

УДК 81'25

Doi 10.26456/vtfilol/2025.4.191

ИЗ СЕРИАЛА ПЕСНЮ НЕ ВЫКИНЕШЬ: ОСОБЕННОСТИ ПЕСЕННЫХ ТЕКСТОВ, ИНТЕГРИРОВАННЫХ В КИНОТЕКСТЫ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ, И ПРОБЛЕМА ИХ ПЕРЕВОДА

Н. А. Волкова¹, В. А. Миловидов²

¹Калужский государственный университет им. К. Э. Циолковского, г. Калуга

²Тверской государственный университет, г. Тверь

В статье рассматриваются вопросы взаимодействия разных типов полимодальных текстов на примере интеграции песенных текстов в кинотексты американской массовой культуры; осуществляется построение типологии подобных песенных текстов, описываются некоторые их функции и свойства, а также затрагиваются ключевые проблемы, связанные с их переводом.

Ключевые слова: песенный текст, полимодальный текст, аудиовизуальный перевод.

Полимодальные тексты (тексты гетерогенной природы, созданные из элементов разных знаковых систем и воспринимаемые посредством нескольких каналов) вызывают широкий интерес исследователей-лингвистов, изучающих вербальные и паравербальные (вневербальные) особенности таких произведений, как медиатексты, песни, кинофильмы, комиксы, видеоклипы, мемы и т. п. Отметим, что среди ученых по-прежнему нет единого мнения относительно соотношения и трактовки терминов, которые следует использовать для обозначения разновидностей подобного рода текстов (синтетический, поликодовый, мультимодальный), однако в настоящей работе, не ставящей перед собой задачу выявления четкого принципа для разграничения этих явлений, для обозначения гетерогенных текстов будет использоваться термин «полимодальный текст».

Типы полимодальных текстов исследуются, в основном, изолированно друг от друга и характеризуются с точки зрения различных аспектов формы, семантики и pragmatики; в фокусе же данной работы находится своеобразный симбиоз кинотекста и песенного текста (здесь и далее для удобства изложения материала термины «песня» и «песенный текст», несмотря на их очевидные различия, будут пониматься как синонимы) – речь идет о песенных композициях, встроенных в англоязычные телесериалы современной массовой культуры (*White Collar, The Vampire Diaries, Smallville, Supernatural, Lucifer* и пр.), сцены в которых – помимо оригинального инструментального саундтрека (*score*) – могут сопровождаться и песнями, содержащими не только аудиальный, но и вербальный компонент.

Музыкальные композиции для телесериалов подбираются не только исходя из требований гармонирования их аудиального компонента с паравербальной составляющей кинотекста – нередко сами песенные тексты перекликаются с киноконтекстом, выполняя целый ряд функций, среди которых информирующая, прогностическая, воздействующая, эстетическая и др. Ниже мы охарактеризуем наиболее значимые разновидности интегрированных песенных текстов, попутно осуществив попытку систематизировать исследуемый материал, представив его в виде ступенчатой классификации, основанной на нескольких критериях. Отметим, что подобная типология изучаемых песенных текстов не является окончательной и, очевидно, может дополняться и уточняться в результате анализа с привлечением большего количества материала.

Итак, первый критерий связан с первичностью/вторичностью песенного текста, со степенью его оригинальности. С учетом данного признака представляется возможным говорить о первичных (оригинальных) песенных текстах, которые создаются непосредственно для определенного кинотекста, «исполняются» собственно его героями и фактически являются их монологами и/или репликами в музыкальных полилогах. Речь идет, прежде всего, о музыкальных фильмах, как художественных, так и анимационных (в качестве примеров можно привести такие тексты, как *Be Our Guest, Human Again, Something There* в диснеевском полимодальном тексте *Beauty and the Beast; I'm Just Ken*, «исполняемую» Кеном в кинотексте *Barbie*, и т. д.).

