



<https://doi.org/10.22363/2687-0088-27360>

Research article / Научная статья

## Principles of libretto translation and problems of multimodal text interpretation

Albina BOYARKINA  

*Herzen University, Saint Petersburg, Russia*

 [al.bojarkina@mail.ru](mailto:al.bojarkina@mail.ru)

### Abstract

The multimodal nature of texts to music involves the complex interaction of verbal, auditory, in some cases visual and other components, which determines the functioning of the textual unity. In this regard, the translation of multimodal texts, and in particular the translation of opera librettos, puts forward special requirements for the translator, due to which even the knowledge of the subject area, terminology and style of the source text is not always sufficient to achieve high quality translation. Based on the analysis of the translation principles of one of the most prominent translators of opera librettos Viktor Kolomiitsov (1868–1936) and his translated texts, the article aims to determine the basic requirements to the translation of libretto as a multimodal text, combining the verbal and auditory components in the text unity. It also aims to answer the research question: what exactly is the special feature of multimodal text translation focused on auditory mode, and in case of opera libretto translations – what resources can be used to perform the translation? The material for the study included the texts to L. Beethoven and R. Wagner’s works and their translations. The comparative analysis of V. Kolomiitsov’s translations and several other translators’ approaches allowed us to confirm the assumption about the complexity of auditory multimodal texts translation, identify the main problems of libretto translation, and demonstrate different translation solutions in the transfer of the rhythmic logic of the source text, its syntactic features, alliteration and vocabulary. The procedure of text analysis involved elements of philological and comparative analyses of translations, as well as statistical calculations. It was revealed that the connection of the verbal component with the melodic line, its accents and rhythm predetermines the structure of the text to vocal works. For the translator, this means additional limitations, which are quite difficult to overcome. Equirhythmic translation correlated with music is one of the most difficult types of translation, in which preservation of “form” (rhyme, meter, number of syllables, coincidence of accents, etc.) plays an important role and predetermines the quality of auditory multimodal text translation.

**Keywords:** *multimodal text translation, libretto, equirhythmic translation, auditory linguistics, Victor Kolomiitsov*



**For citation:**

Albina Boyarkina. 2022. Principles of libretto translation and problems of multimodal text interpretation. *Russian Journal of Linguistics* 26 (3). 807–830. <https://doi.org/10.22363/2687-0088-27360>

## **Принципы перевода либретто и проблемы интерпретации мультимодального текста**

**А.В. БОЯРКИНА**  

*Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена,  
Санкт-Петербург, Россия*  
 [al.bojarkina@mail.ru](mailto:al.bojarkina@mail.ru)

**Аннотация**

Мультимодальная природа текстов к музыке предполагает сложное взаимодействие вербального, аудиального, в некоторых случаях визуального и других компонентов, которое обуславливает функционирование текстового единства. В связи с этим перевод мультимодальных текстов, и, в частности, перевод оперного либретто, выдвигает особые требования к переводчику, при этом даже знание предметной области, терминологии, стилевого своеобразия исходного текста не всегда оказывается достаточным для достижения высокого качества перевода. На основе анализа переводческих принципов одного из виднейших переводчиков оперных либретто Виктора Коломийцова (1868–1936) и его переводных текстов в статье ставится задача определить основные требования к переводу либретто как мультимодального текста, объединяющего вербальный и аудиальный компонент в текстовом единстве, чтобы ответить на исследовательский вопрос: в чем именно состоит особенность перевода мультимодального текста, ориентированного на аудиальный модус, а в случае с переводом оперных либретто – с помощью каких ресурсов можно осуществить подобный перевод? Материалом для исследования послужили тексты произведений Л. Бетховена и Р. Вагнера и их переводы. В результате сопоставительного анализа переводов В. Коломийцова и подходов других известных переводчиков подтверждается предположение об особой сложности перевода аудиальных мультимодальных текстов, выявлены основные проблемы перевода либретто, продемонстрированы различные переводческие решения при передаче ритмической логики исходного текста, синтаксических и лексических особенностей. В процедуре анализа переводов применены элементы филологического, переводческого анализа текста, сравнительный анализ переводов и статистический подсчет. Выявлено, что связь вербальной составляющей с мелодической линией, ее акцентами и ритмом предопределяет структуру текста к вокальным произведениям. Для переводчика это означает дополнительные ограничения, которые довольно трудно преодолеть. Соотнесенный с музыкой эквиритмический перевод – один из самых сложных видов перевода, в котором особенное значение имеет сохранение «формы» (рифмы, метра, количества слогов, совпадение акцентов и т.д.) – и стремление к нему предопределяют качество перевода аудиального мультимодального текста.

**Ключевые слова:** *перевод мультимодального текста, либретто, эквиритмический перевод, аудиальная лингвистика, Виктор Коломийцов*

**Для цитирования:**

Бояркина А.В. Принципы перевода либретто и проблемы интерпретации мультимодального текста. *Russian Journal of Linguistics*. 2022. Т. 26. № 3. С. 807–830. <https://doi.org/10.22363/2687-0088-27360>

## 1. Введение

Перевод текстов к музыке представляет особую сложность и даже знание предметной области, терминологии, стилового своеобразия исходного текста не всегда оказывается достаточным для обеспечения высокого качества. Тесная связь вербальной составляющей с музыкальной, а в случае с либретто еще и опосредованная связь с возможным визуальным рядом (то есть мультимодальная природа данных текстов), порождает текстовое единство, в котором каждый из компонентов конкретизирует и обуславливает целое. В связи с этим возникает исследовательский вопрос – в чем именно заключаются проблемы перевода мультимодального текста, ориентированного на аудиальный модус, а в случае с переводом либретто – какими именно ресурсами должен обладать переводчик и на что ориентироваться, чтобы осуществить подобный перевод.

В современном музыкальном театре переводы практически не осуществляются – исполнение опер на языке оригинала породило традицию сопровождать музыкальный спектакль супратитрами (суртитрами, сюртитрами), для создания которых имеющийся перевод либретто подвергается адаптации (Бояркина, Пузейкина 2019: 26–33, Бояркина 2021: 151–163). То есть задача переводчика в этом случае упрощается и сводится к обработке готового перевода, который, благодаря распространенной традиции исполнения оперных произведений на понятном зрителю языке, был выполнен скорее всего еще в XIX–XX вв. (либретто практически всех известных оперных произведений прошлого имеют несколько вариантов перевода). Таким образом, перевод либретто, предполагающий эквиритмию и учитывающий еще и особенности развития музыкальной линии, оказывается в современных условиях не востребовавшимся.

Пик перевода либретто в России пришелся на начало XX века и был связан с расцветом музыкального театра. Одним из выдающихся переводчиков этого периода считается Виктор Павлович Коломийцов (1868–1936)<sup>1</sup>, в арсенале которого насчитывается более 2000 эквиритмических переводов с

---

<sup>1</sup> **Виктор Павлович Коломийцов** (1868–1936) окончил юридический факультет Санкт-Петербургского университета и фортепианное отделение Высших музыкальных курсов Е.П. Раппгофа. С 1894 года служил юрисконсультантом в Министерстве финансов, с 1904 года возглавил музыкальный отдел газеты «Русь». В качестве музыкального критика сотрудничал с другими изданиями (в том числе газетами «Молва», «XX век», «Речь», «День» и др., журналами «Жизнь искусства», «Вестник театра и искусства» и др.), публиковал отдельные статьи (Коломийцов 1971) и исследования (о Р. Вагнере (Коломийцов 1913, Коломийцов 1923), Ф. Шуберте (Коломийцов 1927), К.М. фон Вебере (Коломийцов 1928)). Опубликовал переводы не только музыкально-критических работ (Шюрэ 1909, Бузони 1912, Вагнер 1912) и

немецкого, французского, итальянского, польского, английского и испанского языков (Коломийцов 1971: 9). Опираясь на свой обширный опыт, переводчик постепенно выработал принципы перевода текстов к вокальным произведениям. На примере его «системы» в статье анализируется переводческий подход, который обеспечил переводчику высокий уровень результата и признанное образцовое качество перевода либретто. В результате сравнения предложенных принципов и переводческих решений Виктора Коломийцова предпринимается попытка выявить важнейшие компоненты перевода либретто как мультимодального текста, актуализирующего аудиальный модус.

## **2. Мультимодальный текст и особенности перевода текстов к вокальным произведениям**

### **2.1 «Музыкальный перевод»**

Мультимодальность – одно из важнейших свойств современных текстов, она представляет собой, с одной стороны, формат, способ передачи информации, с другой стороны, предполагает объединение вербального и невербального компонентов в текстовом единстве (Kress 2001, Kress 2010, Медова 2016, Омеляненко, Ремчукова 2018, Загидуллина 2019). Сложное взаимодействие различных модусов подразумевает интегрированный подход при анализе текста (Кресс 2016: 82) и даже кросс-модальный подход (Кибрик 2010: 148), учитывающий поликодовую природу современного текста. При этом в литературе пристальное исследовательское внимание уделяется мультимодальным текстам, объединяющим в основном вербальный и визуальный компоненты (Чернявская 2015, Чернявская 2021, Гаврилова 2016), в редких случаях визуальный и музыкальный компоненты (Контрерас 2022) или трансмедиальный контекст (Симян 2022: 201–208). Что касается перевода, то недостаточно только констатировать возникающие проблемы при передаче текстов, объединяющих различные модусы, например, при аудиовизуальном переводе (Козуляев 2013), назрела серьезная необходимость исследовать особенности и способы перевода мультимодальных текстов, используя междисциплинарный подход (Сдобников 2019, Massey 2021).

