

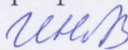
Министерство науки и высшего образования Российской Федерации  
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ  
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ (НИ ТГУ)  
Факультет иностранных языков  
Кафедра романских языков

ДОПУСТИТЬ К ЗАЩИТЕ В ГЭК

Руководитель ООП

Доктор филол. наук

Профессор

 И. В. Новицкая

« 19 » июня 2019 г

**ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА БАКАЛАВРА**  
**АДЕКВАТНОСТЬ ПЕРЕВОДА ТЕКСТОВ ФРАНЦУЗСКИХ МЮЗИКЛОВ**  
**НА РУССКИЙ ЯЗЫК**

по основной образовательной программе подготовки бакалавров  
специальность 45.03.02 - Лингвистика


Черемнова Маргарита Германовна

Руководитель ВКР

Кандидат пед. наук

старший преподаватель

каф. романских языков

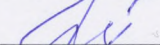
 Д. Б. Королёва

подпись

« 19 » июня 2019 г

Автор работы

студент группы № 19506

 М. Г. Черемнова

Подпись

Томск-2019

# Отчет о проверке на заимствования №1



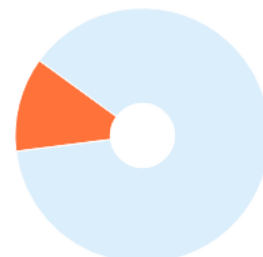
**Автор:** Черемнова Маргарита [mmcherry2009@yandex.ru](mailto:mmcherry2009@yandex.ru) / ID: 4315612  
**Проверяющий:** Черемнова Маргарита ([mmcherry2009@yandex.ru](mailto:mmcherry2009@yandex.ru) / ID: 4315612)  
 Отчет предоставлен сервисом «Антиплагиат»- <http://users.antiplagiat.ru>

## ИНФОРМАЦИЯ О ДОКУМЕНТЕ

№ документа: 13  
 Начало загрузки: 19.06.2019 13:45:23  
 Длительность загрузки: 00:00:02  
 Имя исходного файла: ВКР  
 Размер текста: 517 кБ  
 Символов в тексте: 88440  
 Слов в тексте: 11768  
 Число предложений: 714

## ИНФОРМАЦИЯ ОБ ОТЧЕТЕ

Последний готовый отчет (ред.)  
 Начало проверки: 19.06.2019 13:45:25  
 Длительность проверки: 00:00:04  
 Комментарии: не указано  
 Модули поиска: Модуль поиска Интернет



ЗАИМСТВОВАНИЯ	ЦИТИРОВАНИЯ	ОРИГИНАЛЬНОСТЬ
12,12%	0%	87,88%

Заимствования — доля всех найденных текстовых пересечений, за исключением тех, которые система отнесла к цитированиям, по отношению к общему объему документа.  
 Цитирования — доля текстовых пересечений, которые не являются авторскими, но система посчитала их использование корректным, по отношению к общему объему документа. Сюда относятся оформленные по ГОСТу цитаты; общепотребительные выражения; фрагменты текста, найденные в источниках из коллекций нормативно-правовой документации.

Текстовое пересечение — фрагмент текста проверяемого документа, совпадающий или почти совпадающий с фрагментом текста источника.

Источник — документ, проиндексированный в системе и содержащийся в модуле поиска, по которому проводится проверка.

Оригинальность — доля фрагментов текста проверяемого документа, не обнаруженных ни в одном источнике, по которым шла проверка, по отношению к общему объему документа.

Заимствования, цитирования и оригинальность являются отдельными показателями и в сумме дают 100%, что соответствует всему тексту проверяемого документа.

Обращаем Ваше внимание, что система находит текстовые пересечения проверяемого документа с проиндексированными в системе текстовыми источниками. При этом система является вспомогательным инструментом, определение корректности и правомерности заимствований или цитирований, а также авторства текстовых фрагментов проверяемого документа остается в компетенции проверяющего.

№	Доля в отчете	Доля в тексте	Источник	Ссылка	Актуален на	Модуль поиска	Блоков в отчете	Блоков в тексте
[01]	2,77%	2,93%	Les rois du monde скачать д...	<a href="http://tfolio.ru">http://tfolio.ru</a>	19 Янв 2017	Модуль поиска Интернет	14	18
[02]	0,26%	2,13%	[изображение] - Название: ...	<a href="http://diary.ru">http://diary.ru</a>	31 Янв 2015	Модуль поиска Интернет	5	23
[03]	1,7%	1,7%	Раздел 5. Развитие теории п...	<a href="http://kak.znate.ru">http://kak.znate.ru</a>	24 Июл 2016	Модуль поиска Интернет	3	3

Еще источников: 17  
 Еще заимствований: 7,37%

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ  
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ФАКУЛЬТЕТ ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ  
КАФЕДРА РОМАНСКИХ ЯЗЫКОВ

ДОПУСТИТЬ К ЗАЩИТЕ В ГЭК

Руководитель ООП

Доктор филол. наук, профессор

\_\_\_\_\_ И.В. Новицкая

\_\_\_\_\_ «\_\_\_\_\_» 2019 г.

**ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА БАКАЛАВРА**

**АДЕКВАТНОСТЬ ПЕРЕВОДА ТЕКСТОВ**

**ФРАНЦУЗСКИХ МЮЗИКЛОВ НА РУССКИЙ ЯЗЫК**

(на материале мюзикла «Roméo et Juliette»)

по основной образовательной программе подготовки бакалавров  
направление подготовки 45.03.02 - Лингвистика

Черемнова Маргарита Германовна

Руководитель ВКР

Кандидат педагогических наук

Королёва Дарья Борисовна

подпись

«\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2019 г.

Автор работы

Студент группы № 19506

М.Г. Черемнова

Подпись

Томск - 2019

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	3
ГЛАВА 1. Адекватность перевода музыкально— поэтических текстов .....	6
1.1. История возникновения и развития мюзикла .....	6
1.2. Языковые и стилистические особенности либретто мюзиклов _ .....	11
1.3. Особенности поэтического перевода и критерии его адекватности .....	14
ГЛАВА 2. Особенности поэтического перевода мюзиклов (на материале либретто мюзикла «Roméo et Juliette»).....	21
2.1. Языковые и стилистические особенности музыкально— поэтического перевода .....	21
2.2. Анализ поэтического перевода либретто мюзикла «Roméo et Juliette» .....	28
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	40
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ .....	42

## ВВЕДЕНИЕ

В данной работе исследуются особенности перевода музыкально-поэтических текстов на материале французского мюзикла «Roméo et Juliette». Оперы и оперные либретто переводят уже более двухсот лет, в то время как переводить мюзиклы начали около трех десятков лет назад в силу того, что он недавно стал набирать популярность. Доступность содержания мюзиклов и их культурная адаптация в разных странах на современном этапе глобализации составляет актуальность данной работы. Музыкально-поэтические тексты, в частности тексты песен мюзиклов, практически не были предметом исследования. Можно привести следующие работы в этой области: А.А. Горшкова рассматривает перевод музыкально-поэтических произведений как особый вид современного перевода, а также особенности и приемы перевода таких произведений; А. Обыденнов и М. В. Слаутина изучают данный вопрос на материале англоязычного музыкально-поэтического произведения. Важным вкладом в развитие переводоведения и либреттологии являются принципы адекватности перевода, выделенные Питером Лоу [Low, Peter. 52].

**Объектом** данного исследования послужили переводы текстов мюзикла «Roméo et Juliette». **Предметом** исследования является адекватность перевода текста мюзикла «Roméo et Juliette».

**Цель** - выявить степень адекватности перевода текстов мюзикла «Roméo et Juliette». Для достижения данной цели мы выделяем следующие **задачи**, которые необходимо решить в ходе работы:

- 1) рассмотреть историю возникновения мюзикла и его развитие;
- 2) охарактеризовать либретто мюзикла с лингвистической точки зрения;
- 3) рассмотреть особенности перевода текстов мюзиклов;
- 4) обозначить критерии адекватности перевода;
- 5) выявить степень адекватности перевода песен в мюзикле «Roméo et Juliette» на основе выделенных критериев адекватности.

В качестве **материала** исследования мы выбрали либретто французского мюзикла «Roméo et Juliette», созданного на основе одноимённого произведения Уильяма Шекспира, написанного в конце XVI века, а также перевод этого либретто на русский язык. Из либретто, содержащего тридцать песен, нами было извлечено пять, содержащих различные переводческие приёмы. Кроме того, в ходе исследования нами был создан подстрочный перевод песен, содержащийся в Приложении к данной работе.

Для решения поставленных в ходе работы задач применялись следующие **методы**: метод контекстуального анализа, метод стилистического анализа, систематизация и интерпретация результатов, а также количественная обработка данных.

**Теоретическая значимость** работы заключается в том, что она вносит определенный вклад в изучение переводоведения, в частности в изучение поэтического перевода и науку о либретто - либреттологию.

**Практическая значимость** состоит в практическом использовании результатов работы в курсах переводоведения, стилистики французского языка и истории изучаемого языка, а также при написании других научных работ.

**Структура работы** определяется поставленными в ней целями и задачами. Работа состоит из Введения, двух глав, Заключения и Списка использованной литературы. Во Введении приводится описание объекта, предмета, цели настоящей работы, задач работы и методов исследования, а также формулируются актуальность, теоретическая и практическая значимость данного исследования. В первой главе производится обзор исторических событий, повлиявших на возникновение и дальнейшее развитие мюзикла, рассматривается роль и особенности либретто как неотъемлемой части мюзикла, а также особенности поэтического перевода как в ранние периоды изучения переводоведения, так и на современном этапе; приводятся несколько видов классификаций музыкально–

поэтических переводов, рассматриваются факторы и критерии адекватности и соответствия перевода оригиналу. Во второй главе приводится подробная характеристика языковых и стилистических особенностей музыкально–поэтического перевода и производится анализ переводов согласно критериям адекватности перевода.

В заключении обобщаются результаты исследования и формулируются основные выводы. В конце работы приводится Список использованной литературы и Приложение.

## **ГЛАВА 1. Жанр мюзикла в переводе**

### **1.1. История возникновения и развития мюзикла**

Становление общества всегда было сопряжено с развитием четырех основных направлений: политика, экономика, социальная сфера и культура. В широком смысле культура – это совокупность всех видов человеческой деятельности и ее результатов, представляющих собой неделимые единицы культуры (предметы, процессы и явления искусственного происхождения), включающие в себя духовные ценности и духовную деятельность и производство (наука, искусство, религия) [10]. В данной работе рассматривается такой вид искусства, как театр. В частности, одной из задач этой работы является изучение истории возникновения мюзикла и его развитие в мировой культуре.

Театр (франц. théâtre от лат. theātrum из греч. θέατρον) – это искусство представления драматических произведений на сцене; само такое представление. Он всегда считался коллективным творчеством, синтезирующим несколько, а порой и все известные виды искусства, например, музыку, танец, скульптуру, архитектуру и живопись (для создания декораций). В разные эпохи цели и средства их выполнения отличались, но это всегда было связано с развитием духовной стороны общества. И хотя самый первый театр появился в Древней Греции в 534 г. до н.э., то есть в классический период развития греческой культуры и искусства [15], музыкальный театр как отдельный вид театрального представления оформлялся постепенно. На сегодняшний день существует четыре жанра музыкального театра: опера, оперетта, балет и мюзикл [41]. Прежде всего кратко рассмотрим историю музыкального театра, в частности, во Франции.

В разных уголках мира сложились разные предпосылки для появления мюзикла. Выделим три основных направления его развития: американское, западноевропейское и отечественное.