Первичным песенным текстам противопоставлены вторичные, заимствованные – т. е. уже существующие песенные тексты, созданные музыкальными группами и изначально функционирующие вне рамок кинотекста. Интеграция «неоригинальных» песенных текстов в кинотекст порождает между ними не только родовидовые отношения, но и интертекстуальные связи, в результате создания и выявления которых происходит намеренное или неосознанное со-противопоставление информации, передаваемой кинотекстом и песенным текстом, что позволяет говорить о транспозиции и синтезе их вербальных и невербальных компонентов.

Примером заимствованных песенных текстов может служить песня *The Good Life*, отрывок из которой используется в первом эпизоде кинотекста *White Collar* (*Oh, the good life / Full of fun, seems to be the ideal / Mm, the good life / Lets you hide all the sadness you feel*) с целью эмфатизации конфликта между главными героями – агентом ФБР Питером Бёрком и вынужденно сотрудничающим с ним мошенником Нилом Кэффри. Питер шокирован тем, что Нил, не успев выйти из тюрьмы, обосновался в шикарном особняке Нью-Йорка, носит дорогие костюмы от ведущих модельеров и легко сходится с красивыми женщинами. Песенный текст, однако, не только усиливает эффект от

контраста между героями, но и имплицирует, что поверхностно идеальная жизнь Нила не способна скрыть его тоску по бывшей возлюбленной (*Lets you hide all the sadness you feel*).

Вторичные песенные тексты могут подразделяться в зависимости от характера (типа) актанта-исполнителя. Персонализированные песенные тексты исполняются непосредственно самими киногероями и представляют собой их монолог/диалог, способствующий раскрытию их внутреннего состояния и/или характеризующий отдельную коммуникативную ситуацию либо сюжетную линию в целом с их субъективной точки зрения. Так, в сериале *Lucifer*, представляющем Люцифера как ангела, который был вынужден осуществлять наказание грешников в аду, хотя данная роль не доставляла ему никакого удовольствия, протагонист исполняет кавер на известную песню *Sinnerman* (*Sinnerman / Where you gonna run to?*). Интерпретация вербального компонента песенного текста будет связана с невозможностью скрыться от божественного гнева ни в скалах, ни в море и т. д., и у лирического героя остается только одна опция (*So I ran to the devil / He was waiting...*), которая в данном киноконтексте – с учетом всех положительных качеств протагониста – не представляется фатальной.

Фоновые же песенные тексты, в отличие от персонализированных, сохраняют оригинальное исполнение и сопровождают отдельные сцены кинотекста; в качестве примера можно назвать песенный текст *Don't Fear the Reaper*, использованный в кинотексте *Supernatural* для сопровождения эпизода, во время которого представляют ранее неизвестное сверхъестественное существо – мрачного жнеца (*The curtains flew and then he appeared / Come on, baby / Don't fear the Reaper / Take my hand / Don't fear the Reaper*).

Обе разновидности вторичных песенных текстов являются инструментами интенсификации отдельных составляющих кинотекста или их совокупности и по умолчанию выполняют воздействующую и эстетическую функции. Однако они функционируют и как средства прогнозирования: так, название упомянутого нами выше песенного текста *Sinnerman* предвещает появление одноименного антагониста (так называемый форшедоунг), а персонализированный песенный текст *Fare Thee Well*, исполняемый Создателем в кинотексте *Supernatural*, выполняет прогностическую функцию уже не посредством своего названия, а при помощи содержания одного из куплетов. В одном из эпизодов 11-го сезона Создатель наконец-то подтверждает свою личность потрясенному Метатрону, однако предстает перед зрителем как мелочное, эгоистичное и не способное к эмпатии божество. Тем не менее, прочитав только что написанную Создателем автобиографию (что сопровождается персонализированным песенным текстом, содержащим строку *One of these days / It won't be long / You'll call my name / And I'll be*

gone), ангел (и реципиент кинотекста) понимает, что Создатель всё же собирается пожертвовать собой для спасения мира от Тьмы.

