песни, под которую Блонд начинает пытку своей жертвы, будто буквально иллюстрирует происходящее действие:

*Well I don't know why I came here tonight,
I got the feeling that something ain't right,
I'm so scared in case I fall off my chair,
And I'm wondering how I'll get down the stairs.
Clowns to the left of me,
Jokers to the right, here I am,
Stuck in the middle with you.*

(Ладно, я не знаю, почему я приехал сюда сегодня вечером, Я почувствовал, что что-то не так. Я так боюсь упасть со стула, И мне интересно, как я буду спускаться по лестнице. Клоуны слева от меня, Шуты справа, а тут и я сам, Мы с тобой застряли где-то посередине.)

Кадр из фильма
«Бешеные псы»



Даже несмотря на то, что монолог находится на первом плане, для тех, кто владеет английским языком, не составляет труда сопоставить текст песни и происходящее на экране, в то время как иноязычный зритель, не понимая содержа-

ния, воспринимает эту звуковую композицию как характерную музыку 1980-х годов, что является лишь частью замысла звукового решения данной сцены.

Более современным и также важным примером может служить новелла «12 миль до Троны» из альманаха «На 10 минут старше: Труба» Вима Вендерса (2002), где центральной музыкальной композицией является песня группы Eels «Souljacker Part 1». Герой, находясь в состоянии наркотического опьянения, отправляется на поиски госпиталя. В пути у него возникают галлюцинации и видения, которые



Кадр из фильма
«12 миль до Троны»

образительно показаны в стилистике музыкального клипа с ритмично преломляющимися цветами и формами. Между сценой из «Бешеных псов» и этим эпизодом можно провести аналогию, иллюстрирующую то, как содержание песни дополняет действие. Разница состоит в том, что Вендерс, в отличие от Тарантино, при выборе музыкальной композиции (а точнее, текстового ее содержания) отходит от прямого иллюстрирования образа, заменяя его ассоциативным:

*22 miles of hard road,
33 years of tough luck,
44 skulls buried in the ground
Crawling down through the muck.
Oh, yeah
Johnny don't like the teacher,
Johnny don't like the school,
One day Johnny gonna do somethin'
Show 'em he's nobody's fool.
Oh, yeah*

(22 мили трудного пути,
33 года невезения,
44 черепа, зарытых в землю,
Ползут вниз через грязь.
О, да.
Джонни не любит учителя,
Джонни не любит школу,
Однажды Джонни собирается сделать что-то,
Чтобы показать им, что он не дурак.
О, да.)

Сопоставляя этот текст с поведением главного героя, можно констатировать: режиссер рисует нам образ персонажа, которому свойственна бравада в поведении, как и отсутствие ответственности за свои действия, халатность в отношении к жизни. Необходимо вновь подчеркнуть, что подобные смысловые ассоциации могут рождаться в сознании только того зрителя, который понимает, о чем поется в песне.

Резюмируя, можно отметить, что лишь за редким исключением, когда отсутствие перевода является частью режиссерского замысла, звучащие музыкальные композиции со словами (песни и пр.) выбираются режиссерами для того, чтобы «уплотнить» содержание того или иного эпизода, расширить сферу восприятия зрителей с помощью дополнительного семантического пласта, существующего в тексте песен.

Заключение

Как и любой вид искусства, кино утверждает собственные законы реальности, жизни, существования. Это происходит благодаря тому, что создаваемые в кино образы нередко замещают представления о человеке, подменяя их искусственно созданными, базирующимися на реальности, но ею не являющимися. Подражая им, человек невольно пытается следовать критериям и идеалам кинореальности, стремясь обозначить некую имиджевую точку опоры, которая позволит ему и в жизни соответствовать желаемому образцу.

Музыка и отношение к ней позволяют формировать новую реальность в кино. Слыша музыку на экране, зритель, как правило, испытывает комплексное воздействие образа, где пересекаются драматургические решения режиссера, мелодика и гармоничное звучание музыкального произведения, по-особому воспринимаются и текст песен. И поскольку в драматургическом построении любой сцены любого кинофильма никогда и ничего не бывает случайным, можно утверждать: даже такая обычная и естественная, на первый взгляд, деталь диегезиса⁸, как песня, звучащая, например, из машины, проезжающей по той же улице, по которой идет герой, не может являться спонтанно зафиксированной звукооператором деталью атмосферы со съемочной площадки.