Театральное искусство США до конца XIX века развивалось под сильным давлением переселенцев–пуритан из старой Англии, с неодобрением относившихся к художественной культуре в общем, а в частности – к зрелищам. Придерживаясь аскетических взглядов, переселенцы–пуритане на протяжении двухсот лет считали, что театр – это низкое и неодобряемое социумом творчество; поскольку театр в Америке не являлся проявлением официальной культуры и совершенно не поддерживался властями страны, его развитие фокусировалось на создании развлекательных, относительно примитивных зрелищ для развлечения неподготовленного зрителя. Все это спровоцировало появление бродячих трупп артистов, выступающих с разнородным репертуаром, в том числе и с музыкальными сценками и скетчами. Важно также отметить роль совершенного нового для того времени музыкального жанра – джаза, вышедшего из культуры андеграунда американского общества и оказавшего особенное влияние на культуру музыкального театра как в США, так и во всем мире [41]. Позднее, когда мюзикл уверенно стал одним из жанров музыкального театра, постановщики имели возможность получать государственную поддержку со стороны учреждений искусства, однако она была крайне ограничена. Поэтому этот вид театра стал частью широкого поля так называемого «коммерческого искусства», получающего финансирование из негосударственных источников. Создание мюзикла в США стало коммерческим проектом, рассчитанным на финансовую прибыль. Проект создается продюсером – именно он выбирает произведение для постановки (или авторов для его создания), нанимает режиссера, художника, хореографа, объявляет актерский кастинг, обеспечивает предварительное финансирование, проводит рекламную кампанию и т.д. Все создатели конкретного мюзикла собираются вместе только на один этот проект и не составляют постоянно действующей труппы. Для исполнения мюзикла нанимается сценическая площадка, на которой представления даются каждый день до тех пор, пока пользуются зрительским спросом [16].

В западноевропейской культуре предпосылки для зарождения мюзикла как разновидности музыкального театра появились еще в XIX веке. Революционные изменения этого периода затронули многие сферы жизни: экономику и производство, науку и технику, социальную и культурную. На расширение общественного и культурного сознания оказал большое влияние процесс секуляризации, то есть отделение церкви от государства. Естественно, происходящие изменения нашли свое отражение в искусстве того времени, а также в его восприятии [24]. Десятилетия потребовались для того, чтобы придать мюзиклу собственную форму. Во Франции, например, жанр мюзикла не был популярен вплоть до 70-ых годов XX века. Первым мюзиклом, появившимся на французской сцене стала «Французская революция» композитора Клода-Мишеля Шонберга и либреттиста Алена Бублиля он получил поддержку со стороны французской публики, однако не покорила остальную мировую аудиторию. В 1980 году Шонберг и Бубиль создают мюзикл «Отверженные» по роману Виктора Гюго, и именно эта работа оказалась достойным конкурентом привычным хитам, и в 1987 году этот мюзикл уже ставят на Бродвее. Также важными фигурами того времени оказались Риккардо Коччианте и Люк Пламондон, поставившие, вновь по мотивам романа Гюго, мюзикл «Собор Парижской Богоматери», которому были присущи все черты классического американского мюзикла. Еще одним ярким примером является постановка «Ромео и Джульетта» Жерара Пресгурвик и французского постановщика Реда в 2001 году. Она была высоко оценена критиками, а также названа лучшим французским мюзиклом [41].

В отечественную культуру мюзикл входил постепенно: сначала он изучался теоретически и появился только во второй половине XX века, в 70-ых годах. Несмотря на эпоху застоя в СССР в эти годы, культурная сторона жизни развивалась постоянно, хоть и основное влияние на нее оказывалось со стороны коммунистической морали. Появление мюзикла на отечественной сцене оказалось отчасти неким противостоянием

сложившемуся образу коммунистической культуры и искусства. Первыми шагами по включению этого жанра в театральный репертуар отечественных театров было создание музыкально– сценических произведений, близких мюзиклу по форме, структуре, музыкальной стилистике, постановочной эстетике. Создавались также и рок– оперы (смещение оперной формы с рок– музыкой) такими композиторами, как Алексей Рыбников («Юнона и Авось»), Александр Журбин («Орфей и Эвридика»), Геннадий Гладков («Укрощение строптивой»), Александр Колкер («Свадьба Кречинского»). Только в 2000– е годы, когда в России стали осуществляться постановки известных мировых мюзиклов по бродвейской системе («Чикаго», «42– я улица», «Собор Парижской Богоматери»), под влиянием чего новые отечественные мюзиклы стали отвечать всем требованиям жанра. Одним из ярчайших примеров мюзикла считается «Норд– Ост», постановка 2001 года по роману В. Каверина «Два капитана», создателями которого выступили Георгий Васильев и Алексей Иващенко. В мюзикле сочеталось все: известный сюжет, в то же время глубокий психологизм героев, яркие, качественные, многофункциональные декорации, проработанные танцевальные номера в разнообразных стилях [41].

Рассмотрев три основных направления развития мюзикла, мы выявили, что предпосылки для его распространения были различны. В столь непохожих культурах, как, например, европейская и российская, мюзикл, в первом случае, зародился и развивался внутри такой культуры, а во втором он был заимствован и адаптирован под отечественную публику. Данный факт является важным для нашей работы, поскольку далее будет рассмотрен вопрос адаптации текстов и содержания мюзиклов, что, вероятно, стало следствием заимствования культуры.

Стоит также обозначить особенности формы мюзикла. Общей чертой оперы, оперетты, балета и мюзикла является наличие литературного либретто и музыкальной партитуры. В то же время мюзикл и оперетту объединяют в одну разновидность, поскольку их относят к так называемому

развлекательному искусству, их музыка стилистически близка бытовой или эстрадной и не требует от зрителя специальной подготовки для восприятия, что делает их более демократичными по сравнению с оперой и балетом [16].

Мюзикл близок к оперетте по структуре (в нем сочетаются как музыкальные, так и танцевальные номера, присутствуют разговорные диалоги). По большей части мюзикл – это эстрадно– бытовой развлекательный жанр, ориентированный на демократическую аудиторию. В то же время оперетта и мюзикл отличаются, в основном, тем, что оперетта, в отличие от мюзикла, имеет классический состав оркестра, в то время как мюзикл встраивает в свое звучание электронные инструменты и электроакустическую аппаратуру. В оперетте хореография отходит на второй план, хотя в мюзикле она имеет большее значение [16]. Несмотря на возможное использование элементов классической музыки и балета, основной массив хореографического и музыкально– интонационного материала принадлежит к сфере массовой поп-культуры [25].

Поскольку изначально мюзикл позиционировался как развлекательное представление, с течением времени этот жанр становился все более зрелищным. Под ней понимается обилие сценических спецэффектов, использование подвижных сценических конструкций, а также технических средств, благодаря которым артисты могут исполнять партии в микрофоны или под фонограмму. Однако еще до использования особого оборудования, вокалисты в мюзиклах изобрели отличительную манеры исполнения вокальных партий, получившей название «belt», которая характеризуется насыщенным грудным звучанием, металличностью голоса и большой силой, что позволяло артистам производить куда более сильный и яркий звук даже без технического оснащения. Сам мюзикл становится ярче за счет проекции видео и фотоматериалов [16]. Артисты мюзикла должны уметь и петь, и танцевать, и исполнять сложные трюки. Как уже было описано выше, танцевальная составляющая в мюзикле очень важна: танцы должны быть сложными, развернутыми и самое главное – эффектными [41]. При создании

партитур и постановок танцев должны учитываться новейшие технологии и тенденции в вокальном интонировании и пластике в сфере массовой поп-культуры [16].

Кроме того, развитие кинематографа, в частности, звукового кино в 20-х годах XIX века, оказало особое влияние на мюзикл: он перенял определенный динамизм и темпоритм, присущий и современным постановкам [41].

Итак, исторический экскурс в историю развития мюзикла, в частности, мюзикла во Франции и России, а также характеристика его основных черт позволили нам изучить объект данной работы. Для полноты исследования, необходимо рассмотреть изучаемый объект с лингвистической точки зрения, поэтому далее представим языковые и стилистические особенности либретто мюзиклов.

## **1.2. Языковые и стилистические особенности либретто мюзиклов**

Основу либретто музыкально- поэтических произведений составляет текст. В рамках коммуникативной стилистики текст является концептуально обусловленным и коммуникативно ориентированным в рамках определенной сферы общения речевым произведением, которое имеет информативно- смысловую и прагматическую сущность. Поэтому мы считаем важным выделить его языковые и стилистические характеристики, что позволит понять, какие подходы к переводу данной формы текста будет необходимо использовать. Во- первых, определим, к какому типу текста относится либретто.

Согласно К. Райс, существуют три основных типа текста. В одном типе текста на первом месте стоит функция описания (сообщение информации), в другом типе текста основная роль принадлежит функции выражения (эмоциональных или эстетических переживаний), а в третьем типе текста доминирует функция обращения (призыв к действию или реакции). Первый тип ориентирован на содержание, второй - на форму, третий - на обращение.

Эти три типа текстов, выделяемые на основе функций языка, могут быть дополнены четвертой группой текстов, которые предлагается именовать аудиомедиальными. Речь идет о текстах, зафиксированных в письменной форме, но поступающих к получателю в устной форме и воспринимаемых им на слух [Reiss, Katharina. 30].

Аудиомедиальные тексты (тексты радио– и телепередач, сценические произведения, тексты музыкальных произведений и пр.) являются элементами более крупного целого и не могут обходиться без внеязыковой (технической) среды и неязыковых графических, акустических и визуальных форм выражения. В принципе аудиомедиальные тексты могут быть распределены между текстами, ориентированными на содержание (доклады по радио, документальные фильмы), текстами, ориентированными на форму (радиоочерки, постановки), и текстами, ориентированными на обращение (комедиями, трагедиями). Но для оценки перевода этого недостаточно, поскольку при этом следует прежде всего оценивать, насколько в переводе удалось учесть условия неязыковой среды, присутствовавшие в оригинале, и степень участия дополнительных средств выражения в создании целостной смешанной литературной формы [29].

Материал нашего исследования, а именно либретто мюзиклов, относится к типу аудиомедиальных текстов, ориентированных на форму.

Рассмотрим более детально такой элемент мюзикла, как либретто. В музыковедении понятие “либретто” (от итал. libretto – книжечка) обычно рассматривают как словесный текст оперы, оперетты и других музыкально–драматических жанров. Такое либретто в основном состоит из прозаических реплик, авторских ремарок и текстов музыкальных номеров [22]. Кроме того, либретто можно поднимать как литературное произведение в прозе или в стихах, положенным на музыку оперы, оперетты, мюзикла или балета. Оно является литературной основой для музыкального представления и позволяет зрителям ознакомиться с сюжетом. Сюжетом же обычно служат литературные произведения, интерпретированные согласно музыкальным

требованиям. Во Франции первые либретто были созданы Филиппом Кино, французским поэтом XVII века. Благодаря различным партиям (как сольным, так и ансамблевым), можно было проследить за взаимодействием персонажей, их отношениями и понять развязку представления [14].

Е.К. Савельева, проводя в своих работах сопоставительный анализ переводов мюзиклов, утверждает, что либретто мюзикла необходимо переводить как полноценное художественное произведение, приводя следующие причины:

1. Либретто – это неотъемлемая, очень важная часть мюзикла;
2. Текст и действие мюзикла составляют его сюжет, и для того, чтобы зрители могли получить информацию, либретто необходимо сделать доступным для понимания;
3. За основу либретто берутся известные, порой выдающиеся произведения литературы; самые удачные либретто отличаются интересной проблематикой, оригинальными характерами, и, что важно, высокопоэтичными песенными стихами.