Третий критерий разграничения типов песенных текстов в кинотекстах относится непосредственно к фоновым песням и может быть обозначен как соотнесенность песни с вербальным компонентом кинотекста. Песенный текст может звучать параллельно со сценой, содержащей диалог героев, и характеризовать всю коммуникативную ситуацию в целом, способствуя ее интерпретации, либо детализировать и дополнять реплики героев. Песенные тексты, которым свойственно подобное параллельное с вербальной составляющей кинотекста восприятие, могут быть названы субвербальными и иллюстрируются, например, песней *You're Beautiful*, которая используется в телесериале *Smallville* в юбилейном сотом эпизоде, когда Кларк Кент вместо того, чтобы сделать предложение Лане, все же делает выбор в пользу ее безопасности и наконец-то порывает с ней: *But it's time to face the truth / I will never be with you*.

В случае, если воспроизведение песни осуществляется в авербальных (не содержащих вербальный компонент собственно кинотекста) сценах, возможно говорить о субSTITУционных (компенсирующих) фоновых песенных текстах, заменяющих собой потенциальные реплики героев, задаваемые киноконтекстом. Так, упомянутый нами Нил Кэффири (телешоу *White Collar*) сбегает из заключения; наслаждаясь поездкой на угнанной им шикарной машине, он спешит на поиски своей бывшей возлюбленной Кейт, которая, вероятно, попала в беду. Фоновым песенным текстом для данной ситуации является композиция *Hold on, I'm comin'*, которая фактически суммирует только что описанный нами контекст: *Don't you ever be sad / Lean on me when times are bad / When the day comes and you are down / In a river of trouble and about to drown / Just hold on, I'm comin' / Hold on, I'm comin'*.

Отметим, однако, что данное разграничение фоновых песенных текстов для некоторых киноконтекстов может являться условным, поскольку в течение одной коммуникативной ситуации аудиальный компонент песни может сопровождать вербальный компонент кинотекста, и наоборот. Данное утверждение справедливо, например, по отношению к песне *A Drop In the Ocean*, которая звучит в кинотексте *The Vampire Diaries*, когда Стефан в момент морального кризиса звонит своей бывшей возлюбленной. На формальном уровне диалога не происходит, поскольку говорит только Елена, угадавшая личность инициатора звонка (*I love you, Stefan. Hold on to that*), однако на глубинном уровне ответной репликой Стефана являются звучащие вслед за со словами Елены строки из фонового песенного текста, который одновременно является и субвербальным, и компенсирующим: ... *I was praying that you and me*

might end up together / It's like wishing for rain as I stand in the desert / But I'm holding you closer than most / Cause you are my heaven.

Выше мы уже отмечали, что, интегрируясь в кинотекст, заимствованные песенные композиции не только дополняют коммуникативную ситуацию, представляя собой ее своеобразное эхо, отражение, но и выполняют воздействующую и эстетическую функцию, которые реализуются, в том числе, на вербальном уровне при помощи целого облака стилистических приемов и экспрессивных средств. Так, в полимодальном тексте *Smallville*, одним из героев которого является и Оливер Куин (супергерой «Зеленая стрела»), присутствует эпизод, в котором Оливер переживает моральный и экзистенциальный кризис, связанный с последствиями его выбора совершить убийство антагониста сериала Лекса Лютера и с собственной суицидальной попыткой. Данный эпизод авербален – за исключением того вербального компонента, который представлен в заимствованном фоновом песенном тексте *Daisy*, позволяющем реципиенту кинотекста осознать, насколько опустошенным и бесполезным чувствует себя герой. Куплеты композиции состоят из анафорических параллельных конструкций, оформляющих развернутую парадоксальную метафору: лирический герой сопоставляет себя с рядом объектов и актантов, характеризующихся элиминацией их имманентных признаков: *I'm a mountain that has been moved / I'm a river that is all dried up / I'm an ocean nothing floats on / I'm a sky that nothing wants to fly in / I'm a sun that doesn't burn hot / I'm a moon that never shows its face / I'm a mouth that doesn't smile / I'm a word that no one ever wants to say / I'm a mountain that has been moved / I'm a fugitive that has no legs to run / I'm a preacher with no pulpit / Spewing a sermon that goes on and on and on*. Данную метафору можно было бы охарактеризовать как гиперболизированную, однако для самого Оливера данная в песенном тексте трактовка его состояния вряд ли будет являться преувеличением.