Тексты музыкального дискурса, к которому, безусловно, можно отнести либретто опер, являются априорно мультимодальными – в них объединяются несколько модусов: вербальный и музыкальный, а если речь идет о представленном в театре/ концертном зале произведении, то добавляются также визуальный (изображение). Однако в отличие от интерсемиозиса мультимодальных текстов, ориентированных на визуальность, в мультимодальных текстах, актуализирующих аудиальный модус, взаимодействие вербального и

---

многочисленных камерно-вокальных произведений (в частности, Ф. Шуберта, Г. Малера, И. Штрауса, Р. Штрауса), но и оперных либретто (почти все тексты к музыкальным драмам Р. Вагнера, либретто к операм К.В. Глюка «Орфей и Эвридика», Ж. Массне «Манон», отдельные номера из опер «Дон Жуан» В.А. Моцарта, «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччини и др.).

музыкального компонентов «жестко» фиксируется в форме и практически не предполагает вариативности интерпретации. Именно эта особенность аудиальных мультимодальных текстов, к которым можно отнести либретто, определяет дополнительные требования к переводу: соблюдение ритма исходного текста и соответствие перевода музыкальной фразе (то есть совпадение грамматических и музыкальных акцентов).

Данные особенности перевода либретто многие переводчики учитывали интуитивно, однако впервые на них обратил внимание и последовательно воплощал в жизнь Виктор Коломийцов. Как переводчик Коломийцов громко заявил о себе переводом «Тристана и Изольды» Рихарда Вагнера в 1900 году (Вагнер б.г.) и «Нюрнбергских мастеров пения» в 1905 году (Вагнер 1909), хотя еще в студенческие годы он опубликовал в своем переводе отрывки из «Лоэнгрина» (Вагнер 1890). Необходимо подчеркнуть, что становлению особой переводческой системы В. Коломийцова и формированию его творческих интересов способствовало три события.

В 1908 году, имея уже определенный переводческий опыт, Коломийцов участвовал и стал одним из победителей в конкурсе переводов вокальных произведений Ф. Шуберта, организованном известной камерной певицей Марией Алексеевной Олениной-д'Альгейм (1869–1970) к открытию ее «Дома песни» в Москве<sup>2</sup>. Отдельная заслуга Коломийцова – перевод практически всех опер Вагнера на русский язык (девять музыкальных драм были изданы на протяжении 13-ти лет) (Бояркина 2021: 154–155). Несмотря на то, что музыкальные драмы Вагнера были переведены на русский язык практически

<sup>2</sup> С 1908 по 1916 годы было проведено 7 музыкальных и поэтических конкурсов. Сохранились свидетельства, что в 1910 году (через два года после открытия «Дома песни») проводился уже IV конкурс «Дома песни» М.А. Олениной-д'Альгейм и победителю (перевод на немецкий текст 12 песен М.П. Мусоргского, по выбору) присуждалась премия в размере 400 рублей. На конкурс было прислано 27 рукописей (то есть конкурс пользовался явным успехом). В жюри конкурсов приглашались известные композиторы и музыкальные критики, переводчики С.И. Танеев, Н.К. Метнер, А.Т. Гречанинов, Н.Д. Кашкин, Ю.Д. Энгель (История русской музыки 2011: 152).

По воспоминаниям современников (А. Белого, В. Брюсова), концерты «Дома песни» имели огромное значение для развития камерно-вокального исполнительства в России, но что особенно важно, организаторы концертов инициировали создание новых вокальных произведений и новых переводов (История 1935: 368). На данном конкурсе выполнялись переводы на русский язык текстов Вильгельма Мюллера из цикла Ф. Шуберта «Прекрасная мельничиха» (название цикла было предложено переводчиком И. Тюменевым при первом переводе цикла в 1883 году). Победителями конкурса стали Л.И. Изюмов, О.Г. Каратыгина, В.П. Коломийцов, М.И. Ливеровская, Г.А. Рачинский, С.И. Рерберг, В.И. Фаненштил-Рамм и В.М. Фишер. В следующем 1909 году вокальный цикл Шуберта с новыми переводами победителей конкурса был опубликован под названием «Любовь мельника». Цикл Шуберта с данными переводами публиковался еще в 1937 году (Шуберт 1937), но переводы первого переводчика этого цикла И. Ф. Тюменева пользовались большим успехом и переиздавались минимум десять раз. Участие Коломийцова в данном конкурсе имело важные последствия – переводчик постоянно обращался к текстам вокальных произведений Шуберта, а в 1933 году опубликовал «Тексты песен Франца Шуберта» (Тексты 1933) отдельной книгой, в которой были собраны переводы 100 стихотворений.

сразу после их появления в России и продолжали переводиться еще в начале XX в., когда увлечение творчеством Вагнера достигло своего апогея, переводы Виктора Коломийцова публиковались регулярно<sup>3</sup>. И, наконец, важным этапом творчества Коломийцова стало сотрудничество с издательством «Всемирная литература» в 1919–1920 году (эквиритмические переводы цикла «Цветы зла» Ш. Бодлера, «Книги песен» Г. Гейне, по просьбе А. Блока – перевод «Фауста» И.В. Гете (Кукушкина 2002: 400)<sup>4</sup>.

Переводческая деятельность Виктора Коломийцова была интенсивной и охватывала не только разнообразные типы текста (оперные либретто, драму, циклы стихотворений, тексты к вокальным произведениям, музыкально-теоретические произведения), но и различные языки (в основном немецкий и французский), что в целом способствовало формированию определенного переводческого подхода, который Коломийцов описал во вступительной статье к переводу «Золота Рейна» Р. Вагнера (1910).

## **2.2. Переводческое «Credo» и терминология**

Статью «О музыкальном переводе драм Вагнера» (Вагнер 1910) можно считать одной из первых попыток формулирования принципов перевода текстов к вокальным произведениям на русском языке. Эти принципы затрагивают фундаментальные проблемы не только работы с вагнеровскими текстами, но и «музыкального перевода»<sup>5</sup> в целом. Под данным термином переводчик подразумевает не просто перевод в сфере музыки (перевод любого текста, тематически близкого к музыке – научной статьи или учебника, анонса, текста к музыке, паратекстов к либретто и др.), а перевод именно текстов к вокальным произведениям. Термин «музыкальный перевод» (по аналогии можно было бы предложить «балетный перевод», «архитектурный перевод», «скульптурный перевод») указывает только на сферу функционирования текста, но не на особый вид перевода. В литературе, особенно начала XX века, можно встретить также термин «вокальный перевод», который также лишен точности: в некоторых случаях подразумевается перевод только текстов к вокальным произведениям (камерно-вокальным и вокально-сценическим) и поэтический перевод текстов к музыке, в других – эквиритмический перевод. В современной научной литературе, посвященной переводу, также

---

<sup>3</sup> Необходимо заметить, что в этот период Коломийцов был особенно продуктивен: в 1912 году вышли в свет переводы довольно крупных музыкально-теоретических произведений с немецкого – «Бетховен» Рихарда Вагнера (Вагнер 1912) и «Эскиз новой эстетики музыкального искусства» Ф. Бузони (Бузони 1912), а также переводы с французского – опер «Манон Леско» Ж. Массне (1907) и «Орфей и Эвридика» К. В. Глюка (1908).

<sup>4</sup> В фондах ИРЛИ РАН (Пушкинский дом) хранятся документы, связанные с переводами Коломийцова (Ф. 730; 27 ед. хр.), в том числе письма Александра Блока, который высоко ценил переводчика, отмечая в его переводах особую точность и близость к оригиналу. Результатом работы над переводами из Г. Гейне стала публикация книги «Избранные стихотворения» в 1929 году (Гейне 1929).

<sup>5</sup> Термин, часто используемый В. Коломийцовым.

не наблюдается единообразия в использовании терминологии – перевод текстов к вокальным произведениям может быть назван «переводом текстов музыкальных произведений», «переводом музыкально-поэтических текстов», «переводом текстов, положенных на музыку». В случае, если речь идет о переводе либретто, то можно встретить «перевод либретто музыкально-драматического спектакля», «художественный перевод в сфере музыки». Практически все предложенные варианты имеют свои ограничения по сфере функционирования и не могут претендовать на универсальность. Формулировка *перевод текстов к вокальным произведениям* без уточнения жанра произведения и техники перевода могла бы снять большинство противоречий.

В. Коломийцов выделяет семь требований, которые «музыкальный переводчик» (то есть переводчик, работающий с текстами в сфере музыки, в частности, с переводами текстов к вокальным произведениям) должен иметь в виду:

1. Текст перевода обязан быть «удобным для певца». То есть автор признает, что тексты драм Вагнера не всегда легко произносятся в пении, но переводчик, по его мнению, должен стремиться к этому, а также учитывать особенности русской вокальной школы (проблемы с дикцией и постановкой голоса), избегать скопления согласных и гласной «у» на акцентах. К таким выводам Коломийцов пришел благодаря многолетнему сотрудничеству с молодыми певцами при подготовке концертных программ (Вагнер 1910: 9).

2. «Близость к оригиналу», – то есть отсутствие смысловых искажений и сохранение «формы» (количества слогов в строке, фразе, слове).

3. Особое значение имеет «язык перевода», то есть стилистическая ровность, учет особенностей авторского стиля и стиля произведения в целом.