Форма и содержание либретто аналогично сценарию спектакля, поскольку содержит не только реплики персонажей, но и включает порядок выхода героев на сцену, эмоции, которые они должны испытывать. Исследователи в области либреттологии, в частности Баташева Л.А., затрагивая саму связывающую структуру либретто, выделяют определенные языковые особенности жанра либретто. Среди таких особенностей, например, объективно-констатирующий характер, отсутствие языковых средств, передающих субъективность (исключением является редкая репрезентация автора посредством форм личных и притяжательных местоимений и личными окончаниями глагольных форм). Кроме того, либретто содержит минимум оценочной лексики, выражающей субъективную оценку отдельных фрагментов, а также характеризующую персонажей и их поступки. Простые, назывные и не разветвленные сложные предложения отражают экспрессивность на синтаксическом уровне.

Однако в рамках нашего исследования мы будем придерживаться понятия «либретто», содержащее только тексты песен мюзикла, их название и имеющее поэтическую форму. Поскольку либретто является видом музыкально– поэтического произведения, далее мы подробно рассмотрим понятие поэтического перевода, его характерные особенности, а также критерии адекватности такого перевода.

### **1.3. Особенности поэтического перевода и критерии его адекватности**

Текст либретто мюзикла – на самом деле самостоятельное поэтическое произведение. И, как в работе с переводом любой стихотворной формы, перед переводчиком стоит задача отобразить ту же идею и произвести тот же эстетический эффект, что производит оригинал. Именно поэтический текст обладает одновременно и особой художественной выразительностью, и свойственными ему упорядочивающими элементами, например, ритмом и рифмой. Здесь мы сталкиваемся с проблемами и особенностями поэтического перевода, которые стоит учитывать в работе. Нижеописанные положения в дальнейшем послужат теоретической базой для исследования особенностей поэтического перевода текста мюзикла «Roméo et Juliette».

Обратимся к истокам поэтического перевода. Поэтический перевод заинтересовал исследователей еще на ранних этапах изучения перевода. Н.В. Шутёмова утверждает, что, несмотря на различные методы и принципы работы с поэтическим текстом, основной особенностью работы с ним является создание совершенно нового текста, «основанного на «духе», а не на «букве» исходного текста» [цит. по 37]. Подобный теоретический подход используется издавна, но в современных работах он также прослеживается. Подобная особенность получила распространение в период романтизма, когда переводчики объединили представление о духе поэтического и духе народа, создающим стихи и песни на своем родном языке. В этот период такой перевод становится именно передачей национально-культурной



специфики, чем содержания стихотворения или песни. Позднее течение романтизма сменяется национализмом и позднее интернационализмом, которые являются синтезом поэзии различных народов. Однако и на сегодняшний день явнее всего закрепилось осознание поэтического текста как чего– то, что помимо содержания имеет свой собственный «дух» [37].

Далее рассмотрим критерии поэтического перевода. В переводоведении одним из самых очевидных и неотъемлемых критериев является адекватность перевода, а именно «соответствие перевода требованиям и условиям конкретного акта межъязыковой коммуникации» [18]. Кроме того, поэтический перевод осложняется «формальными» языковыми элементами: большую роль играет фонетический облик слова, особенности синтаксиса языков (сравнительно свободный порядок слов в русском языке, в отличие от французского), системы ударений (в русском языке нет фиксированной позиции, а во французском ударение всегда на последний слог). Немаловажно и то, что традиции стихосложения в разных культурах (и в разные периоды) существенно различаются: во французском, в силу фиксированного на последнем слоге ударения, сложилась силлабическая система стихосложения; в русском же языке принято силлабо-тоническое стихосложение [28].

Какие же методы и принципы поэтического перевода позволяют соблюсти вышеописанные критерии? Ряд ученых придерживается мнения, что переводчику необходимо погрузиться в состояние человека, читающего оригинал. По мнению других, переводчик использует один из двух подходов: либо приближает оригинал к языку и видению своих соотечественников, тем самым автор оригинала таким образом обращается к носителям другой культуры, либо позволяет читателю «явственно ощущать, что к нему обращается иностранец, позволяет ему чувствовать и познавать новые, незнакомые мысли» [22]. В данной работе, а именно в результатах исследования поэтического перевода стихов выбранного мюзикла, будут учитываться обе точки зрения, поскольку мы считаем важным передавать

национальный дух стихов и вовлекать реципиентов в мир образов произведения.

Следующий основополагающий принцип был сформулирован В.Я. Брюсовым, и, на наш взгляд, этот принцип отражает современный характер работы с переводом поэтического текста. Согласно его положениям, стихотворное произведение обладает серией различных элементов, которые отвечают за как за форму поэтического произведения, так и за его содержание. Именно сочетание этих элементов, а именно размера, рифмы, фонетического облика слова, стиля языка и заложенных смысловых образов позволяет передать, в той или иной степени, задумку поэта. Однако утверждение о том, что лишь сочетание таких элементов позволит передать характер и образы переводимого произведения не совсем верно, ведь самой главной задачей переводчика является выбор одного доминантного элемента и его полноценная языковая и культурная трансформация [25]. Мы согласны с данной точкой зрения и в ходе дальнейшего исследования будем также опираться на описанный принцип.

Итак, в чем же сложность поэтического перевода с французского языка?

Во-первых, переводчику могут быть незнакомы реалии французской культуры. Если он не понимает оригинальный текст, то вероятность создать адекватный перевод крайне мала. Так как национальные реалии распространяются на все сферы жизни определенного народа, нужно учитывать в том числе и совокупность этих реалий. Именно поэтому переводчику необходимо применять в работе различные трансформации, как лексические, грамматические, так и стилистические [28].

Во-вторых, переводчик не может выделить доминантные элементы смысла переводимого текста. Нами уже было отмечено, что некоторые переводчики стараются сохранить совокупность всех элементов в своем переводе, что, естественно, сказывается на качестве передачи каждого из элементов [13].

В– третьих, переводчик не учитывает различные виды языковой сочетаемости, а также структуру высказывания. Для решения этой проблемы переводчик использует в основном грамматические трансформации, поскольку во многих случаях грамматические категории французского языка либо вовсе не имеют соответствий, либо она существует в обоих языках, но не совпадает не во всех формах [22].

Перейдем к теме адекватности перевода. Это понятие кажется субъективным и, возможно, имеет множество интерпретаций. Однако в данной работе мы остановимся на адекватности в художественном переводе. Основное определение в отечественном переводоведении было дано В.Н. Комиссаровым. По его словам, адекватность – это соответствие перевода требованиям и условиям конкретного акта межъязыковой коммуникации [33]. Некоторые ученые утверждают, что переводчику необходимо сосредоточиться на сохранении именно эстетической функции, поскольку она сильнее всего воздействует на реципиента [33]. Переводчик обычно сталкивается с проблемой того, что восприятие мира и жизненные реалии представителей разных народов существенно отличаются. Мы поддерживаем мнение К.Н. Ковалёвой о том, что адекватность художественного перевода зависит не только от передачи конкретной информации, но и передаче нравственных и эстетических особенностей оригинального текста [33].

В данной работе мы будем оперировать понятием адекватности перевода, выделенным Питером Лоу [Low, Peter. 5]. По его мнению, для достижения адекватности перевода переводчику стоит ориентироваться на адаптацию перевода согласно конечной цели этого перевода. Кроме того, адекватность перевода зависит от соблюдения ряда критериев. Рассмотрим пять этих критериев.

**1. Впеваемость**, иными словами, удобство для пения. Для этого переводчик использует контекстуальные синонимы, метафоры, парафразы. Например, чтобы избавиться от нагромождения согласных звуков в строке, переводчик находит слова, в которых труднопроизносимые звуки

компенсируются гласными звуками в слове. Отчасти приходится жертвовать такими словами в ущерб точного смысла содержания текста.

Помимо этого, рассматривают и другие факторы сохранения впеваемости музыкально– поэтического текста, а именно: выделение особо значимых слов при помощи музыкальных характеристик и элементов, например, термины обозначения динамики *piano, forto* (*тихо, громко*), или при использовании (в том числе при контрастном) верхних октав. Фразы и слова, выделенные подобным образом, следует переводить, сохранив ту же музыкальную нагрузку и особенности музыкальной фразы. В противном случае фокус смысла будет смещен на другое слово и фразу. Кроме этого, впеваемость зависит от порядка ударных и безударных слогов в строке, что более подробно отражено в характеристике рифмы в переводе.

**2. Смысл.** Как полагают многие ученые, музыкально-поэтические тексты позволяют более свободно обращаться со смыслом текста в пользу естественности звучания и соблюдения рифмы и ритма. Для этого переводчик может использовать неточный синоним, узкий термин или родовое понятие. Несмотря на это, П. Лоу выделяет смысл как ключевой фактор, который должен в большой точности соблюдаться переводчиком при создании адаптированной версии.

**3. Естественность.** Соблюдение этого критерия позволяет свободнее воспринять музыкально-словесное сообщение. Чем естественнее переведенный текст, тем меньше усилий на обработку сообщения слушатель будет тратить. Для этого важно учитывать регистр, стиль речи и порядок слов.

**4. Ритм.** Он складывается из нескольких факторов: точное количество слогов, повторение слогового ударение такое же, как в оригинале, соблюдение длительности нот и пауз. Музыкальный интервал не должен делить слово на две части.

**5. Рифма.** Она представляет собой созвучие в окончании двух или нескольких стихов. Полнота созвучия в рифме требует тождественности или

хотя бы слухового сходства целых слогов, начиная со звука с ударением. Обычно рифма в переводе отличается от оригинальной, однако, если придерживаться гибкости при переводе, то рифмы переведенного текста будут соответствовать рифмам исходного.

Многие переводчики пытаются сохранить рифму во что бы то ни стало. Рифма стиха становится для них основным приоритетом при переводе, но, по нашему мнению, подобная стратегия неверна. Рифму важно сохранить с тем условием, чтобы она позволяла музыкальной и поэтической фразе звучать естественно. Например, от адекватной и естественной рифмы в конце музыкальной фразы зависит то, как прозвучит до нее весь фрагмент. По словам Лоу, при переводе наиболее логично руководствоваться следующим правилом: чем более строгой является рифма, тем более явно она будет определять всю строку. Также необязательным считается идентичный перевод рифмы, т.е. сохранение тех же фонем в конце строки. Помимо этого, переводчик может создавать несовершенную рифму во избежание семантических опущений и потери смысла.

Обобщив вышесказанное, мы видим, что в большей степени приходится жертвовать рифмой, но ни в коем случае ни смыслом. Вследствие этого переводчики часто прибегают к переводческой адаптации, которая направлена на целостную передачу содержания и экспрессии подлинника, но по большей части не является переводом.

Как мы видим, эти пять факторов касаются одновременно и содержания текста музыкально–поэтического перевода, и его формы. Нельзя не заметить, что каждый фактор также связан как с поэтической стороной произведения, так и с музыкальной. На наш взгляд, критерии, выделенные Лоу, отражают наше видение исследования, поэтому в анализе материала мы сфокусируемся именно на данных критериях.

Итак, проведя небольшой исторический обзор жанра поэтического перевода, мы сумели выделить основные тенденции такого перевода, а именно сохранение духа поэтического произведения, фиксацию

доминантного элемента при переводе, а также вкратце рассмотрели, к каким переводческим трансформациям обращается переводчик в работе. Многие отечественные писатели придерживались мнения, что перевод – это искусство потерь. Именно в поэтическом переводе эти потери особенно заметны, поэтому что эта форма несет яркую эстетическую и эмоциональную функцию. Далее нами было рассмотрено понятие адекватности перевода и основные точки зрения по данному вопросу. В качестве основы наше дальнейшего исследования была выбрана классификация П. Лоу по пяти факторам адекватности перевода музыкально– поэтического перевода. В следующей главе будет рассмотрено применение вышеописанных принципов и методов перевода песен мюзикла «Roméo et Juliette».