Клишированные и авторские стилистические средства обнаруживаются и в заимствованной фоновой композиции *White Flag*, использованной для эмфатизации запутанных отношений Кларка и Ланы в телешоу *Smallville*: само название данного песенного текста является своеобразным символом развернутой метафоры, детализированной в припеве (*I will go down with this ship / And I won't put my hands up and surrender / There will be no white flag above my door...*), последняя строчка которого расшифровывает ее переносный смысл – отказ Ланы принять разрыв с Кларком (*I'm in love / And always will be*); куплеты же содержат аллитерированную гиперболизированную метафору и собственно гиперболу, иллюстрируя ситуацию с позиции Кларка: *I know I left too much death and destruction to come back again / I bring nothing but trouble...*

Такие приемы, как повтор и аллюзия, могут проявляться не только на локальном уровне одного интегрированного в кинотекст песенного

текста, но и представлять собой результат целой стратегии отбора совокупности песенных текстов, как, например, происходит в кинотексте *Lucifer*, саундтрек которого состоит из композиций, названия или строки которых содержат упоминания противостояния Бога и дьявола, добра и зла, рая и ада и т. д. (песенные тексты *Devil's Haircut*, *Devil's Got a Hold*, *Devils*, *Devil Inside*, *Devil May Care*, *Ain't No Rest for the Wicked*, *A Little Wicked*, *Being Evil Has a Price*, *Evil Ways*, *What Makes A Good Man, Savior*, *Keep the Faith Alive*, *Knockin' On Heaven's Door*, *Sky is Falling* и др.).

Все детали вплетения песенных текстов в канву кинотекста, описанные, пусть и кратко, выше, позволяют хотя бы в общих чертах представить те пласти информации, которые в них заключены и без которых интерпретация кинотекста была бы неполной. Тем не менее, таковой она и остается – если говорить о переводческом аспекте данной проблемы. Передача информации кинотекста оригинала для реципиента принимающей культуры происходит посредством аудиовизуального перевода (иначе – киноперевода), принципы которого, в силу его специфических особенностей, не всегда позволяют добиться максимально точного соответствия кинотексту оригинала. Применительно к материалу нашего исследования следует отметить, что принципиальная и осознанная позиция переводчиков относительно перевода песен в кинотекстах состоит в передаче только первого типа рассмотренных нами композиций – оригинальных, созданных специально для переводимого кинотекста (см., например, [2; 5]). Что же касается заимствованных, вторичных песенных текстов, используемых в телесериалах, то даже персонализированные композиции остаются за рамками перевода.

Причины подобного положения дел, как представляется, связаны не только с энергозатратностью перевода интегрированных песенных текстов. Очевидно, что не каждая разновидность аудиовизуального перевода располагает необходимыми для передачи дополнительной информации условиями и приемами (см., например, [1; 3; 4]): так, субтитрированный перевод кинотекста будет и должен фокусироваться на передаче его вербального компонента; учитывая ограничения на количество строк и слов в субтитрах и на их размер, достаточно логичным представляется элиминация из субтитров такой разновидности интегрированных музыкальных композиций, как фоновые субвербальные песенные тексты, с целью комфорtnого восприятия субтитрированного перевода. Тем не менее, размещение перевода собственно фоновых песенных текстов на экране через субтитрирование представляется выполнимой, хотя и непростой, задачей. Что же касается персонализированных композиций, то с точки зрения аудиовизуального перевода условия и особенности их интеграции в кинотекст не отличаются от оригинальных песен (различие будет состоять только в «этимологическом» аспекте), следовательно, их отсутствие в переводе не

будет являться оправданным. Для таких разновидностей аудиовизуального перевода, как озвучивание и дубляж, желательным будет включение в текст перевода субтитров, передающих формальную и семантическую стороны звучащего песенного текста (как это нередко происходит при переводе художественных фильмов).