4. «Неприкосновенность музыки» – важное требование, которое касается бережного отношения к вокальной строке и запрет на ее изменение, то есть добавление слогов возможны только на слабых долях такта. Дробление нот на более мелкие длительности допустимо без нарушения характеристик просодии и «уродования природы стиха».

5. При переводе текстов к вокальным произведениям подразумевается «сохранение формы стиха; рифмы», то есть предполагается эквиритмический перевод с полным совпадением количества слогов, учетом чередования сильных и слабых, долгих и кратких слогов. Рифмы сохраняются в зависимости от общей концепции перевода, при этом предпочтительны простые, «идентичные», а не «изысканно-приблизительные, утонченные».

6. Совпадение грамматического акцента с музыкальным, то есть переводчик обязан владеть «музыкально-просодической грамотностью». Сильные и слабые слоги в переводе должны быть переданы точно (например, при выборе местоимения «меня», «моя», «себя», нельзя допускать, чтобы в мелодии акцент приходился на первую долю).

7. «Внутренняя связь поэзии с музыкой» – самый сложный пункт «кредо», в котором переводчик пытается сформулировать интуитивно воспринимаемый интерсемиозис вербального и аудиального компонентов в

мультимодальном тексте либретто. Коломийцов считает, что эта особенность является для перевода текстов к вокальным произведениям едва ли не самой главной, то есть перевод должен производить впечатление, что музыка написана именно на эти слова. Таким образом, если продолжить размышления автора, – переводчик может свободнее интерпретировать содержание и чаще использовать трансформации, чтобы добиться целостного восприятия переводного текста.

Необходимо заметить, что некоторые «пункты» переводческого кредо В. Коломийцова пересекаются, хотя и не полностью. Так, например, во втором и четвертом правиле подчеркивается важность сохранения количества слогов во фразе и условия добавления слогов. Об этом же упоминается в пятом. В пятом и шестом «пункте» говорится о важности совпадения грамматического и музыкального акцента. Такие повторы можно объяснить стремлением автора подчеркнуть важность своих идей – избегать при переводе буквализма, стилистических недочетов, стремиться к эквиритмичности, не внедряться в рисунок мелодии, не игнорировать ритмическую логику исходного поэтического текста и следить за совпадением грамматического и музыкального акцента.

Вступительные слова от переводчика, которыми Коломийцов стал сопровождать практически все свои переводы, раскрывают не только «переводческую кухню» мастера, но и показывают эволюцию развития его мастерства. Так, например, во вступлении к тексту перевода оперы Вагнера «Золото Рейна» переводчик обращает внимание на аллитерацию вагнеровского текста, которую воспроизводит не целиком, а частично, исходя из понимания того, что в тексте на русском языке аллитерация не произведет аналогичного впечатления. А вот во вступлении к переводу «Заката богов» Вагнера он делает акцент на удобстве исполнения переводного текста (в зависимости от типа голоса предлагает использовать определенные гласные на акцентированных нотах, призывает воспроизводить внутреннюю связь музыки и слова и, прежде всего, передавать смыслы).

Любопытно, что многие принципы, выдвинутые Коломийцовым для перевода вокальных текстов, перекликаются с работой К. Чуковского и Н. Гумилева «Принципы художественного перевода» (Чуковский, Гумилев 1919), которая была написана в 1919 году (через девять лет после опубликованного переводческого «кредо» Коломийцова) и которая считается своего рода «началом» теории перевода в России (Федоров 1983: 159, Гарбовский 2019). В этой небольшой брошюре авторы обобщают опыт перевода и редактирования художественной литературы (прозы и поэзии), выполненных в рамках работы издательства «Всемирная литература». Чуковский обращает внимание на передачу стиля произведения, а также сохранения ритмики и «фонетических, звуковых» особенностей текста, «внутренней музыки автора» (Чуковский, Гумилев 1919: 9). Гумилев выдвигает девять важнейших компонентов перевода поэтического текста, а именно: сохранение при пере-

воде метра и размера, числа строк, чередование рифм, характера анжамбемана, рифм, словаря, типа сравнений, особых приемов и переходов тона (Чуковский, Гумилев 1919: 30). Нетрудно заметить, что многие пункты из «кредо» Коломийцова находят отражение в статьях Чуковского и Гумилева: сохранение ритмики и «звуковых» особенностей текста, «формы» – числа строк, метра и размера, чередования рифм, а также характера словаря и типа сравнений, то есть точности при передаче содержания. Нельзя утверждать, что разработанная теория «спетого стихотворения» Коломийцова (Кукушкина 2002: 400) имела непосредственное влияние на создание «Принципов перевода» Чуковского и Гумилева, но не знать о работах Коломийцова авторы брошюры не могли. Во-первых, Коломийцов был их коллегой по издательству «Всемирная литература». Во-вторых, имели успех его вагнеровские переводы, во вступлениях к которым обсуждались переводческие проблемы, к тому же, например, Александр Блок, коллега по «Всемирной литературе», был страстным вагнерианцем (Порфирьева 1994: 19). Идеи Коломийцова, к сожалению, не были особенно популярны, но некоторое продолжение они все-таки имели – так, например, эквиритмический перевод, которым занимался Коломийцов, активно разрабатывался в 30-е годы (Маликова 2017: 23). Продолжали создаваться и эквиритмические переводы либретто – работы М. Кузмина, В. Рождественского, М. Лозинского (Учитель 2015: 525).

### 3. Материал и методология исследования

Сформулированные Коломийцовым в 1910 году требования к переводу текстов вокальных произведений были результатом обобщения его собственной многолетней практики. Представленный ниже анализ переводов 1910–1913 годов (фрагмента «Оды к радости» Ф. Шиллера (1910-е), фрагментов из опер Р. Вагнера «Тангейзер» (1913), «Парсифаль» (1910) и «Зигфрид» (1911)) приводится в порядке усиления сложности переводческих проблем: точность при передаче ритмической логики исходного текста, выбор лексики, синтаксическое дробление/укрупнение, аллитерация, изоморфизм.

В процедуре анализа текста применены элементы филологического, переводческого анализа текста, статистический подсчет. При сравнительном анализе переводов разных авторов учитывался подход самого В. Коломийцова, декларированный в «кредо», оценивалась точность передачи содержания, формы, обращалось внимание на особенности отдельных переводческих решений.

### 4. Анализ переводов В. Коломийцова

Сравнение переводных вариантов знаменитой оды «К радости» Ф. Шиллера<sup>6</sup> показывает особую точность и близость к оригиналу перевода именно

<sup>6</sup> Текст перевода В. Коломийцова приводится по изданию *Л. Бетховен* Заключительный хор из 9-й симфонии «К радости»; соч. 125 / переложение для ф-но К. Рейнке. М., СПб: Н. и С. Кусевицкие [1910-е].

Виктора Коломийцова (в примере представлены также переводы Ф.И. Тютчева и И.В. Миримского) (табл. 1).

**Таблица 1. Переводы оды «К радости» Ф. Шиллера /  
Table 1. Translations of Schiller's «Ode to Joy»**

<b>Ф. Шиллер</b>	<b>Ф.И. Тютчев</b>	<b>И.В. Миримский</b>	<b>В.П. Коломийцов</b>
<i>Freude, schöner Götterfunken, Tochter aus Elysium!</i>	Радость, первенец творенья, <b>Дщерь</b> великого Отца,	Радость, пламя неземное, Райский дух, слетев- ший к нам,	Радость! Дивной <b>искрой Божьей</b> Ты слетаешь к нам с небес!
<i>Wir betreten feuertrunken, Himmlische, Dein Heiligtum.</i>	Мы, как жертву прославленья, Предаем тебе сердца!	Опьянённые тобою, Мы вошли в твой светлый храм.	Мы в восторге беспредельном Входим в храм твоих чудес!
<i>Deine Zauber binden wieder, Was die Mode streng geteilt, Alle Menschen werden Brüder, Wo Dein sanfter Flügel weilt.</i>	Всё, что делит прихоть света, Твой алтарь сближает вновь, И душа, тобой согрета, Пьёт в лучах твоих любовь!	Ты сближаешь без усилия Всех разрозненных враждой, Там, где ты раскинешь крылья, Люди – братья меж собой.	<b>Ты волшебю вновь связуешь</b> Всё, что делит мир сует: Там мы все – друзья и <b>братья</b> , Где горит твой кроткий свет!



**Рис. 1. Нотный фрагмент финала 9 симфонии Л. Бетховена /  
Fig. 1. Note fragment of the finale of Beethoven's 9th Symphony**

В представленном фрагменте оды Ф. Шиллера – четырехстопный хорей, мужские и женские рифмы чередуются с перекрестной рифмовкой (рис. 1). Переводчики передают рифмы и полностью следует музыкальным акцентам. Рифмы в приведенном немецком фрагменте текста оканчиваются на согласный и являются закрытыми. Коломийцов сохраняет эту особенность в отличие от других переводчиков – у Тютчева в первом четверостишье все строки оканчиваются на гласный, что смягчает ударность исходного текста, во втором чередуются гласный и согласный звук. Миримский в первом четверостишье дает чередование звуков, во втором использует только гласный, также смягчая текст Шиллера. Коломийцов практически везде очень близок

к оригиналу по смыслу за счет сохранения лексики исходного текста: *Götterfunken* – «искра Божья» (у Миримского «пламя неземное», Тютчев дает другой образ – «первенец творенья»); *Deine Zauber binden wieder* – «Ты волшебю внювь связуешь», точность во фразе удаётся сохранить за счет выбора глагола («связуешь») и замены существительного на однокоренное наречие («волшебю»), варианты других переводчиков с оригиналом не совпадают; *Alle Menschen werden Brüder* – «Там мы все – друзья и братья», концептуально важный образ «братья» Коломийцов усиливает за счет лексического добавления «друзья», в вариантах других переводчиков в этой строке используются замены, у Миримского образ «братьев» переносится в следующую строку. К некоторым заменам вынужден прибегнуть и Коломийцов: во второй строке первого четверостишья «**Tochter** aus Elysium» предлагается не совсем точный по образу вариант «Ты слетаешь к нам с небес!». Тютчев здесь намного ближе к оригиналу «**Дщерь** великого Отца». Но с точки зрения исполнителя устаревшая церковно-книжная лексема «дщерь» практически непригодна для пения из-за скопления труднопроизносимых согласных. В целом в тексте Коломийцова практически везде сохранена ритмическая логика исходного поэтического текста, совпадают грамматические и музыкальные акценты, не изменен рисунок мелодии.