Субтитры при исполнении песни в иностранном фильме решают эту проблему. Обращаясь к ним, зритель понимает смысл музыкального произведения, одновременно воспринимая и мелодию песни.

В заключение следует отметить сематическую важность и необходимость представления зрителям всех элементов киноязыка

⁸ Диегезис — (от греч. «διηγεσις» — повествование) — термин, обозначающий пространство повествоваемой реальности, в которой существуют персонажи. — *Прим. авт.*

иностранных фильмов, адаптированных под язык страны, где идет кинопоказ. Это нивелирует ментальную границу в сознании, позволяет зрительской аудитории более точно понять режиссерский замысел, проникнуться атмосферой киноповествования, не замечая языкового барьера. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Рецкер Я.И. Учебное пособие по переводу с английского языка на русский. — М.: Наука, 1981. — 160 с.
2. Русина Е.А. О дубляже зарубежных картин // Вестник ВГИК, 2009, № 1. — С. 134–142.
3. Herzog A. *Dreams of difference, songs of the same. The musical moment in film.* — Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2009. — 238 p.
4. Kalink K. *Film music: A very short introduction.* Oxford & New York: Oxford University Press, 2010. — 166 p.
5. Ingham M. *The mind's ear: the imagination, emotions and ideas in the intersemiotic transposition of Housman's poetry to song // Translation, adaptation, transformation. Continuum Advances in Translation.* Ed.: Raw L. London & New York: Continuum, 2012. — P. 190 — 209.

REFERENCES

1. Rezker Y.I. *Uchebnoe posobie po perevodu s angliyskogo na russkiy [Training manual on translation from English into Russian].* — М.: Nauka, 1981. — 160 p.
2. Rusinova E.A. *O dublyazhe zarubezhnykh kartin. [About dubbing foreign films] // Vestnik VGIK, 2009, № 1. — P. 134–142.*
3. Herzog A. *Dreams of difference, songs of the same. The musical moment in film.* — Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2009. — 238 p.
4. Kalink K. *Film Musik: A very short introduction.* Oxford & New York: Oxford University Press, 2010. — 166 p.
5. Ingham M. *The mind's ear: the imagination, emotions and ideas in the intersemiotic transposition of Housman's poetry to song // Translation, adaptation, transformation. Continuum Advances in Translation.* Ed.: Raw L. London & New York: Continuum, 2012. — P. 190–209.

Lost in Translation: Songs in Foreign Films

Elizaveta N. Parfentyeva

Post-Graduate student (VGIK)

UDC 778.534.4

ABSTRACT: This article discusses the necessity of song translation while adapting the film for distribution abroad, as well as the functions of songs in foreign movies, and how the audience perceives them from the screen in a language, which is not native to the viewer.

This subject is relevant to the study of music in contemporary cinema, as in the most countries of the cinema market, where all foreign movies are dubbed, the transfer of music and semantic information, founded in the soundtrack of the movie, is almost always left "behind the scenes".

The novelty of the topic is emphasized by the fact, that despite the presence of a large number of analytical papers on film music, the study of the functioning of a song – as one of the fundamental elements of a film language is underestimated.

The author proposes to consider different approach options to adapting the language of text information, which underpins songs, for more careful "transferring" them to another linguistic soil with the preservation of the director's intent.

To illustrate the value of translating music "inserts" into action movies the author addresses a number of films where the song is not being mould by genre criteria, but appearing in diegetic or non-diegetic space becomes a key element of the action, which value can be crucial for the further narration.

The importance and necessity of providing the audience with all the elements of film language, adapted to the language of the country where the film is shown, is also pinpointed. This will allow to mitigate the mental borders in the minds of the audience, as well as facilitate to understand the director's vision, to feel the atmosphere of the proposed cinematic narration, to stay alone with the story, freed from the language barrier.

KEY WORDS: film, translation, dubbing, film music, song, subtitles, soundtrack