## **ВЫВОДЫ ПО ПЕРВОЙ ГЛАВЕ**

Итак, исторический экскурс в историю развития мюзикла, в частности, мюзикла во Франции и России, а также характеристика его основных черт позволили нам изучить объект данной работы. Рассмотрев три основных направления развития мюзикла, мы выявили, что предпосылки для его распространения были различны. В столь непохожих культурах, как, например, европейская и российская, мюзикл, в первом случае, зародился и развивался внутри такой культуры, а во втором он был заимствован и адаптирован под отечественную публику. Данный факт является важным для нашей работы, поскольку далее будет рассмотрен вопрос адаптации текстов и содержания мюзиклов, что, вероятно, стало следствием заимствования культуры.

Для полноты исследования нами были рассмотрены языковые и стилистические особенности либретто мюзиклов, поскольку либретто является неотъемлемой, очень важной частью мюзикла. Мы выяснили, что либретто необходимо сделать доступным для понимания, поскольку оно не только отвечает за сюжетную составляющую, обладает интересной

проблематикой и отличается высокопоэтичностью стихов, но также обладает определенной нравственно– эстетической функцией.

Далее мы обратились к истокам поэтического перевода, рассмотрели ряд характеристик такого вида перевода, а также дали определение адекватности перевода. Поскольку объектом нашего исследования является именно адекватность перевода французских мюзиклов на русский язык, мы будем использовать классификацию П. Лоу, построенную на пяти основных факторах перевода музыкально– поэтического произведения. В следующей главе будут рассмотрены языковые и стилистические особенности музыкально– поэтического перевода, и, на основе положений этой главы будет произведен анализ перевода текстов мюзикла «Roméo et Juliette».

## **ГЛАВА 2. Особенности поэтического перевода мюзиклов**

### **2.1. Языковые и стилистические особенности музыкально– поэтического перевода**

Как было рассмотрено в историческом обзоре, мюзикл – это синтетический жанр, сложившийся посредством слияния нескольких сценических жанров (балета, оперетты и др.). Поскольку основу мюзикла составляет либретто (в широком смысле – литературное произведение), то можно сделать вывод, что мюзикл исследуется как в области музыковедения, так и в лингвистике. Особую важность изучения либретто мюзикла в переводоведении определяет тот факт, что многочисленные представления, имеющие успех в стране своего производства, зачастую воссоздаются в других странах для носителей другого языка. Однако мюзикл не был бы так успешен, если бы у него отсутствовал адекватный перевод, учитывающий местную специфику, фоновые знания носителей другого языка и другие факторы. Рассмотрим некоторые особенности перевода мюзиклов и некоторые переводческие стратегии в данной главе.

По сути, перевод музыкально-поэтического текста мюзикла является адаптацией этого текста для аудитории-реципиента, т.е. получателя этого

перевода. По утверждению Ковалевой К.Н., для музыкально-поэтического перевода особенно важна его творческая интерпретация и приспособление под национальную действительность. Кроме того, переведенный текст должен обладать не только тем же смыслом и разъяснять оригинальный сюжет, но и передавать то же эмоциональное воздействие, сохранять ту же динамику, ритм и структуру оригинала [42].

По нашему мнению, для соответствия текста мюзикла вышеуказанным критериям, переводчик вправе использовать такой прием как адаптация. Далее будет более подробно рассмотрено и аргументировано понятие адаптации и её применение. Тема адаптации впервые углубленно изучается в отечественном переводоведении в трудах теоретика переводоведения В.Н. Комиссарова. Согласно его утверждениям, «адаптация – это вид языкового посредничества, ориентированный на иноязычный оригинал» [стр. и ссылка]. Переводчик, в свою очередь, как посредник, передающий сообщение, может также осуществлять «адаптивное транскодирование», включающее в том числе и преобразование (адаптацию) информации и имеет «парапереводческий характер и может быть представлено как объединение двух последовательных преобразований: перевод и заданная адаптация текста перевода». Имеет два вида: сокращенный перевод (опущение отдельных частей оригинала по определенным причинам) и адаптированный перевод (упрощение, пояснение), который позволяет сделать оригинал доступным реципиентам, не имеющих достаточно фоновых знаний или опыта для полноценного понимания оригинала [43].

Вопрос адаптации мюзикла всегда зависит от решения режиссеров-постановщиков и от особенностей принимающей аудитории. Однако бывают и случаи, когда зрители могут читать переведенный текст мюзикла в формате субтитров, транслируемых на экраны рядом со сценой. Таким образом, мюзикл, не подвергаясь практически никаким языковым изменениям, сохраняет оригинальное сообщение. Такой способ позволяет публике



ознакомиться с общим сюжетом и происходящими на сцене событиями. Трансляция субтитров, по сравнению с адаптацией, – это менее удачная стратегия, поскольку аудитория, которая получает сообщение, не обладает достаточными фоновыми знаниями и попросту тем же восприятием реалий оригинала. То, что мюзикл создан на другом языке, становится определенным барьером для тех зрителей, которые не владеют языком оригинала [41].

В силу того, что перевод – это не просто перенос текста с одной языковой структуры в другую, то более трудоемким, однако наиболее удачным способом является адаптация оригинального мюзикла для иноязычной публики. Переводя произведения любого жанра, мы заботимся о сохранении содержимого, причем не только языкового, но и культурного. Многие переводчики сходятся в мнении, что их цель – быть «эстетическим проводником культуры, а не просто проводником в мир слов» [стр. цит. по 41]. По утверждению Ф. Вьюймар, переводчик оказывается на пересечении трёх важных задач: перевести с иностранного языка, сохранить культуру страны языка и позволить индивиду, получающему переведенное сообщение, выработать определенное эстетическое отношение. Пряча язык оригинала, переводчик должен также восстановить культуру оригинала и сохранить эстетическое отношение человека. Именно поэтому мы считаем, что второй способ постановки мюзиклов, а именно их адаптация для определенной публики, является более удачным. Подобная адаптация, во-первых, позволяет артистам исполнять мюзикл, и во-вторых, погружает зрителей в происходящее, избавляя от поверхностного понимания сюжета [41].

Как было описано выше, объектом перевода либретто становится совокупность всех его элементов, в том числе и названий песен. Перевод названий песен еще не был рассмотрен отечественными учеными, что является большим упущением. Хоть и названия песен не произносятся исполнителями во время постановки, они являются неотъемлемой частью [1]. По мнению А. Дефак [Defacq, Alice. 1], названия песен в либретто могут

передавать сюжетную информацию, создавать образ или ориентир, благодаря которому, например, становится ясно, кто является главным, а кто второстепенным персонажем, и какие между ними отношения. Некоторые названия подвергались трансформации для того, чтобы оно стало понятно в принимающей стране. На наш взгляд, для полного анализа перевода либретто необходимо учитывать перевод названий песен.

Итак, каким же способом можно достичь подобной адаптации для аудитории-реципиента? В первую очередь необходимо понять, какой стратегии перевода придерживаться в ходе работы. Ряд ученых, решавших вопрос применения переводческих стратегий, выделяет различные классификации таких стратегий [31].

Понятие стратегии перевода (в особенности художественного) включает в себя принятие решения относительно тех аспектов оригинала, которые должны быть в первую очередь отражены в переводе. Исчерпывающе и адекватно передать все аспекты оригинала не всегда возможно, что приводит к некоторым потерям в переводе. Поэтому переводчику необходимо заранее определить шкалу приоритетов, создать иерархию ценностей, позволяющую выделить те черты оригинала, которые представляются ведущими [31].

Выбор переводческой стратегии и последующих переводческих решений во многом зависит от таких факторов, как культурная специфика, учитывающая особенности культуры носителей языка перевода, проблемы, специфические для данной пары языков; временной фактор; поэтические традиции в целевой культуре; переводческие традиции в данных культурах; субъективный фактор. Кроме того, важно также учитывать общий охват аудитории и ее представителей, т.е. это может быть усредненный представитель всего населения, либо избранный адресат, вероятно, поэт, филологи или критик [7]. Поскольку мюзикл сегодня – это популярный и массовый жанр театрального искусства, мы предполагаем, что переводчик

хотел адаптировать текст либретто под массовую аудиторию, учитывая её эстетические и психологические потребности.

В ходе исследования нами будет проведен анализ переводов текстов песен на основе классификации О.В. Эпштейна [39]. Он рассматривает тексты с точки зрения их прагматического потенциала, выделяя четыре типа прагматической адаптации:

1. **Первый тип** обеспечивает адекватное понимание сообщения рецепторами перевода (переводчик должен учитывать, что сообщение может быть непонятным получателям перевода вследствие отсутствия у них необходимых фоновых знаний). Является самым частым типом прагматической адаптации. Данная адаптация предполагает использование следующих переводческих приемов в порядке частоты их использования: замена, опущение, генерализация, смысловое развитие, экспликация, метонимический перенос, компенсация [39].

2. При **втором типе** необходимо достичь правильного или адекватного восприятия оригинала рецепторами перевода, донести до них определенное эмоциональное воздействие, заданное исходным текстом.

Необходимость достижения этого типа прагматической адаптации объясняется тем, что представители определенного языкового коллектива обладают определенными ассоциациями с некоторыми объектами, явлениями и пр., указанными в исходном тексте. Если установленные ассоциации не будут переданы либо окажутся искажены, то необходимый прагматический потенциал не будет достигнут, что приведет к изменению стиля изложения.

3. **Третий тип** предполагает ориентирование на конкретного получателя перевода, на конкретную ситуацию общения. В связи с этим переводчик может использовать либо: а) высказывание в языке перевода более уместного в данной ситуации, тем самым передавая не эксплицитное, а имплицитное значение, иными словами, не сказанное, а подразумеваемое; б) перевод высказывания более подходящий для принимающей культуры,

превращение исходного высказывания в уместное, привычное, естественное для данной культуры.

4. При **четвертом типе** переводчик решает так называемую “экстрапереводческую задачу”, изменяя или искажая оригинал. Имеет следующие подвиды:

а) филологический перевод или намеренный буквальный перевод, при котором нарушаются нормы и узус перевода;

б) упрощенный (приблизительный) перевод; это характеризуется выборочной, обобщенной передачей интересующих переводчика элементов содержания оригинала, так называемый рабочий перевод.

в) модернизация оригинала при переводе, иными словами, создание нового произведения “по мотивам” исходного текста.

В рамках нашего исследования мы также рассмотрим уровневый подход к переводу, учитывающий особенности сочетания литературного и музыкального содержания, иными словами, особенности либретто и текстов песен мюзиклов.

Некоторые исследователи музыкально-поэтического перевода используют понятие «вокального» перевода, а именно такого перевода на язык носителя– реципиента, который позволяет максимизировать усвоение реципиентом смысла. Более глубоко эта тема исследуется в работах Е. Эткинды. Именно он создал уровневую классификацию музыкально–поэтических переводов [40]. Рассмотрим эту классификацию:

**Первый уровень - литературный;** подразделяется на три подуровня:

1.1. художественный, при котором сохраняется связность и сверхсемантизация элементов;

1.2. лингвистический, учитывающий эстетическую и лингвистическую концепцию оригинального текста. В нем учитывается две позиции: фонологическая, при которой смысл воплощается в знаковой форме конкретной языковой системы, и внутрилингвистическая позиция, в которой присущие языку оригинала

и языку перевода звуковые единицы совпадают как в оригинале, так и в переводе);

1.3. эквиритимический, при котором перевод полностью равноценен оригиналу в метроритмическом отношении.

Использование только литературного уровня перевода либретто позволяет воспринимать либретто только отдельно от мелодии, т.е. музыкальной составляющей либретто.