Та же особая точность отличает переводы вокальных текстов Рихарда Вагнера, выполненные Коломийцовым (в примере представлен фрагмент арии Вольфрама из 3 действия оперы Р. Вагнера «Тангейзер», для сравнения дан довольно распространенный перевод Эм. Орловой) (табл. 2).

Текст «Тангейзера» написан разностопным ямбом, при этом рифмованные фрагменты могут чередоваться с ритмической прозой. В представленном примере мужские и женские рифмы чередуются в смежной рифмовке, причем в первом четверостишье встречаются только мужские рифмы, две следующие строки повторяются и имеют женские рифмы. Коломийцов передает смежную рифмовку, следует музыкальным акцентам, однако не всегда сохраняет характер рифм – в первом четверостишье в оригинале все рифмы оканчиваются на согласный и являются закрытыми, в переводе сохраняется эта особенность только в первых двух строках, все последующие строки оканчиваются на гласный. Из-за стремления переводчика сохранить согласный в конце строки Коломийцев отказывается от образа «вечерней звезды» в первой строке (что делает Орлова) и дает «вечерний свет», который рифмуется в следующей строке с лексемой «привет». Эти сложные трансформации, нацеленные на сохранение характера рифмы, несколько отдаляют переводчика от образного строя оригинала, зато в следующих строках Коломийцов очень близок к исходному тексту при выборе лексики – сохранены «от сердца» и «ангел». В целом переводчик везде дает эквиритмический перевод, грамматические и музыкальные акценты совпадают, рисунок мелодии остается неизменным (рис. 2).

**Таблица 2. Перевод арии Вольфрама, «Тангейзер» /  
Table 2. Translation of Wolfram's aria, «Tannhäuser»**

**Р. Вагнер**

*O du, mein hol der **Abendstern**,  
wohl grusst' ich immer dich so  
gern;  
vom **Herzen**, das sie nie verriet,  
grusse sie, wenn sie vorbei dir  
zieht,  
wenn sie entschwebt dem Tal  
der Erden,  
ein sel'ger **Engel** dort zu  
werden,  
wenn sie entschwebt dem Tal  
der Erden,  
ein sel'ger Engel dort zu  
werden!*

**Эм. Орлова**

*О, ты, **вечерняя звезда**,  
шлю тебе привет всегда!  
Молю, приветствуй ты ее  
от сердца верного моего,  
Мир наш печальный  
покидая,  
ее ты встретишь  
в селеньях рая.  
Мир наш печальный  
покидая,  
ее ты встретишь,  
в селеньях рая.*

**В. Коломийцов**

*О, нежный луч, **вечерний свет!**  
Я шлю звезде моей **привет!**  
Приветствуй ты ее, звезда,  
**От сердца**, верного ей  
всегда!  
Над темным миром слез  
витая,  
Уходит **ангел** к звездам рая!  
Над темным миром слез  
витая,  
Уходит ангел к звездам рая!*

**Рис. 2. Нотный фрагмент арии Вольфрама из 3 действия оперы Р. Вагнера «Тангейзер» /  
Fig. 2. Note fragment of Wolfram's aria from act 3 of R. Wagner's opera Tannhäuser**

Переводы В. Коломийцова текста вагнеровского «Парсифаля» имеют также более точные решения по сравнению с другими переводами, в частности, переводами Вс. Чехихина, причем как в авторских ремарках, так и в тексте партий (начало 3 действия) (табл. 3).

Таблица 3. Перевод фрагмента «Парсифаля» /  
Table 3. Translation of «Parsifal»

**В. Вагнер**

**GURNEMANZ** (Wagner 1877)

DRITTER AUFZUG

*Freie, anmutige*

*Frühlingsgegend auf dem Gebiete des Grales. Nach dem Hintergrunde zu sanft ansteigende Blumenae. Den Vordergrund **nimmt der Saum des Waldes ein, der sich nach rechts zu, auf steigendem Felsengrund, ausdehnt.** Im Vordergrunde, an der Waldseite, ein **Quell**; ihm gegenüber, etwas tiefer, eine schlichte Einsiedlerhütte, an einen Felsblock gelehnt. Frühester Morgen.*

GURNEMANZ

*zum hohen Greise gealtert, als Einsiedler, nur in das Hemd des Gralsritters gekleidet, tritt aus der Hütte und lauscht.*

Von dorthen kam das **Stöhnen**: so jammervoll klagt kein Wild, und gewiss gar nicht am heiligsten Morgen heut.

Dumpfes Stöhnen von **Kundrys** Stimme

Mich dünkt, ich kenne diesen Klageruf?

*Er schreitet entschlossen einer Dornenhecke auf der Seite zu: diese ist gänzlich überwachsen; er reißt mit Gewalt das Gestrüpp auseinander: dann hält er plötzlich an*

Ha! Sie – wieder da?  
Das winterlich rauhe Gedörn hielt sie verdeckt, – wie lang schon?

**Пер. Вс. Чешихина**

**ГУРНЕМАНЦ** (Вагнер 1898: 15)

Третье действие

*(В области Граля. – Привольная, приветливая весенняя местность с цветочным лугом, постепенно поднимающимся к глубине сцены. Передний план занимает опушка леса, простирающегося направо. На переднем плане, у леса, **ручей**; напротив, в углублении почвы, простая лачужка пустынного, прислоненная к **скалам**.*

*Раннее утро. – Гурнеманц, состарившийся до полной седины, бедно одетый в хитон рыцаря Граля, выходит из хижины и прислушивается).*

Гурнеманц.

Не стон ли я услышал! – Так скорбно не **стонет** зверь, – Да притом в сей день священный, всех дней святых!

Я мню: знаком мне этот грустный зов.  
*(Глухой стон, как бы спящего человека, мучимаго кошмаром. Гурнеманц, сообразив, направляется к терновым кустам в стороне, но не может пробраться через них; он с силою раздирает кусты. Внезапно он останавливается в изумлении).*

**Пер. В. Коломийцова**

**ГУРНЕМАНЦ** (Вагнер 1914: 49–50)

**ТРЕТЬЕ ДЕЙСТВИЕ**

*(В области Грааля. Привольный, прелестный весенний пейзаж. Цветочный луг, отлогое поднимающийся к заднему плану. Авансцену **окаймляет опушка леса, который простирается вправо на скалистой почве, идущей в гору.** На переднем плане, в стороне леса, – **родник**; на противоположной стороне, несколько ближе к заднему плану, – простая хижина отшельника, прислонившаяся к **скале**. Раннее утро. – Гурнеманц, достигший глубокой старости и живущий отшельником, бедно одетый только в хитон рыцарей Грааля, выходит из хижины и прислушивается).*

**Гурнеманц**

В кустах там кто-то **стонет**... Так жалобно не плачет зверь, – да ещё в такой святой и великий день...

*(Раздаётся глухой стон женщины, словно в глубоком сне мучимой бредом.)*

Ну да, – я знаю этот скорбный вопль...

*(Гурнеманц решительно идёт в сторону густой, непроницаемой заросли терновника и с силой раздвигает кусты. Внезапно он останавливается).*

Auf! Kundry! Auf!  
Der Winter floh, und Lenz ist  
da!

Как! Ты – снова здесь? –  
Кустарник осенний от глаз  
Прятал тебя – как долго?  
Встань! Кундри! Встань!  
Зима прошла, весна при-  
шла!

**Гурнеманц**

Ха! Ты снова здесь!  
Терновник от суровой  
зимы  
спрятал тебя, – давно ли?

Встань! – Кундри! – Встань!  
Зимы уж нет, – весна при-  
шла!

В данном фрагменте монолога, который произносит один из рыцарей Грааля, Вагнер придерживается ритмической прозы, чередуя количество ударений в строках и не используя рифму. Перевод Вс. Чешихина довольно точный, эквиритмический, тем не менее встречается много лексических добавлений («Гурнеманц, *сообразив, направляется к терновым кустам в стороне, но не может пробраться через них; он с силою раздирает кусты. Внезапно он останавливается в изумлении*»), переносов («*Глухой стон, как бы спящего человека, мучимаго кошмаром*») и даже пропусков в ремарках. Перевод Коломийцова близок к оригиналу по содержанию («*Im Vordergrunde, an der Waldseite, ein Quell*» – «*На переднем плане, в стороне леса, – родник*», в отличие от варианта Чешихина «*На переднем плане, у леса, ручей*»), максимально сохраняет вагнеровскую ритмическую структуру. Так, во фразе «Von dorthier kam das **Stöhnen**» особенно удачен вариант «В кустах там кто-то **стонет**...», в котором Коломийцеву удается сохранить в ударной позиции однокоренную лексему, в отличие от варианта Чешихина, в котором переводчик использует глагол «услышал», с не очень удобным для пения «ы» в ударной позиции, а глагол «стонет» переносит в следующую строку: «Не стон ли я услышал! – Так скорбно не **стонет** зверь». В начале представленного отрывка можно обратить внимание на перенос обстоятельства места («**В области Граля**»), причем этот перенос практически не мотивирован. Важно заметить, что этот перенос, а также синтаксическое дробление фразы, впервые появились в переводе Чешихина, что наталкивает на мысль, что Коломийцов был знаком с предшествующими переводами и, вероятно, находился под их влиянием. У Чешихина наблюдается более свободное обращение с синтаксическими структурами, в переводах Коломийцова синтаксические дробление или укрупнение встречаются крайне редко.