Еще одна проблема, связанная с передачей интегрированных песенных текстов, состоит, безусловно, в выборе стратегии их перевода – перевод песенных текстов сам по себе представляет собой вызов для переводчика [2], который вынужден принимать решение о создании стихотворного, эквиритмического, подстрочного или иного вида перевода, каждый из которых имеет свои цели и особенности. Очевидно, что создание эквиритмического перевода для интегрированных песенных текстов будет являться избыточным (в конце концов, приоритетным для аудиовизуального перевода остается передача вербального компонента собственно кинотекста), однако наличие переведенной версии музыкальной композиции оригинала в кинотексте перевода все же представляется целесообразным – особенно учитывая тот факт, что на момент осуществления аудиовизуального перевода тексты перевода заимствованных песен обычно уже существуют и находятся в доступе.

С другой стороны, весьма вероятно, что магия полимодального текста исчезнет, если вербальный компонент интегрированного в него песенного текста будет передан визуально посредством неадекватного перевода.

Список литературы

1. Егорова Т.А. Субтитрование и дубляж. Определение, сравнение методик. Плюсы и минусы // Вестник науки и образования. 2019. № 3–1(57). С. 46–50.
2. Кисткина Ю.М. Особенности перевода песен в кинофильмах // Art Logos. 2022. № 3(20). С. 146–159.
3. Козуляев А.В. Интегративная модель обучения аудиовизуальному переводу. Дисс. ... канд. педагог. наук. М., 2019. 234 с.
4. Малёнова Е.Д. К определению понятия «аудиовизуальный перевод» // Вестник НГЛУ. 2019. № 48. С. 64–74.
5. Нгуен Т.Т. К., Крицкая Н.В. Песенные тексты анимационных фильмов и особенности их перевода // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2022. № 1(219). С. 114–122.

Об авторах:

ВОЛКОВА Наталия Александровна – канд. филологических наук, доцент, доцент кафедры английского языка, Калужский государственный университет им. К. Э. Циолковского (248023, Калуга, ул. С. Разина, 26); e-mail: piper-2006@yandex.ru

МИЛОВИДОВ Виктор Александрович – доктор филологических наук, профессор кафедры теории языка, перевода и французской филологии Тверского государственного университета (Тверь, 170100, ул. Желябова 33); e-mail: vik-milovidov@yandex.ru

IT'S TIME TO FACE THE MUSIC: TYPES OF SONG TEXTS WITHIN A FILMTEXT AND THEIR TRANSLATION

N.A. Volkova¹, V.A. Milovidov²

¹Kaluga State University named after K. E. Tsiolkovski, Kaluga

²Tver State University, Tver

The article dwells on the integration of song texts into film texts in terms of their verbal interaction, providing a typology for such song texts and illustrating some of their key functions and features, as well as pointing out the problems of rendering said song texts through the main types of audiovisual translation.

Keywords: *audiovisual translation, multimodal text, song text.*

About authors:

VOLKOVA Natalia A. – Candidate of Philology, Associate Professor, English Language Department, Kaluga State University named after K.E. Tsiolkovski (248023, Kaluga, S. Razina str., 26); e-mail: piper-2006@yandex.ru

MILOVIDOV Victor A. – Doctor of Philology, Professor of Theory of Language, Translation and French Philology Department, Tver State University (170100, Zhelyabova St. 33, Tver); e-mail: vik-milovidov@yandex.ru

Статья поступила в редакцию 17.09.25
Подписана в печать 23.09.25

© Волкова Н. А.,
Миловидов В. А, 2025