Поскольку мелодия должна быть неразрывно связана с текстом либретто, Эткинд считает необходимым выделение другого уровня.

**Второй уровень – музыкальный.** Подразделяется на три позиции (подуровня):

2.1. эвфоническая позиция; определяет степень соотношения звучания стиха подлинника и его выявление в переводе;

2.2. музыкально– интонационная позиция, при которой текст соотносится с изобразительными элементами музыки;

2.3. музыкально– драматургическая, определяющая общий характер развития оригинальной вокальной партии, её динамику, кульминации и пр.).

Ряд ученых поддерживает мнение, что при восприятии музыкальной речи происходит неосознаваемое усвоение смысла, так же как при восприятии либретто. Рассматривая уровневый подход к переводу, описанный нами выше, мы полагаем, что подобный подход не учитывает авторскую коммуникативную интенцию, а также особенности ее восприятия зрителем другой культуры [39].

От причин, влияющих на переводческие решения, перейдем к теме адекватности перевода музыкально– поэтических произведений и критериям, которых стоит придерживаться при адаптации музыкально– поэтического текста. По утверждению ряда ученых, сохранение не только смысла текста песни, но и ритма, рифмы является основополагающим критерием адекватности музыкально-поэтического перевода. Текст должен быть

удобным для пения и быть естественным. Однако это может оказаться сложной задачей из-за многочисленных ограничений, налагаемых элементами музыки. В качестве основной классификации критериев перевода музыкально-поэтических текстов нами была выбрана классификация П. Лоу [Low, Peter. 5]. В первой главе нами были подробно описаны пять критериев, на основе которых проводился анализ на адекватность перевода. В своей работе он выделяет следующие критерии:

Адаптация музыкально– поэтического текста позволяет переводчику передавать то, что он понял и прочувствовал, что положительно влияет на трансформацию текста. С одной стороны, адаптацию и ее средства стоит ограничивать музыкальным текстом и ритмом, поскольку существует вероятность расхождения с оригинальным текстом в музыкальном плане, вследствие чего нарушается целостность произведения и его снижается его эстетическая нагрузка. С другой стороны, язык, средства выражения и стилистические приемы насколько богаты и разнообразны, что свобода переводчика не должна ограничиваться [Reiss, Katharina. 30].

## **2.2. Анализ поэтического перевода либретто мюзикла «Roméo et Juliette»**

Материал был извлечен методом сплошной выборки, однако в рамках нашего исследования мы приведем анализ пяти песен мюзикла «Roméo et Juliette»:

1. Vérone;
2. Les rois du monde;
3. La mort de Roméo;
4. Aimer;
5. Le poison;

Во– первых, необходимо установить, успешно ли переводчик сумел передать смысл песни. Данная информация послужит основой для последующего пятифакторного анализа, а в частности для анализа по параметрам «смысл» и «естественность». Первым шагом было создание

подстрочного письменного перевода выбранных песен (см. прил. 1). На основе этого перевода мы установили смысловые расхождения между оригинальным содержанием песни и переводом. Далее приведен краткий анализ оригинального текста песен и выделены примеры смысловых несоответствий. Затем мы исследовали материал на соответствие критериям пятифакторного анализа П. Лоу [Low, Peter. 5].

Остановимся подробнее на песне *Les Rois du Monde*, закрепившейся в отечественной поп-культуре под названием «Короли ночной Вероны». Первичный анализ проводится на материале оригинального текста песни *Les Rois du monde*, созданного нами подстрочного перевода и поэтической версией песни на русском языке. Три варианта текста этой песни были вынесены в таблицу №1, «Варианты песни *Les Rois du monde*», что позволило более наглядно продемонстрировать сравнение семантических элементов в трех версиях. Поэтический перевод был создан либреттистом и поэтом-песенником Наумом Мироновичем Олевым в 2004 году. За основу им был взят оригинальный аудио-трек, поэтому изменений между оригиналом музыки и адаптированной для российской сцены мы не обнаружили.

В сравнительной таблице №1 приведен текст оригинала, выполненным нами подстрочный перевод и поэтический перевод, предложенный автором либретто мюзикла. Надстрочные символы обозначают порядковый номер элемента. Далее применяется сокращение «эл. N» (номер элемента). Как мы видим, песня *Les Rois du Monde* содержит пять основных сегментов, не считая повтора припева. В каждом из них был выделен ряд элементов смысла (обозначены цифрами). Цифровые обозначения зачастую приходятся на разное положение в стихе, что объясняется тем, что переводчик принял решение переформулировать, чтобы соблюсти языковую сочетаемость.

Оригинал	Подстрочный перевод	Поэтический перевод
<p>Les rois du monde vivent au sommet, Ils ont la plus belle vue mais y'a un mais<sup>1</sup>: Ils ne savent pas ce qu'on pense d'eux en bas, Ils ne savent pas qu'ici c'est nous les rois<sup>2</sup>. <b>1</b></p>	<p>Короли мира живут наверху, У них самый красивый вид, но есть одно «но»<sup>1</sup>: Они не знают, что мы думаем о них тут, внизу, Они не знают, что на самом деле здесь мы короли<sup>2</sup>.</p>	<p>Мир поделен злом и добром, Очень непросто в нем быть королем<sup>1</sup>, И, как ни странно бывает порой, Не разобраться кто шут, кто король<sup>2</sup>.</p>
<p>Les rois du monde font tout ce qu'ils veulent, Ils ont du monde autour d'eux mais ils sont seuls<sup>3</sup> – Dans leurs châteaux là– haut, ils s'ennuient Pendant qu'en bas nous on danse toute la nuit<sup>4</sup>. <b>2</b></p>	<p>Короли мира делают все, что хотят, Вокруг них люди, но они все равно одиноки<sup>3</sup> – В тех высоких замках они скучают, Пока внизу мы танцуем всю ночь<sup>4</sup>.</p>	<p>Быть королем, жить под замком<sup>3</sup>, Утром война, а днем светский прием. Сильные мира вдали от земли, Не понимают, что мы короли<sup>4</sup>.</p>
<p>Nous on fait l'amour on vit la vie<sup>5</sup> Jour après jour nuit après nuit A quoi ça sert d'être sur la terre Si c'est pour faire nos vies à genoux On sait que le temps c'est comme le vent De vivre y'a que ça d'important On se fout pas mal de la morale On sait bien qu'on fait pas de mal. <b>3</b></p>	<p>Мы занимаемся любовью, мы живем жизнью<sup>5</sup> День за днем, ночь за ночью. Какой смысл быть на земле, Если это заставит нас подчиняться, Мы знаем, что время как ветер Жить там очень важно Нам не плевать на нравственность, И мы знаем, что плохого мы не совершим.</p>	<p>Короли ночной Вероны Нам не писаны законы, А кто завтра под замками, Те нам кажутся шутами<sup>6</sup>. В нашей жизни то и дело Душу побеждает тело<sup>5</sup>, Но Господь за все за это Нас простит уже к рассвету<sup>7</sup>.</p>
<p>Les rois du monde ont peur de tout C'est qu'ils confondent les chiens et les loups<sup>10</sup>. Ils font des pièges où ils tomberont un jour, Ils se protègent de tout même de l'amour. <b>4</b></p>	<p>Короли мира боятся всего – Они путают черное и белое<sup>10</sup>, Они строят ловушки, в которые они сами однажды упадут, Они защищают себя от всего, даже от любви.</p>	<p>Счастье не вечно, слава слепа<sup>8</sup>, А королей выбирает толпа<sup>9</sup>. Мы вызываем судьбу на дуэль, Нам наплевать кто охотник, кто цель<sup>10</sup>.</p>
<p>Les rois du monde se battent entre eux<sup>11</sup> – C'est qu'y a de la place, mais pour un pas pour deux. Et nous en bas leur guerre on la fera pas<sup>12</sup>, On sait même pas pourquoi tout ça c'est jeux de rois. <b>5</b></p>	<p>Короли мира сражаются друг с другом<sup>11</sup> – Есть место, но лишь на одного, не на двоих. И мы здесь, внизу, не будем с ними воевать<sup>12</sup> И даже не знаем зачем – ведь все это игры королей.</p>	<p>Игры с судьбою смешны и пусты<sup>11</sup>, Мы за собою сжигаем мосты<sup>13</sup>, И неизменно во все времена, Только любовь миром править должна<sup>12</sup>.</p>

Таблица 1. Варианты песни *Les Rois du monde*



Герои этой песни - Ромео, Бенволио и Меркуцио - веронские юноши, полные энергии, жизнелюбия, полагающие, что молодость и страсть движут миром. Их удивляют серьезные стремления одних людей возвыситься над другими, возыметь над кем-либо власть и добиться уважения - эти юноши видят удовольствие жизни рядом с собой, считают его достижимым и, главное, не нарушающим их свободу и простоту.

Переводчику важно сохранить стремительность повествования, показать выразительную личность каждого из юношей и их вместе. Помимо соло трёх главных солистов припев песни исполняет хор жителей, что безусловно усиливает придает динамики исполнению; за счет такого эффекта у нас создается впечатление, что каждый из жителей этого города требует свободы тела и разума.

Проанализируем далее отдельные семантические элементы.

Смысл эл. 1 заключается в том, что есть некоторые люди, считающиеся себя «королями мира» (*Les rois du monde*), но они не столько хотят им управлять, сколько определяют свою обособленность от остального мира на основе своего статуса (*vivent au sommet*), материального обеспечения и уклада жизни. Основной посыл оригинальной версии дает нам понять, что эти люди очень гордятся своим высоким статусом и этой обособленностью, но основной двигатель жизни не в них, а в других людях – более простых, смотрящих «снизу» (*ce qu'on pense d'eux en bas*) людей, в которых жизнь бьет ключом, полных любви и энергии. В поэтическом переводе эта идея отражена лишь частично, очевиден прием добавления (*Мир поделен злом и добром*). Однако в общем переводчик использовал целый ряд приемов, а именно опущение, генерализацию и смысловое развитие.

Смысл эл. 2 в поэтическом переводе отражен довольно точно: идея контраста *шут – король* некоторым образом перекликается с контрастом в первом куплете *au sommet – en bas*, т.е. различием статусов и ценностей людей. Переводчик в данном случае использовал приём модуляции (смыслового развития), фраза *не разобратся, кто шут, кто король*

действительно ставит под сомнение то, что люди наверху имеют более значительную роль.

Важно отметить, что уже в первом куплете переводчик сместил внимание с «рассказчика», поскольку в поэтической версии перевода преобладают безличные конструкции (*не разобратся, очень непросто быть, как ни странно бывает*). Мы видим, что переводчик частично обезличил идею, приземлил и обобщил контраст *наверху– внизу*. Поскольку перевод первого сегмента является эквиритмичным, мы можем сделать вывод, что переводчик решил пренебречь элементами смысла, т.е. содержанием, в пользу формы.

При переводе эл. 3 мы выявили следующую закономерность. Выражение *жить под замком*, использованное в поэтической версии, означает лишение привычных благ и связей с внешним миром; человек, живущий под замком, заточен в своих личных границах, комплексах и он не стремится побороть это, держа себя во внутренних рамках. Возможно, эти рамки ему были установлены обществом, однако, избрав такой образ жизни, человек лишает себя связи с миром. Именно поэтому идея одиночества очень уместно передана переводчиком с помощью приёма модуляции.

Дальнейший анализ проводился по аналогичной схеме. В результате нами был проанализирована семантика двенадцати выделенных элементов одновременно в трех переводах. Основываясь на данных этого анализа мы можем сделать вывод, что переводчик лишь отчасти сумел передать смысл оригинального стихотворения. Причиной опущения нескольких элементов смысла является попытка перекрыть содержание формой, т.е. соблюсти аналогичный оригиналу эквиритмический строй и рифму. Задача переводчика передать дух и настроение песни была выполнена, однако, на наш взгляд полученный перевод оказался менее удачным в этом отношении.