Подобный пиетет Коломийцова к исходному тексту можно заметить и в переводах «Зигфрида» Р. Вагнера (начало I действия, для сравнения дается перевод И.Ф. Тюменева) (табл. 4).

**Таблица 4. Перевод фрагмента «Зигфрида» /  
Table 4. Translation of the «Siegfried» fragment**

<b>Р. Вагнер</b> <b>SIEGFRIED</b> (Wagner 1876) <b>MIME</b>	<b>Пер. И. Тюменева</b> <b>ЗИГФРИД</b> (Вагнер 1897) <b>Миме</b>	<b>Пер. В. Коломийцова</b> <b>ЗИГФРИД</b> (Вагнер 1911) <b>МИМЕ</b>
Zwangvolle Plage! Müh' ohne Zweck! Das beste Schwert, das je ich geschweisst, <b>in der Riesen Fäusten hielte es fest;</b> doch dem ich's geschmiedet, der schmäähliche Knabe, er knickt und schmeisst es entzwei, als schüf' ich Kindergeschmeid!	Даром я мучусь! – Даром весь труд! – Недавно меч Сковать удалось: – <b>Великана силу</b> <b>Вынес бы он,</b> – А этот мучитель, Несносный мальчишка, Разнес его на куски, сломал, как щепку его! –	<i>(прерывая работу)</i> Плохо пришлось мне! Просто хоть плачь! Крепчайший меч, что выковал я, <b>великану мог бы верно служить,</b> но он, мой мучитель, бессовестный мальчик, ломает вдребезги сталь, мой труд швыряет, как хлам!
<i>Mime wirft das Schwert unmutig auf den Amboss, stemmt die Arme ein und blickt sinnend zu Boden</i>	<i>(Сердито бросает меч на наковальню, подбоченивается и в раздумье смотрит на землю).</i>	<i>(С неудовольствием бросает меч на наковальню, подбоченивается и задумчиво глядит в землю.)</i>
Es gibt ein Schwert, das er nicht zerschwänge: Notungs Trümmer zertrotzt' er mir nicht, könt' ich die starken Stücke schweissen, die meine Kunst nicht zu kitten weiss! Könt' ich's dem Kühnen schmieden, meiner Schmach erlangt' ich da Lohn!	Один был меч, – Тот удар бы вынес: Нотунг старый, Тот бы был по нем, Когда б скрепить Я мог обломки, Когда б сумел Сделать меч из них! Если б его сковал я, Награжден я был бы за все!	Один лишь меч не швырнул бы Зигфрид: Нотунг был бы ему по руке, когда б я мог осколки сплавить и новый меч из кусков сковать... Будь это мне по силам, испулил бы я мой позор!
<i>Er sinkt tiefer zurück und neigt sinnend das Haupt</i>	<i>(опускается назад, задумчиво склонив голову).</i>	<i>(Задумывается, низко склонив голову.)</i>
Fafner, der wilde Wurm, lagert im <b>finstren Wald;</b> mit des furchtbaren Leibes Wucht der Niblungen Hort hütet er dort. Siegfrieds kindischer Kraft erläge wohl Fafners Leib: des Niblungen Ring erränge er mir.	Фафнер свирепый змей, <b>Грузно</b> залег в <b>лесу</b> И хранит, придавив собой, Он Нибелунга клад От всех людей. Зигфрид эти мечом Наверно б справился с ним: Кольцо Нибелунга Досталось бы мне.	Фафнер, свирепый змей, <b>в чаще во тьме</b> лежит; под ужасной громадой своей он Ниблунгов клад там стережёт... Зигфрида юная мощь могла бы змея сразить: золотое кольцо досталось бы мне...
Nur ein Schwert taugt zu der Tat; nur Notung nützt meinem	Но только Нотунг один, Когда б им Зигфрид владел, Злодея мог бы сразить.	Лишь Нотунг дело свершит, насытит <b>зависть</b> мою, с ним Зигфрид непобедим!

<p><b>Neid,</b> wenn Siegfried sehrend ihn schwingt: und ich kann's nicht schweissen, Notung, das Schwert!</p> <p><i>Er hat das Schwert wieder zurechtgelegt und hämmert in höchstem Unmut daran weiter</i></p> <p>Zwangvolle Plage! Müh' ohne Zweck! Das beste Schwert, das je ich geschweisst, nie taugt es je zu der einzigen Tat! Ich tappe und hämmre nur, weil der Knabe es heischt: er knickt und schmeisst es entzwei, und schmäht doch, schmied' ich ihm nicht!</p> <p><b>Er lässt den Hammer fallen.</b> <i>Siegfried, in wilder Waldkleidung, mit einem silbernen Horn an einer Kette, kommt mit jähem Ungestüm aus dem Walde herein; er hat einen grossen Bären mit einen Bastseile gezäumt und treibt diesen mit lustigem Übermute gegen Mime an</i></p> <p>SIEGFRIED Hoiho! Hoiho! <b>Hau' ein! Hau' ein!</b> Friss ihn! Friss ihn! Den Fratzenschmied!</p>	<p>Но, увы, я не в силах Нотунг скрепить!</p> <p><i>(с величайшей досадою снова принимается сту- чать молотком).</i> Даром я мучусь! – Даром весь труд! – Какой бы меч Я здесь ни сковал, Не может подвиг Он тот совершить! Стучу, колочу, Стараюсь для Зигфрида я, А он ломает их все; Все новых требует он!</p> <p><i>(Из леса с буйной быстро- той появляется Зигфрид в грубой лесной одежде, с серебряным рогом на це- почке. Он ведет большого медведя, взнузданного лы- ковой мочалою и со сме- хом, шая, уськает его на Миме).</i></p> <p><b>Зигфрид</b> Хой-хо! Хой-хо! <b>Возьми его!</b> Ну же, Мишка, Хватай скорей!</p>	<p>Но не в силах Миме Нотунг сковать!</p> <p><i>(Снова берётся за меч и продолжает ковать с ве- личайшим неудоволь- ствием.)</i></p> <p>Плохо пришлось мне! Про- сто хоть плачь! Крепчайший меч, что выко- вал я, великий подвиг бессилён свершить! С утра и до ночи мальчик велит мне стучать, а сам, ломая мой труд, за леность Миме бранит!</p> <p><i>(Роняет молот. Зигфрид в диком лесном одеянии, с серебряным рогом на це- почке, стремительно по- является из леса, он взнуз- дал лыком большого мед- ведя и в шутку натравли- вает его на Миме.)</i></p> <p><b>ЗИГФРИД</b> Хой-хо! Хой-хо! <b>Хватай!</b> <b>Хватай!</b> Съешь же дурня, сожри его!</p>
---	---	--

В данном фрагменте из «Зигфрида» Вагнер придерживается ритмической прозы, чередуя различное количество ударений в строке, без рифм, но с использованием аллитераций как на сильном времени, так и на слабом («**Z**wangvolle Plage! Müh' ohne **Z**weck! wenn Siegfried sehrend ihn **s**chwingt: und ich kann's nicht **s**chweissen, Notung, das **S**chwert!»). В переводе Тюменева сохраняется ритмическая структура, но аллитерация не всегда выдерживается, не сохраняются также гласные в сильных позициях. Смысловые акценты смещаются («nur Notung nützt meinem **N**eid, wenn Siegfried sehrend

ihn schwingt» – «Когда б им Зигфрид владел, Злодея мог бы сразить»), возникают случайные неточные рифмы («Злодея мог бы сразить. Но, увы, я не в силах Нотунг скрепить!»), сокращены авторские ремарки (фраза «**Er lässt den Hammer fallen**» в переводе Тюменева не отражена), переводчик жертвует совпадением гласных на акцентированных нотах. В переводе Коломийцова передается исходный ритм полностью, по возможности сохраняются повторы, аллитерация (особенно удачен изоморфизм при передаче строки: «**Ho!ho! Ho!ho! Hau' ein! Hau' ein!**» – «Хой-хо! Хой-хо! **Хватай! Хватай!**»), в отличие от варианта Тюменева: «Хой-хо! Хой-хо! **Возьми его!**»), авторские ремарки переданы полно и точно.

### 5. Обсуждение результатов

Анализ исследуемого материала показал, что в переводах В. Коломийцова заметно особое внимание к «форме» исходного текста – всегда обеспечивается эквиритмия, по возможности характер рифм, ударения, аллитерация, выбираются удобные для пения гласные на сильных долях. При этом выбор лексики максимально близок к оригиналу, то есть для переводчика очень важно сохранение образности и по возможности изоморфизм. Близость к оригиналу в переводе у Коломийцова проявляется еще и в бережном отношении к синтаксису (практически не допускаются дробление или укрупнение фраз), точно передаются ремарки автора – то есть проявление визуального компонента в тексте (описания сценического оформления произведения) передаются с максимальной близостью к оригиналу.