Далее перейдем к более глубокому анализу структуры перевода данной песни. Вышеприведенное исследование позволит нам провести следующий пятифакторный анализ на основе положений П. Лоу.

### **Ритм.**

В переводе песни соблюдается ритм и размер стиха, сохраняется двухстопный анапест – стопа в русском стихосложении, в которой ударение падает на третий, последний слог. Данный ритм сохраняется на протяжении всей песни. Согласно характеристике ритмики стиха, выделенной П. Лоу, переводчику стоит придерживаться оригинального ритма. В данном стихе не требуется добавлений или опущения слогов для сохранения ритма. В таблице 2 приведен пример ритмической разметки стихотворения.

<p>Les rois du monde vivent au sommet          Ils ont la plus belle vue mais y'a un mais          Ils ne savent pas ce qu'on pense d'eux en bas          Ils ne savent pas qu'ici c'est nous les rois.</p> <p>-- / -- /          -- / -- -- /          -- -- / -- / --          -- / -- -- /</p>	<p>Мир поделен злом и добром,          Очень непросто в нем быть королем,          И, как ни странно бывает порой,          Не разобраться кто шут, кто король.</p> <p>-- / -- /          -- / -- -- /          -- -- / -- / --          -- / -- -- /</p>
---	---

Таблица 2. Ритмическая разметка стиха

### **Рифма.**

В зависимости от различных факторов выделяют различные виды рифмы. Например, в зависимости от положения рифмы в строфе она бывает смежная (парная рифма), она отображается схемой *aabb*; перекрестная – *abab*; или сквозная *aaaa*. В зависимости от того, совпадают ли в строфе последний ударный гласный или звуки, начиная от последнего ударного гласного, выделяют рифму точную и приблизительную. В зависимости от того, слова какой части речи составляют рифму, выделяют однородную (слова одной части речи) и разнородную (слова разной части речи) рифму.

Также весьма интересно наблюдать явление паронимической рифмы – это сочетание слов, лишь частично сходных по звучанию.

В оригинале песни *Les Rois du Monde* соблюдается точная разнородная рифма. Переводчик сумел проследить особенности французской орфоэпии и фонетики, а именно последний ударный слог во всех словах и частые финальные гласные в словах. В тексте перевода соблюдается рифмический строй *aabb*, обозначающий смежную (парную) рифму, где рифмуются первый и второй стих, третий и четвертый. Далее представлена транскрипция слов, составляющих рифму стиха:

1 куплет: [sɔmɛ] – [mɛ]; [ba] – [ʁwa];

2 куплет: [vœl] – [sœl]; [sɑ̃ɲi] – [ɲi];

3 куплет: [tu] – [lu]; [ʒiv] – [lamiv];

4 куплет: [ø] – [dø]; [pa] – [ʁwa];

Рифмический строй в припеве немного видоизменён, поскольку между четырьмя стихами *aabb* вклинивается строка, не имеющая рифмы – > *aabbCaabb*: *Si c'est pour faire nos vies à genoux*. Буквальный перевод данного выражения *Если это заставит нас подчиняться*. Естественно, речь идет о «королях мира» из народа, которые не готовы мириться с роскошным образом жизни «тех, наверху». Можем предположить, что подобный прием служит для выделения фразы, смысл которой очень важен для исполнителей песни. В тексте песни прослеживается мотив борьбы молодости и бунтарства с довольно устарелым и потому идущим вразрез представлением о мире, ценностях и желаниях людей.

Основной приём перевода, используемый для создания рифмованного строя, – это модуляция, т.е. замена лексической единицы ИЯ единицей ПЯ, значение которой логически выводится из значения исходной лексической единицы.

## **Впеваемость.**

Для характеристики песни по критерию впеваемости нами было выделено четыре основных фактора:

**1.** Отсутствие труднопроизносимых гласных и согласных звуков, а также комбинаций звуков;

В поэтическом переводе песни присутствует несколько слов с труднопроизносимыми комбинациями звуков, а именно *светский, вызываем, смешны, пусты*. Переводчик мог использовать прием синонимичной замены, чтобы переформулировать фразу и упростить ее произнесение/пение.

**2.** Ритмическое соответствие мелодической и стихотворной фразы;

В описании факторов рифмы и ритма нами уже был проведен анализ соответствия перевода оригиналу и на основе этих данных мы можем сделать вывод, что эта песня достаточно удобна для пения. Так как ударение в переводе практически везде совпадает с ударением в оригинале, т.е. сохраняется в конце фразы, исполнитель сможет без труда соблюсти смысловую и музыкальный акцент фразы.

**3.** Ёмкая передача смысла, нераспространенность предложений;

последовательное повествование в стихе, непрерывность идеи.

Во-первых, в оригинале куплет представляет собой одно распространенное предложение, заключающее одну идею. В переводе же куплет разбит на два предложения.

Во-вторых, в оригинале каждый куплет обладает аналогичной структурой: заглавная идея заключена в первой строке стиха, а последующие строки выполняют объяснительную функцию. В переводе же такая структура не соблюдается.

Кроме того, фразы вроде *как ни странно бывает порой, за все за это*, несут небольшую смысловую нагрузку и только утяжеляют куплет своей запутанной конструкцией.

### **Естественность.**

Как было описано в теоретической части, основополагающим принципом этого критерия является простота восприятия информации. Этого можно достичь при соблюдении правильного (больше привычного) порядка слов в русском языке, сохранении благозвучия, передачи стиля оригинала и регистра. В песне *Les rois du monde* выявлены следующие особенности.

Поиск в корпусе по частотности словосочетаний позволил нам установить, естественно ли использовать определенные фразы в русском языке. Например, *мир поделен* чаще используется в официально– деловом стиле, когда речь идет о территориальном либо негласном разделе мира, о столкновении мировоззрений. Мы считаем, что в данном случае это словосочетание выбрано не очень удачно.

Стоит обратить внимание также на порядок слов в предложениях. Для русского языка более естественен прямой порядок слов, а тема предшествует реме. Фраза *а кто завтра под замками, те нам кажутся шутами* довольно сложна на восприятия на слух, поскольку переводчик изменил порядок слов, а указательные местоимения в неподходящей позиции (вместо *те, кто завтра под замками, нам покажутся шутами*) дробят предложения на разнородные части.

### **Смысл.**

Трудности передачи смысла переводчик компенсировал соответствующей оригиналу эквиритмической формой. Данный критерий слабо соблюден. Переводчик пытался передать настроение и дух этой песни, хотя при этом, приемом генерализации и опущения, пришлось модифицировать оригинальную линию повествования, обезличить «рассказчика» и упростить выразительные образы, сохранившиеся лишь во французском тексте.

Аналогичный анализ был проведен с оставшимся песенным материалом. В таблице №3 нами отображен сравнительный анализ по тем же критериям. В верхнем сегменте представлены основные соответствия

оригинального текста критериям П. Лоу, в нижнем сегменте отражены основные соответствия поэтического перевода этой же песни.

	Ритм	Рифма	Впеваемость	Естественность	Смысл
<b>Véronique</b>	Анапест _ _ _ / _ _ _ /	смежная парная разнородная	Музыкальный акцент совпадает с сильной долей такта -> удобна для пения	Песня естественна для французского языка	Речь от первого лица, тема контраста <i>ожидание-реальность</i>
<b>Верона</b>	Сохранён, так как перевод эквиритмичен	сквозная точная однородная	Музыкальный акцент совпадает со слабой долей, генерализация ( <i>Верона мести карнавал / Mais nos âmes elles sont en enfer</i> ), лексические добавления ( <i>я здешний принц</i> ) -> <b>частично удобна</b>	Атемпоральность, абстрактность, сложносочиненные предложения – > <b>менее естественно</b>	Передан <b>лишь частично</b> , т.к. больше безличных конструкций
<b>La mort de Roméo</b>	Четырехстопный ямб _ _ / _ _ / _ _ / _ _	Смежная Паронимическая Разнородная	Излишнее нагромождение звуков, сложные конструкции, напр. Subjonctif -> менее удобна для пения	Песня естественна для французского языка	Форма приближена к исповеди, тема прощания с миром
<b>Смерть Ромео</b>	Сохранён, так как перевод эквиритмичен	смежная паронимическая разнородная	Модуляция ( <i>Даже смерть перед ней бессильна / Que lui avez-vous fait, pour qu'elle s'en aille</i> ) – > <b>Более удобна для пения</b>	Речь от первого лица, обращения к Джульетте -> <b>Наиболее естественно в русском</b>	Тема прощания с Джульеттой и вечной любви после смерти -> <b>Частично передан</b>
<b>Aimer</b>	Трёхстопный дактиль _ / _ _ _ / _ _ _ /	Смежная Разнородная	Закрепленная анафора придает единообразие, лаконичности - > удобна для пения	Песня естественна для французского языка	Описание чувств любви, градация от меньшего к большему

<b>Любишь</b>	Сохранён, так как перевод эквиритмичен	парная паронимическая разнородная	Генерализация ( <i>Имя. Что значит имя В этом безумном мире? / Aimer c'est plus fort que tout Donner le meilleur de nous</i> ) -> <b>более удобна для пения</b>	Обилие побудительных предложений, акцент на первом элементе фразы -> <b>Менее естественно</b>	Отождествление себя с любовью, тема побега от невыносимой реальности, мольба о защите -> наименее передан
<b>Le poison</b>	Дактиль /_ _ _ / _ _ _ / _ _ _ / _ _ _	Перекрестная сквозная	Частое дробление предложений, сложные грамматические конструкции -> менее удобна для пения	Песня естественна для французского языка	Тема суицида, воссоединения с возлюбленным
<b>Яд</b>	Сохранён, так как перевод эквиритмичен	смежная неточная разнородная	Конкретизация ( <i>Я выпиваю спасительный яд, чтоб на рассвете вернуться назад / Que Dieu nous guide, je me suicide</i> ) -> <b>Удобна для пения</b>	Членение предложений, отсутствие первого лица -> <b>Менее естественно</b>	Тема страха/неизвестности собственной смерти -> наиболее точно передан

Таблица 3. Основные результаты сравнительного анализа оригинала и перевода по критериям П. Лоу

Результаты проведенного анализа демонстрируют следующее:

1. Каждый поэтический перевод является эквиритмичным;
2. Рифма (в совокупности характеристик) полностью сохраняется лишь в одной песни из пяти (*La mort de Roméo*);
3. Песни как оригинала, так и перевода, содержащие сложные грамматические конструкции и в которых отсутствует согласование ударного/безударного слога с сильной/слабой долей такта соответственно, являются менее впеваемыми;
4. Большая естественность присуща переводам, где сохранены часто употребляемые языковые конструкции, содержание песни совпадает с образом и действиями героя песни;
5. Смысл песен сохранен лишь частично в силу того, что поэт-переводчик придерживался правила сохранения формы, а не содержания.



## ВЫВОДЫ ПО ВТОРОЙ ГЛАВЕ

В данной главе нами были более подробно рассмотрены темы адаптации музыкально-поэтического перевода, а также вопрос адекватности такого перевода. Мы опирались на различные классификации как отечественных исследователей (Е. Эткинд, О.В. Эпштейн), так и на классификацию зарубежного исследователя Питера Лоу (Peter Low). Базисом этой классификации является оценка адекватности музыкально-поэтического перевода. Поскольку предметом нашего исследования является адекватность перевода текстов мюзикла «Roméo et Juliette», мы оперировали понятием адекватности, исходя из факторов, выделенных П. Лоу. Его классификация по пяти факторам послужила основой переводческого анализа. Изъятый материал либретто мюзикла «Roméo et Juliette» и его перевод были проанализированы по пяти факторам: естественность, впеваемость, ритм, рифма и смысл. В результате данного анализа мы выявили, что переводчик чаще искажает смысл песни ради сохранения её формы (рифмы и ритма). Поскольку смысл является ключевым параметром адекватности по классификации Лоу, мы полагаем, что данный перевод был выполнен недостаточно адекватно.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В первой главе нами был проведен краткий исторический экскурс в историю развития мюзикла, в частности, мюзикла во Франции и России, а также характеристика его основных черт позволили нам изучить объект данной работы. Рассмотрев три основных направления развития мюзикла, мы выявили, что предпосылки для его распространения были различны. В столь непохожих культурах, как, например, европейская и российская, мюзикл, в первом случае, зародился и развивался внутри такой культуры, а во втором он был заимствован и адаптирован под отечественную публику. Вопрос адекватной адаптации мюзикла и адекватности самого перевода либретто этого мюзикла был ключевым в нашей работе, ему была посвящена вторая глава исследования.

Нами были рассмотрены языковые и стилистические особенности либретто мюзиклов. Мы выяснили, что либретто необходимо сделать доступным для понимания, поскольку оно не только отвечает за сюжетную составляющую, обладает интересной проблематикой и отличается высокопоэтичностью стихов, но также обладает определенной нравственно-эстетической функцией. Мы изучили понятие поэтического перевода, рассмотрели ряд характеристик такого вида перевода, а также дали определение адекватности перевода. Поскольку объектом нашего исследования является именно адекватность перевода французских мюзиклов на русский язык, мы проводили исследование на основе классификации П. Лоу, построенной на пяти основных факторах перевода музыкально-поэтического произведения.

В результате анализа трех вариантов текста песни *Les Rois du monde* нами была проанализирована семантика двенадцати выделенных элементов. Задача переводчика передать дух и настроение песни была выполнена, однако, на наш взгляд полученный перевод оказался менее удачным в этом отношении. Согласно П. Лоу, смысл является ключевым из пяти факторов, влияющих на адекватность перевода. Так как в песне этот смысл в большей

части искажен, мы делаем вывод о том, что перевод является мало адекватным. Причиной опущения нескольких элементов смысла является попытка перекрыть содержание формой, т.е. соблюсти аналогичный оригиналу эквиритмический строй и рифму.

Аналогичный анализ четырех песен показал, что каждый поэтический перевод является эквиритмичным. Рифма (в совокупности характеристик) полностью сохраняется лишь в одной песни из пяти, а песни как оригинала, так и перевода, содержащие сложные грамматические конструкции и в которых отсутствует согласование ударного/безударного слога с сильной/слабой долей такта соответственно, являются менее впеваемыми. Большая естественность присуща переводам, где сохранены часто употребляемые языковые конструкции, содержание песни совпадает с образом и действиями героя песни. Что касается смысла песен, то он сохранен лишь частично в силу того, что поэт-переводчик придерживался правила сохранения формы, а не содержания.

Обобщая вышесказанное, поэтический перевод либретто мюзикла «Roméo et Juliette» является мало адекватным.

В ходе исследования нами были решены все поставленные задачи. Полученный результат может стать важным вкладом в изучение вопроса адекватности в переводе и либреттологии. Классификация П. Лоу позволила с разных сторон рассмотреть вопрос перевода музыкально-поэтических текстов, что несомненно отражает определенную практическую значимость как для начинающих переводчиков-исследователей, так и для опытных профессионалов перевода.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Alice Defacq Les parasites de traduction: entre adaptation et fidélité. L'exemple des comédies musicales américaines. // Litteratures. – Angers: Université d'Angers, 2011.
2. Gambier, Yves. « La traduction audiovisuelle : un genre en expansion. » – Meta. – № 49,1. – 2004. – URL: <https://doi.org/10.7202/009015ar>
3. Garcia J. M. R. Introduction: Literary into Cultural Translation // Diacritics, Vol. 34, No.3/4, Literary into Cultural Translation. The John Hopkins University Press, 2004. P.2 –30.
4. La comédie musicale [Электронный ресурс] / Encyclopédie Larousse en ligne. – Электрон. дан. – Париж : Encyclopédie Larousse en ligne, 2008–2019. – URL: [https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/la\\_com%C3%A9die\\_musicale/186102](https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/la_com%C3%A9die_musicale/186102) (дата обращения: 24.11.2018).
5. Low, Peter (2005a): The Pentathlon Approach to Translating Songs. In: Dinda L. Gorl'ee, ed. Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation. Amsterdam: Rodopi, 185-212.
6. Paulina Merz. Difficulties in translation musicals. Differences in translations of the main song from the musical. The Phantom of the Opera в неоромантической стилистике // Alumnus. – Sosnowiec: University of Silesia in Katowice, 2014.
7. Арпентьева Мариям Равильевна Проблемы поэтического перевода // ОНВ. ОИС. – 2018. – №2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problemy-poeticheskogo-perevoda> (дата обращения: 24.04.2019).
8. Баташева Л.А. Оперные либретто: языковые особенности жанра // Вестник воронежского государственного университета. Серия:

- лингвистика и межкультурная коммуникация. – Воронеж: Воронежский государственный университет, 2012.
9. Березовчук Л. № 92/93 Об использовании зрелищных жанров режиссерами арт– хауса [Электронный ресурс] / Л. Березовчук // Киноведческие записки : справ.– информ. портал. – Электрон. дан. – М., 2010. – URL: <http://www.kinozapiski.ru/data/home/articles/attache/418–437.pdf> (дата обращения: 16.11.2018).
10. Большая Российская Энциклопедия. – Москва, 2012. С. 596– 597
11. Бубнова И.А., Сардарова А.А. Прагматическая адаптация при переводе как способ преодоления лингвокультурного барьера // Вестник ЮУрГУ. Серия: Лингвистика. 2014. №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pragmaticheskaya-adaptatsiya-pri-perevode-kak-sposob-preodoleniya-lingvokulturnogo-bariera> (дата обращения: 03.05.2019).
12. Горшкова А.А. Перевод музыкально-поэтических произведений как особый вид переводческой деятельности // Вестник конференции "Ломоносов 2014". – 2014. – №12.
13. Жутовская Н. М. Поэтический перевод и проблема адекватности // Царскосельские чтения. 2014. №XVIII. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/poeticheskiy-perevod-i-problema-adekvatnosti> (дата обращения: 24.04.2019)
14. Как слушать оперу // Arzamas Academy URL: <https://arzamas.academy/mag/337-opera> (дата обращения: 11.10.2018)
15. Каллистов Д. П. Античный театр / Д. П. Каллистов. – Л. : Искусство, 1970. – С. 174.
16. Кампус Э. Ю. О мюзикле / Э. Ю. Кампус. – Л. : Музыка, 1983. – 128 с.
17. Ковалёва К.Н. Особенности перевода музыкальных текстов (на материале либретто к мюзиклу "призрак оперы" и его переводов на

- русский язык) // Русский язык и культура в зеркале перевода. – 2017. – №1.
18. Комиссаров В.Н. Теория перевода (лингвистические аспекты). – М.: 1990. – 253 с.
19. Кудинова Т. Н. От водевиля до мюзикла / Т. Кудинова. – М. : Советский композитор, 1982. – 175 с.: нот. ил.
20. Леонтьева К.И. Сверхсемантизация формы поэтического текста как проблема перевода // *Lingua mobilis*. 2012. №1 (34). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sverhsemantizatsiya-formy-poeticheskogo-teksta-kak-problema-perevoda> (дата обращения: 24.04.2019).
21. Либретто // Энциклопедический словарь [Электронный ресурс] / Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. – СПб., 1896. – Т. 36а. – С. 479– 956. – URL:
22. Магомедзагиров Р.Г. Методы и принципы поэтического перевода. Переводческие преобразования при переводе поэзии // *Русистика*. – 2016. – №4. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/metody-i-printsipy-poeticheskogo-perevoda--perevodcheskie-preobrazovaniya-pr-perevode-poezii> (дата обращения: 19.06.2019).
23. Мокульский С. С. Французский театр [Электронный ресурс] // История западноевропейского театра: В 8 т. М., 1956. Т. 2 . – URL: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/mokulskij-istoriya-teatra-t2/francuzskij-teatr-usloviya.htm>
24. Нелюбова Н.Ю. Фомина П.С. Использование приема адаптации при переводе художественных произведений, относящихся к различным типам культур (западной и русской) // *Вестник славянских культур*. – 2018. – №2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ispolzovanie-priema-adaptatsii-pri-perevode-hudozhestvennyh-proizvedeniy-otnosyaschihsya-k-razlichnym-tipam-kultur-zapadnoy-i-russkoj> (дата обращения: 03.05.2019).

- 25.Обыденнов Д. А., Слаутина М. В. Особенности перевода либретто музыкально-драматического спектакля // Вестник Уральского федерального университета. – 2016.
- 26.Оперетта / А. А. Орелович // Окунев – Симович. – М. : Советская энциклопедия : Советский композитор, 1978. – (Энциклопедии. Словари. Справочники : Музыкальная энциклопедия : [в 6 т.] / гл. ред.Ю. В. Келдыш ; – 1973–1982, т. 4.
- 27.Оперетта в России и СССР в XX веке : библиография / Свердл. отд–ние Союза театр. деятелей РФ, Свердл. гос. акад. театр муз. комедии, Творч. комиссия по оперетте и мюзиклу СТД РФ, Свердл. обл. универс. науч. б–ка им. В. Г. Белинского ; авт.– сост. и авт. вступ. ст. А. Г. Колесников ; ред.– сост. Е. И. Якубовская. – М.– Екатеринбург, 2013. – 292 с. – URL: <http://book.uraic.ru/files/izdat/operetta.pdf>
- 28.Основы русского стихосложения (учебно– методические материалы к теме). – Владимир: ВГПУ, 1997. – 30 с.
29. Пастернак Б. Л. Заметки переводчика// Пастернак Б.Л. Собр. соч.: В 5 т. М., 1991. Т.4. С. 395
- 30.Райс К. Классификация текстов и методы перевода / К. Райс // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. – М., 1978.
- 31.Сдобников В.В. Стратегия перевода: общее определение // Вестник ИГЛУ. – 2011. – №1 (13). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/strategiya-perevoda-obschee-opredelenie> (дата обращения: 17.06.2019).
- 32.Случаева Е.К. Способы передачи смысла при переводе предикативных групп // Экология языка и коммуникативная практика. – Красноярск: Сибирский федеральный университет, 2017. – С. 97-112.
- 33.Степанов М.С. Прагматические аспекты поэтического перевода // Армия и общество. – 2010. – №2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pragmaticheskie-aspekty-poeticheskogo-perevoda> (дата обращения: 24.04.2019).

34. Фомина Ю.А. Мюзикл "Ромео и Джульетта" Жерара Пресгюрвика: интерпретация сюжета и образа в неоромантической стилистике // XXVII Шекспировские чтения 2018. – М.: Московский государственный университет. – 2018.
35. Хрустачёва О.Л. Значение уровневого подхода для перевода либретто мюзиклов // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2009. – №3– 2.
36. Чупракова Е.В., Попович Е.С. Лингвистические и экстралингвистические аспекты перевода // Вестник КРУ МВД России. 2014. №1 (23). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/lingvisticheskie-i-ekstralingvisticheskie-aspekty-perevoda> (дата обращения: 24.04.2019).
37. Шутёмова Н.В. К проблеме ритма в поэтическом переводе // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2009. – №2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-probleme-ritma-v-poeticheskom-perevode> (дата обращения: 24.04.2019).
38. Щетинина Е. В. Художественная интерпретация потребление в культуре // Вестник ОмГУ. – 2008. – №2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennaya-interpretatsiya-potreblenie-v-kulture> (дата обращения: 19.06.2019).
39. Эпштейн О.В. Особенности прагматической адаптации текстов англо- и франкоязычных мюзиклов в переводе на русский язык // Язык и культура (Новосибирск). – Новосибирск: Общество с ограниченной ответственностью "Центр развития научного сотрудничества". – 2015.
40. Эткин, Е. Поэзия и перевод. – Л.: Сов. писатель. Ленинградское отделение. – 1963.
41. Яськевич И.Г. История искусства музыкального театра: Лекции. Материалы: Учебное пособие – Новосибирск, 2011. – 305 с.