Если сравнить переводные тексты Коломийцова с «пунктами» его кредо, то заметен любопытный феномен: на первое место в своей системе Коломийцов ставит прагматический аспект – переводной текст должен быть удобным для исполнения, гармоничным (это коррелирует с пунктом о единстве мультимодального текста, объединяющего вербальный и аудиальный компонент). Именно этой цели подчинены все остальные требования к переводу – смысловая точность, стилистическая ровность и сохранение формы. «Музыкальный» компонент в переводе проявляется на уровне сохранения ритма исходного поэтического текста (обеспечение эквиритмии) и неизбежности музыкальной линии (совпадение грамматических и музыкальных акцентов, сохранение длительностей на сильных долях). Но в действительности анализ материала показывает, что сам переводчик такой строгой иерархии не придерживается, он стремится передать и сохранить все компоненты исходного текста.

Продолжая мысль В. Коломийцова о переводе текстов к вокальным произведениям и распространяя ее в целом на мультимодальные тексты с аудиальным компонентом, требования к переводу можно было бы схематически представить следующим образом (табл. 5).

**Таблица 5. Требования к переводу аудиального мультимодального текста /  
Table 5. Requirements for translating an auditory multimodal text**

Прагматический аспект	Переводческий аспект	Мультимодальный аспект
– удобство исполнения	– смысловая точность – стилистическая ровность	интерсемиозис вербального и музыкального компонентов текста: – эквиритмический перевод – совпадение грамматических и музыкальных ударений – сохранение ритма музыкальной линии

Важно подчеркнуть, что сравнительный анализ переводов Коломийцова и известных в свое время переводчиков либретто К. Званцова, В.с. Чешихина, И. Тюменева и др. показывает довольно широкий спектр возникающих переводческих проблем мультимодального текста с аудиальным компонентом, которые касаются и техники перевода (сохранение либо формы, либо смысла; буквализмы; стилистические дефекты; сбой в ритме), и концептуального подхода (упрощенные образы и лексика; невнимание к удобству исполнения переводного текста), что еще раз доказывает необходимость в рамках аудиальной лингвистики изучения мультимодальных текстов с аудиальным компонентом и проблем их перевода.

## 6. Заключение

В данной статье на основе анализа переводческих принципов Виктора Коломийцова и его переводных текстов ставилась задача определить основные требования к переводу либретто как мультимодального текста, объединяющего вербальный и аудиальный компонент в текстовом единстве, чтобы ответить на исследовательский вопрос – в чем именно состоит особенность перевода мультимодального текста, ориентированного на аудиальный модус, а в случае с переводом оперных либретто – с помощью каких ресурсов можно осуществить подобный перевод.

В переводческом кредо Виктора Коломийцова, одного из самых известных переводчиков либретто начала XX века, было выдвинуто семь принципов, главными из которых стали стремление к эквиритмичности, сохранение ритмической логики музыкальной линии вокального текста и удобство для исполнения. Сравнительный анализ переводов фрагмента оды «К радости» Ф. Шиллера и фрагментов либретто Р. Вагнера выявил основные проблемы перевода аудиального мультимодального текста, которые могут касаться как «технического», так и концептуального плана.

Результаты исследования показали, что мультимодальные тексты либретто действительно представляют особую сложность для переводчика и требуют дальнейшего изучения в рамках аудиальной лингвистики. Связь текста с мелодической линией, с ее акцентами и ритмом, предопределяет структуру подобного текста. «Жесткая спаянность» музыки и слова практически не

оставляет свободы для вариативности интерпретаций исходного мультимодального текста – определены формы, кульминации, интонация фраз, отчасти объемы дополнительных смыслов. То есть музыкой «прописан» вариант прочтения текста. Для переводчика это означает дополнительные ограничения, которые довольно трудно преодолеть. Как известно, соотнесенный с музыкой эквиритмический перевод – один из самых сложных видов перевода, и потери в виде смысловых неточностей либо в виде нарушения «формы» (изменение рифмы, метра, количества слогов, несовпадение акцентов и т.д.), к сожалению, неизбежны. Поэтому особенно ценны переводные тексты Виктора Коломийцова, который первым попытался осмыслить и преодолеть сложности подобного перевода. На закате переводческой деятельности он пришел к выводу, что главными требованиями к переводу либретто являются сохранение «внутренней связи поэзии с музыкой» и «вокальное» удобство, интуитивно указывая, таким образом, на основные проблемы перевода аудиального мультимодального текста.

#### REFERENCES / СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Бояркина А.В. Виктор Коломийцов: переводы Вагнера // *Сравнительное искусствознание – XXI век*. 2. Санкт-Петербург, РИИИ. 2021. С. 151–163. [Boyarkina, Albina V. 2021. Viktor Kolomiitsov: perevody Wagnera (Viktor Kolomiytsov: Wagner translations). *Sravnitel'noe Iskusstvoznanie – XXI vek* 2. St. Petersburg, RIII. 151–163. (In Russ.).]
- Бояркина А.В., Пузейкина Л.Н. Субтитры к операм Вагнера: перевод либретто или сочинение нового текста? // *Материалы X международной научно-практической конференции*, Санкт-Петербург: Ленинградский государственный университет им. А.С.Пушкина. Ответственный редактор И. Л. Гарбар. 2019. С. 26–33. [Boyarkina, Albina V. & Larisa N. Puzeikina 2019. Subtitry k operam Wagnera: perevod libretto ili sochinenie novogo teksta? (Subtitles for Wagner operas: Translating the libretto or writing a new text?) In Irina L. Garbar (ed.), *Perevod. Yazyk. Kul'tura. Materialy` X Mezhdunarodnoi Nauchno-prakticheskoi Konferenczii*, 26–33. St. Petersburg: Pushkin Leningrad State University. (In Russ.).]
- Гаврилова М.В. Социальная семиотика: теоретические основания и принципы анализа мультимодальных текстов / М.В. Гаврилова // *Политическая наука*. 2016. № 3. С. 101–117. [Gavrilova, Marina V. 2016. Social'naya semiotika: teoreticheskie osnovaniya i principy analiza mul'timodal'nyh tekstov (Social semiotics: Theoretical foundations and principles for the analysis of multimodal texts. *Politicheskaya Nauka* 3. 101–117. (In Russ.).]
- Гарбовский Н.К. 100 лет отечественной теории перевода (к 100-летию выхода в свет «Принципов художественного перевода» К. Чуковского и Н. Гумилёва) / Н.К. Гарбовский // *Вестник Московского университета*. Серия 22: Теория перевода. 2019. № 2. С. 36–51. [Garbovskij, Nikolai K. 2019. 100 let Otechestvennoi teorii perevoda (k 100-letiyu vyhoda v svet “principov hudozhestvennogo perevoda” K. Chukovskogo i N. Gumilyova) (100 years of Russian translation theory (to the 100th anniversary of the publication of “Principles of Literary Translation” by K. Chukovsky and N. Gumilyov). *Vestnik Moskovskogo Universiteta*. Seriya 22: Teoriya perevoda 2. 36–51. (In Russ.).]
- Загидуллина М.В. Мультимодальность: к вопросу о терминологической определенности // *Знак: проблемное поле медиаобразования*. 2019. № 1(31). С. 181–188. [Zagidullina,