## ПРИЛОЖЕНИЕ

<b>Vérone</b>	<b>Верона</b>
Vous qui croyez avoir tout vu Vous qui avez voyagé, qui avez lu Que plus rien jamais n'étonne Bienvenue à Vérone	Вы, верящие, что видели все Вы, побывавшие везде и понявшие, Что вас уже ничего не удивит - Добро пожаловать в Верону
Vous qui trouvez que l'homme est bon Parce qu'il sait faire de belles chansons Si vous trouvez que celle-ci est bonne Bienvenue à Vérone	Вы, кто находит, что этот человек хорош Потому что он умеет делать красивые песни Если вы обнаружите, что это хорошо Добро пожаловать в Верону
Bien sûr ici, c'est comme ailleurs Les hommes ne sont ni pires ni meilleurs Eh! vous qui venez chez nous ce soir Par erreur ou par hasard	Конечно, здесь, как и везде Мужчины не хуже и не лучше Эх! Вы, кто приходит к нам сегодня вечером По ошибке или случайно
Vous êtes à Vérone, la belle Vérone La ville où tout le monde se déteste On voudrait partir mais on reste Ici c'est pas l'amour des rois Ici deux familles font la loi Pas besoin de choisir ton camp On l'a fait pour toi y a longtemps	Вы находитесь в Вероне, прекрасной Вероне Город, где все ненавидят друг друга Мы хотели бы уйти, но мы остаемся Здесь нет любви от королей Здесь две семьи ведут вражду Не нужно выбирать свою сторону Мы сделали это для вас давно
Vous êtes à Vérone, on parle de Vérone Ici le venin de la haine coule dans nos vies Comme dans nos veines Bien sûr nos jardins sont fleuris Bien sûr nos femmes sont belles et puis C'est comme un paradis sur terre Mais nos âmes elles sont en enfer	Вы в Вероне, всюду говорят о Вероне Здесь яд ненависти течет в нашей жизни Как в наших венах Конечно, наши сады полны цветов Конечно, наши женщины красивы, а вообще Это как рай на земле Но наши души в аду
Vous êtes à Vérone.	Вы в Вероне.
Vous qui le soir vous endormez En étant certains d'être aimés Ici, on n'est sûr de personne Bienvenue à Vérone	Когда вечером вы уснете Уверенные, что вы любимы - Здесь мы ни в ком не уверены Добро пожаловать в Верону
C'est vrai nous sommes bénis des dieux Ici on meurt mais on meurt vieux Ici chacun à sa couronne C'est comme ça à Vérone	Это правда, что мы благословенные боги Здесь мы умираем, но мы умираем старыми Здесь каждый носит свою корону В Вероне только так

## Aimer

Roméo:

Aimer c'est ce qu'y a d'plus beau  
Aimer c'est monter si haut  
Et toucher les ailes des oiseaux  
Aimer c'est ce qu'y a d'plus beau

Juliette:

Aimer c'est voler le temps  
Aimer c'est rester vivant  
Et brûler au coeur d'un volcan  
Aimer c'est c'qu'y a de plus grand

Roméo et Juliette:

Aimer c'est plus fort que tout  
Donner le meilleur de nous  
Aimer et sentir son coeur  
Aimer pour avoir moins peur

Roméo, Juliette et Choeurs:

Aimer c'est ce qu'y a d'plus beau  
Aimer c'est monter si haut  
Et toucher les ailes des oiseaux  
Aimer c'est ce qu'y a d'plus beau

Aimer c'est voler le temps  
Aimer c'est rester vivant  
Et brûler au coeur d'un volcan  
Aimer c'est c'qu'y a de plus grand

Juliette et Choeurs:

Aimer c'est brûler ses nuits  
Aimer c'est payer le prix  
Et donner un sens à sa vie  
Aimer c'est brûler ses nuits

Roméo et Choeurs:

Aimer c'est ce qu'y a d'plus beau  
Aimer c'est monter si haut  
Et toucher les ailes des oiseaux  
Aimer c'est ce qu'y a d'plus beau

Aimer.

## Любить

Любить, именно это самое прекрасное !  
Любить – это когда поднимаешься так высоко  
Что касаешься крыльев птиц.  
Любить, именно это самое прекрасное !

Джульетта :

Любить – это похищать время.  
Любить – это оставаться живым,  
Горя в жерле вулкана.  
Любить, именно это самое прекрасное !

Ромео и Джульетта :

Любить – это сильнее всего.  
Отдавать лучшее, что есть в нас.  
Любить, и чувствовать свое сердце.  
Любить, чтобы меньше бояться..

Ромео и Джульетта и хор:

Любить, именно это самое прекрасное !  
Любить – это когда поднимаешься так высоко  
Что касаешься крыльев птиц.  
Любить, именно это самое прекрасное !

Любить – это похищать время.  
Любить – это оставаться живым,  
Горя в жерле вулкана.  
Любить, именно это самое прекрасное !

Джульетта и Хор:

Любить – это сжигать свои ночи  
Любить – это оплачивать цену  
И придавать смысл своей жизни  
Любить – это сжигать свои ночи

Ромео и Хор:

Любить, именно это самое прекрасное !  
Любить – это когда поднимаешься так высоко  
Что касаешься крыльев птиц.  
Любить, именно это самое прекрасное !

Любить...

## Les rois du monde

Roméo:

Les rois du monde vivent au sommet,  
Ils ont la plus belle vue mais y'a un mais:  
Ils ne savent pas ce qu'on pense d'eux en bas,  
Ils ne savent pas qu'ici c'est nous les rois.

Benvolio:

Les rois du monde font tout ce qu'ils veulent,  
Ils ont du monde autour d'eux mais ils sont seuls -

Dans leurs châteaux là-haut, ils s'ennuient  
Pendant qu'en bas nous on danse toute la nuit.

Roméo, Benvolio, Mercutio:

Nous on fait l'amour on vit la vie  
Jour après jour nuit après nuit  
A quoi ça sert d'être sur la terre  
Si c'est pour faire nos vies à genoux  
On sait que le temps c'est comme le vent  
De vivre y'a que ça d'important  
On se fout pas mal de la morale  
On sait bien qu'on fait pas de mal.

Mercutio:

Les rois du monde ont peur de tout -  
C'est qu'ils confondent les chiens et les loups.  
Ils font des pièges où ils tomberont un jour,  
Ils se protègent de tout même de l'amour.

Roméo, Benvolio:

Les rois du monde se battent entre eux -  
C'est qu'y a de la place, mais pour un pas pour deux.  
Et nous en bas leur guerre on la fera pas,  
On sait même pas pourquoi tout ça c'est jeux de rois.

## La mort de Roméo

Roméo :

Que lui avez-vous fait, pour qu'elle s'en aille ?  
Que lui avez-vous fait, quelle bataille ?  
Avez-vous gagné, à nous séparer ?  
Que lui avez-vous dit, pour qu'elle choisisse  
De mourir loin de moi  
Sans que je puisse, la serrer dans mes bras ?  
Que lui avez-vous fait, pour qu'elle me laisse  
Le poids de vos regrets, de ma tristesse ?

## Короли мира

Короли мира живут наверху,  
У них самый красивый вид, но есть одно «но»:  
Они не знают, что мы думаем о них тут, внизу,  
Они не знают, что на самом деле здесь мы короли.  
Короли мира делают все, что хотят,  
Вокруг них люди, но они все равно одиноки –  
В тех высоких замках они скучают,  
Пока внизу мы танцуем всю ночь.

Мы занимаемся любовью, мы живем жизнью  
День за днем, ночь за ночью.  
Какой смысл быть на земле,  
Если это заставит нас подчиняться,  
Мы знаем, что время как ветер  
Жить там очень важно  
Нам не плевать на нравственность,  
И мы знаем, что плохого мы не совершим.

Короли мира боятся всего –  
Они путают черное и белое,  
Они строят ловушки, в которые они сами однажды  
упадут,  
Они защищают себя от всего, даже от любви.

Короли мира сражаются друг с другом –  
Есть место, но лишь на одного, не на двоих.  
И мы здесь, внизу, не будем с ними воевать  
И даже не знаем зачем – ведь все это игры королей.

## Смерть Ромео

Что вы наделали, заставив ее уйти?  
Что вы наделали, к чему эта война?  
Ваша победа должна нас разлучить?  
Зачем ей было говорить, чтобы она делала выбор  
Умереть вдали от меня  
Чтобы я даже не смог держать ее в своих руках  
Что вы наделали, заставив ее меня отпустить,  
Не тяжело ли вам от ваших сожалений, от моей  
печали?

Все кончено, я уйду

<p>C'est fini, je m'en vais  Je voulais savoir la vie, maintenant je sais  Je suis si fatigué  Je ne veux plus rien  Simplement m'allonger, et lui prendre la main  La poser sur mon coeur, oublier ma douleur</p> <p>C'est fini, je m'en vais  Je voulais savoir la vie, maintenant je sais  Le miel de ses baisers  La douceur de ses yeux  Je vais les emporter  Et les donner à Dieu  Adieu ma Juliette  C'est l'éternité, qui nous attend</p> <p>C'est fini, je m'en vais  Enfin trouver l'oubli trouver la paix  Je suis si fatigué  Je ne veux plus rien savoir  Simplement m'allonger  Traverser le miroir  Retrouver ma Juliette pour l'éternité  Elle nous attend</p> <p><b>Le poison</b></p> <p>Juliette :  Où vont les  Où vont les rêves des amants  Leurs mots leur fièvre  Je reviens je t'attends</p> <p>Que Dieu nous guide  Je me suicide</p> <p>Roméo pourquoi faut-il  Que l'on fasse  De notre histoire  Une comédie, une farce</p> <p>Que Dieu nous guide  Je me suicide</p> <p>Roméo il nous faut jouer à ce jeu  Pour ne pas mourir  Je dois mourir un peu  Ce poison-là nous sauve  Je reviendrai à l'aube</p>	<p>Я хотел понять жизнь, теперь я знаю  Я так устал  Я ничего не хочу  Просто лягу и возьму ее за руку  Положу её на своё сердце, забуду свою боль</p> <p>Все кончено, я ухожу  Я хотел понять жизнь, теперь я знаю  Мед от ее поцелуев  Сладость её глаз  Я возьму их  И возьму с собой к Богу  Прощай, моя Джульетта  Вечность ждет нас</p> <p>Все кончено, я ухожу  Наконец найти забвение, найти мир  Я так устал  Я не хочу ничего знать  Просто лягу  Перейду в другой мир  Найду мою Джульетту, ведь она теперь всегда  Ждет меня там</p> <p><b>Яд</b></p> <p>Где  Где мечты влюбленных  Их слова, их лихорадка  Я возвращаюсь, я жду тебя</p> <p>Да поможет нам Бог  Я убью себя</p> <p>Ромео, зачем это нужно  Что мы делаем  Из нашей истории  Что за комедия, шутка</p> <p>Да поможет нам Бог  Я убью себя</p> <p>Ромео, мы должны играть в эту игру  Чтобы не умереть  Но я все же немного умру  Этот яд спасает нас  Я вернусь на рассвете</p>
---	---