- Marina V. 2019. Mul'timodal'nost': k voprosu o terminologicheskoi opredelennosti (Multimodality: On the issue of terminological certainty). *Znak: Problemnoe Pole Mediaobrazovaniya* 1(31). 181–188. (In Russ.).
- История музыки: сжатый очерк. Е. М. Браудо. 2-е изд., испр. и доп. М.: Музгиз, 1935. [Istoriia muzyki: szhatyi ocherk (History of music: A concise essay). 1935. Evgeny M. Braudo. 2<sup>nd</sup> issue. Moskow: Muzgiz. (In Russ.).]
- История русской музыки. Т. 10В, кн. 1: 1890–1917: хронограф [под общ. науч. ред. Е.М. Левашева]. Москва: Языки славянских культур: издатель А. Кошелев, 2011. [Istoriia russkoi muzyki (History of Russian music). 2011. V. 10B, b. 1: 1890–1917: chronograph. In Evgeny M. Levashev (ed.). Moskow: Iazyki slavianskikh kul'tur: izdatel' A. Koshelev. (In Russ.).]
- Кибрик А.А. Мультимодальная лингвистика // *Когнитивные исследования: сборник научных трудов*. Москва: Издательство «Институт психологии РАН». 2010. С. 135–152. [Kibrik, Andrej A. 2010. Mul'timodal'naya lingvistika (Multimodal linguistics). *Kognitivnye Issledovaniya: Sbornik Nauchnyh Trudov*. Moskow: Izdatel'stvo "Institut psikhologii RAN". 135–152. (In Russ.).]
- Козуляев А.В. Аудиовизуальный полисемантический перевод как особая форма переводческой деятельности и особенности обучения данному виду перевода / А.В. Козуляев // *XVII Царскосельские чтения: Материалы международной научной конференции 23–24 апреля 2013 г. Том I, Санкт-Петербург, 23–24 апреля 2013 года / Под редакцией профессора В.Н. Скворцова*. Санкт-Петербург: Ленинградский государственный университет им. А.С. Пушкина, 2013. С. 374–381. [Kozlyayev, Aleksey V. 2013. Audiovizual'ny polisemanticheskii perevod kak osobaya forma perevodcheskoi deyatel'nosti i osobennosti obucheniya dannomu vidu perevoda (Audiovisual polysemantic translation as a special form of translation activity and features of teaching this type of translation). *XVII Tsarskosel'skie Chteniya* 1. St. Petersburg: Pushkin Leningrad State University. 374–381. (In Russ.).]
- Контрерас Кооб А., Бояркина А.В. Городской звуковой ландшафт в фантастическом кино // *Urbis et Orbis. Микроистория и семиотика города*. 2022. Т. 1. № 2. С. 86–100. [https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1\(2\)-86-100](https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1(2)-86-100) [Contreras Koob, Alejandra & Albina V. Boyarkina. 2022. Gorodskoi zvukovoi landshaft v fantasticheskom kino (Urban soundscape in fantasy cinema). *Urbis et Orbis. Mikroistoriya i Semiotika Goroda* 1 (2). 86–100. (In Russ.).]
- Кресс Г. Социальная семиотика и вызовы мультимодальности / пер. с англ. Т.Ш. Адильбаев, И.В. Фомин // *Политическая наука*. 2016. № 3. С. 77–100. [Kress, Günter. 2016. Social'naya semiotika i vyzovy mul'timodal'nosti (Social semiotics and challenges of multimodality). *Politicheskaya Nauka* 3. 77–100. (In Russ.).]
- Кукушкина Т.А. Из литературного быта Петрограда начала 1920-х годов (Альбомы В.А. Сутугиной и Р.В. Румы) / вступ. ст., подгот. текста, коммент. Т.А. Кукушкиной // *Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1997 год*. СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. С. 341–402. [Kukushkina, Tatiana A. 2002. Iz literaturnogo byta Petrograda nachala 1920-kh godov (Al'bomy V. A. Sutuginoi i R. V. Rury) (From the Literary Life of Petrograd in the Early 1920s (Albums by V. A. Sutugina and R. V. Rura)). *Ezhegodnik Rukopisnogo otdela Pushkinskogo Doma na 1997 god*. St. Petersburg: Dmitrii Bulanin. 341–402. (In Russ.).]
- Маликова М.Э. К описанию 'филологического перевода' в 1930-е гг.: А.А. Франковский переводчик английского романа XVIII в. // *Studia Litterarum*. 2017. Т. 2. № 3. С. 10–45. [Malikova, Maria E. 2017. K opisaniuu 'filologicheskogo perevoda' v 1930-e gg.: A. A. Frankovskii perevodchik angliiskogo romana XVIII v. (To the

- description of ‘philological translation’ in the 1930s: A. A. Frankovsky is a translator of the English novel of the 18th century). *Studia Litterarum* 2 (3). 10–45. (In Russ.).
- Медова А.А. Онтология модальности: дисс. ... д-ра философских наук: 09.00.01 / А.А. Медова. Омск, Омский государственный педагогический университет. 2016. [Medova, Anastasiya A. 2016. Ontologiya modal’nosti: dissertatsiya ... d-ra filosofskih nauk: 09.00.01. Omsk: Omsk Pedagogical University. (In Russ.).]
- Омельяненко В.А. Поликодовые тексты в аспекте теории мультимодальности / В.А. Омельяненко, Е.Н. Ремчукова // *Коммуникативные исследования*. 2018. Т. 3. № 17. С. 66–78. [Omel’yanenko, Victoria A. & Elena N. Remchukova. 2018. Polikodovye teksty v aspekte teorii mul’timodal’nosti (Polycode texts in the aspect of the theory of multimodality). *Kommunikativnye Issledovaniya* 3 (17). 66–78. (In Russ.).]
- Порфирьева А.Л. Блок и Вагнер // Россия – Европа. Контакты музыкальных культур. *Problemata musicologica* 7. Санкт-Петербург: РИИИ. 1994. С. 186–220. [Porfir’eva, Anna L. 1994. Blok i Wagner. Rossiia – Europa. Kontakty muzykal’nykh kul’tur (Blok and Wagner. Russia – Europe. Contacts of musical cultures). *Problemata Musicologica* 7. St. Petersburg. 186–220. (In Russ.).]
- Сдобников В.В. Переводоведение сегодня: вечные проблемы и новые вызовы // *Russian Journal of Linguistics*. 2019. Т. 23. №2. С. 295–327. <https://doi.org/10.22363/2312-9182-2019-23-2-295-327> [Sdobnikov, Vadim V. 2019. Perevodovedenie segodnya: vechnye problemy i novye vyzovy (Translation studies today: Eternal problems and new challenges). *Russian Journal of Linguistics* 23 (2). 295–327. (In Russ.).]
- Симян Т.С. Сергей Параджанов и Тифлис: «гид» культурной памяти, городское пространство и его трансформация // *Критика и семиотика*. 2022. № 1. С. 198–215. [Simyan, Tigran S. 2022. Sergej Paradzhanov i Tiflis: “gid” kul’turnoi pamyati, gorodskoe prostranstvo i ego transformaciya (Sergei Parajanov and Tiflis: a “guide” of cultural memory, urban space and its transformation). *Kritika i Semiotika* 1. 198–215. (In Russ.).]
- Учитель К.А. Михаил Лозинский: неизвестный перевод оперного либретто. *Искусствознание*. 2015. № 1–2. С. 525–537. [Uchitel’, Konstantin A. 2015. Mikhail Lozinskii: neizvestnyi perevod opernogo libretto (Mikhail Lozinsky: Unknown translation of opera libretto). *Iskusstvoznanie* 1–2. 525–537. (In Russ.).]
- Федоров А.В. Искусство перевода и жизнь литературы: Очерки. Ленинград, Сов. писатель. Ленингр. отд-ние, 1983. [Fedorov, Andrey V. 1983. Iskusstvo perevoda i zhizn’ literatury: Ocherki. Leningrad: Sov. pisatel’. Leningr. otd-nie (The Art of Translation and the Life of Literature: Essays). Leningrad: Soviet writer. Leningrad branch. (In Russ.).]
- Чернявская В.Е. Медиальность: опыт осмысления формирующейся парадигмы в лингвистике // *Медиалингвистика*. 2015. Т. 1. № 6. С. 7–14. [Chernyavskaya, Valeria E. 2015. Medial’nost’: opyt osmysleniya formiruyushchejsya paradigmy v lingvistike (Mediality: The experience of comprehending the emerging paradigm in linguistics). *Medialingvistika* 1 (6). 7–14. (In Russ.).]
- Чернявская В.Е. Визуальность в социокультурной проекции // *Праксема. Проблемы визуальной семиотики*. 2021. Т. 2. № 28. С. 96–109. [Chernyavskaya, Valeria E. 2021. Vizual’nost’ v sociokul’turnoj proekcii (Visuality in sociocultural projection). *Praksema. Problemy vizual’noi semiotiki* 2 (28). 96–109. (In Russ.).]
- Чуковский К.И., Гумилев Н.С. Принципы художественного перевода. Статьи К. Чуковского и Н. Гумилева. Петербург: «Всемирная литература», 1919. 30, [1] с. [Chukovsky, Korney I. & Nikolay S. Gumilev. 1919. Printsipy khudozhestvennogo perevoda. Stat’i K. Chukovskogo i N. Gumileva (Principles of literary translation. Articles by K. Chukovsky and N. Gumilyov). Peterburg: “Vsemirnaia literatura”. 30, [1]. (In Russ.).]

- Kress, Günter. 2010. *Multimodality. A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. London: Routledge.
- Kress, Günter. 2001. *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*. In Günter Kress & Theo van Leeuwen (eds.). London: Edward Arnold.
- Massey, Gary. 2021. Applied translation studies and transdisciplinary action research: Understanding, learning and transforming translation in professional contexts. *Russian Journal of Linguistics* 25 (2). 443–461. <https://doi.org/10.22363/2687-0088-2021-25-2-443-461>

### СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

- Бетховен Л. Заключительный хор из 9-й симфонии «К радости»; соч. 125 / переложение для ф-но К. Рейнеке. М., СПб: Н. и С. Кусевицкие [1910-е]. [Beethoven, Ludwig von. 1910. *Zaklyuchitel'nyj hor iz 9-j simfonii "K radosti"*; soch. 125 / pereložhenie dlya f-no K. Reineke. M., SPb: N. i S. Kusevickie [1910] (In Russ.)].
- Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства, пер. с нем. [и предисл.] В. Коломийцова. Санкт-Петербург: А. Дидерихс, 1912. [Buzoni, Ferruccio. 1912. *Eskiz novoi estetiki muzykal'nogo iskusstva*, per. s nem. [i predisl.] V. Kolomiitsova. Saint Petersburg: A. Diderikhs. (In Russ.)].
- Вагнер Р. Бетховен, в пер. и с предисл. Виктора Коломийцова. 2-е изд. Санкт-Петербург; М.: изд. С. и Н. Кусевицких, 1912 (тип. С.Л. Кинда в Спб.). [Wagner, Richard. 1912. *Beethoven*. V per. i s predisl. Viktora Kolomiitsova. 2-e izd. Saint Peterburg; Moskow: izd. S. i N. Kusevitskikh, 1912 (tip. S.L. Kinda v Spb.). (In Russ.)].
- Вагнер Р. Зигфрид = Siegfried. Von Richard Wagner; Vollständiger Klavierauszug; Erleichterte Bearbeitung von R.Kleinmichel. Рус. пер. И.Тюменева. М.: П.Юргенсон, ценз. 1897. [Wagner, Richard. 1897. *Siegfried*. Von Richard Wagner; Vollständiger Klavierauszug; Erleichterte Bearbeitung von R.Kleinmichel. Rus. per. I.Tyumeneva. M.: P. Jurgenson, tsenz. (In Russ.)].
- Вагнер Р. Зигфрид: Второй день трилогии «Кольцо Нибелунга», Рихард Вагнер; Пер. Виктора Коломийцова. (Пер. этот вполне приспособлен для пения). М.: П. Юргенсон, 1911. [Wagner, Richard. 1911. *Siegfried: Vtoroi den' trilogii "Kol'tso Nibelunga"*. Richard Wagner; Per. Viktora Kolomiitsova. (Per. ehtot vpolne prisposoblen dlya peniya). Moskow: P. Jurgenson. (In Russ.)].
- Вагнер Р. Золото Рейна: Предвечерие трилогии «Кольцо Нибелунга»: (Перевод этот вполне приспособлен для пения); Пер. В. Коломийцова. М.: П. Юргенсон, 1910. [Wagner, Richard. 1910. *Zoloto Reina: Predvecherie trilogii "Kol'tso Nibelunga"*: (Perevod etot vpolne prisposoblen dlia peniia); Per. V. Kolomiitsova. Moskow: P. Jurgenson. (In Russ.)].
- Вагнер Р. Нюренбергские мастера пения: Муз. комедия в 3 д.: (Пер. этот вполне приспособлен для пения). Рихард Вагнер; Пер. Виктора Коломийцова. М.: П. Юргенсон, 1909. [Wagner, Richard. 1909. *Niurenbergskie mastera peniia*: Muz. komediia v 3 d. : (Per. etot vpolne prisposoblen dlia peniia). Richard Wagner; Per. Viktora Kolomiitsova. Moskow: P. Jurgenson. (In Russ.)].
- Вагнер Р. Парсифаль = Parsifal: Ein Bühnenweihfestspiel, Von Richard Wagner; Vollständiger Klavierauszug; Erleichterte Bearbeitung von R.Kleinmichel. М.: П. Юргенсон, ценз., 1898. [Wagner, Richard. 1898. *Parsifal' = Parsifal*: Ein Bühnenweihfestspiel. Von Richard Wagner; Vollständiger Klavierauszug; Erleichterte Bearbeitung von R.Kleinmichel. Moskow: P. Jurgenson, tsenz. (In Russ.)].
- Вагнер Р. Парсифаль: Драма-мистерия в 3 д.: (Пер. этот вполне приспособлен для пения). Рихард Вагнер; Пер. Виктора Коломийцова. [3-е изд.]. М.: П. Юргенсон, 1914.

- [Wagner Richard. 1914. *Parsifal'*: *Drama-misteriya v 3 d.*: (Per. ehtot vpolne prisposoblen dlya peniya). Richard Wagner; Per. Viktora Kolomiitsova. [3-e izd.]. Moskow: P. Jurgenson, 1914. (In Russ.)].
- Вагнер Р. Прощание Лоэнгрин = Lohengrin beim Abschied: “О, лебедь мой! Ты в грустный и тоскливый час...” : из оперы “Лоэнгрин” : [для голоса с сопровождением фортепиано : e<sup>1</sup>-a<sup>2</sup>] , Р. Вагнер: перевод В. Коломийцова. М.: П. Юргенсон, [1890]. 5 с. [Wagner, Richard. 1890. Wagner R. *Proshchanie Lohengrina = Lohengrin beim Abschied*: “O, lebed' moi! Ty v grustnyi i tosklivyi chas...” : iz opery “Lohengrin” : [dlia golosa s soprovozhdeniem fortepiano : e<sup>1</sup>-a<sup>2</sup>]. R. Wagner: perevod V. Kolomiitsova. Moskow: P. Jurgenson. 5. (In Russ.)].
- Вагнер Р. Тристан и Изольда = Tristan und Isolde: Драма в 3-х актах Рихарда Вагнера. Пер. В. Коломийцова; Полн. и упрощ. изд. для пения с фортепиано Рихарда Клейнмихеля. Лейпциг [и др.], [Б. г.]. [Wagner, Richard. [B. g.]. *Tristan i Izol'da = Tristan und Isolde*: Drama v 3-kh aktakh Richarda Wagnera, Per. V. Kolomiitsova; Poln. i uproshch. izd. dlia peniia s fortepiano Richard Kleinmichel. Leipzig [i dr.] (In Russ.)].
- Гейне Г. Избранные стихотворения. Собрала и снабдила словарем А. Черняк. Москва, Ленинград: Гос. изд-во, 1929. 51, [2] с., [3] с. [Heine, Henrich. 1929. *Izbrannyye stikhotvoreniia*. Sobrala i snabdila slovarem A. Cherniak. Moskow, Leningrad: Gos. izd-vo. 51, [2], [3]. (In Russ.)].
- Коломийцов В. П. Карл Мария фон-Вебер: К столетию со дня его смерти. (1826–1926): Критико- биографич. очерк. Ленинград: кооп. музыкально-изд-ское т-во «Тритон», 1927. [Kolomiitsov, Victor P. 1927. *Karl Maria von Weber: K stoletiiu so dnia ego smerti. (1826-1926)*: Kritiko- biografich. ocherk. Leningrad: koop. Muzykal'no-izd-sкое t-vo “Triton”. (In Russ.)].
- Коломийцов В. П. Кольцо Нибелунга: Трилогия Рихарда Вагнера. Пб.: Поляр. звезда, 1923 (обл. 1922). [Kolomiitsov, Victor P. 1923. *Kol'tso Nibelunga: Trilogiia Richarda Wagnera*. Saint Petersburg: Poliar. zvezda. (In Russ.)].
- Коломийцов В. П. Рихард Вагнер и музыкальная драма в России. *Музыкальный календарь А. Габриловича*: Справ. и запис. книжка.... на 1913 г. Санкт-Петербург: Руслан. С. I-XXXII. [Kolomiitsov, Victor P. 1913. Richard Wagner i muzykal'naia drama v Rossii. *Muzykal'nyi kalendar' A. Gabrilovicha* : Sprav. i zapis. knizhka.... на 1913 г. St. Petersburg: Ruslan. S. I-XXXII]. (In Russ.)].
- Коломийцов В. П. Статьи и письма. Сост. и авт. прим. Е. В. Коломийцовой-Томашевской. Ленинград: Музыка. Ленинградское отделение, 1971. [Kolomiitsov, Victor P. *Stat'i i pis'ma*. Sost. i avt. prim. E. V. Kolomiitsovoi-Tomashevskoi. Leningrad: Muzyka. Leningradskoe otdelenie. (In Russ.)].
- Коломийцов В. П. Франц Шуберт: К 100-летию со дня смерти. Ленинград, 1928. [Kolomiitsov, Victor P. 1928. *Franz Schubert: K 100-letiiu so dnia smerti*. Leningrad. (In Russ.)].
- Тексты песен Франца Шуберта (100 стихотворений Шиллера, Гете, Гейне и др. нем. поэтов в эквиритмич. переводах). Виктор Коломийцов. Ленинград: Тритон, 1933. [Teksty pesen Franza Schuberta. 1933. (100 stikhotvorenii Schillera, Goethe, Heine i dr. nem. poetov v ekviritnich. perevodakh) Viktor Kolomiitsov. Leningrad: Triton. (In Russ.)].
- Шуберт Ф. Любовь Мельника = Die schöne Müllerin: соч. 25: цикл песен на слова Вильгельма Мюллера: для голоса с фортепиано. Ф. Шуберт; ред. П. Ламм; пер.: Л. И. Изюмов [и др.]. Москва: Музгиз, 1937. [Shubert, Franz. 1937. *Liubov' Mel'nika = Die schöne Müllerin* : soch. 25: tsikl pesen na slova Vil'gel'ma Miullera: dlia golosa s fortepiano. F. Shubert; red. P. Lamm; per.: L. I. Iziumov [i dr.]. Moskow: Muzgiz. (In Russ.)].

Шюрэ Э. Драма Рихарда Вагнера «Тристан и Изольда». Пер. [и предисл.] Виктора Коломийцова. Москва: П. Юргенсон, 1909. [Schuré, Édouard. 1909. *Drama Richarda Wagnera "Tristan i Izol'da"*. Per. [i predisl.] Viktora Kolomiitsova. Moskow: P. Jurgenson. (In Russ.)].

Wagner, Richard. 1877. *Parsifal*: ein Bühnenweihfestspiel. Mainz: Verlag von B. Schott's Söhne.

Wagner, Richard. 1876. *Siegfried*: zweiter Tag aus der Trilogie Der Ring des Nibelungen. Mainz: Verlag von B. Schott's Söhne ... [4], 98, [10].

#### **Article history:**

Received: 05 September 2021

Accepted: 21 April 2022

#### **Сведения об авторе:**

**Альбина Витальевна БОЯРКИНА** – кандидат филологических наук, доцент кафедры немецкой филологии РГПУ им. А.И.Герцена, Санкт-Петербург, Россия. Переводчик в сфере культуры и искусства, член общества теории музыки. Автор более 50 публикаций по теории перевода, лингвистике текста и аудиальной лингвистике.

*e-mail*: al.bojarkina@mail.ru

ORCID: 0000-0003-3619-5885

#### **Bionote:**

**Albina V. BOYARKINA** holds a Ph. D. in linguistics. She is an Associate Professor of the Department of German Philology at Herzen University, Saint Petersburg, Russia, a translator in the sphere of culture and art, member of the Music Theory Society and an author of over 50 publications. Her research interests include translation theory, text linguistics and audial linguistics.

*e-mail*: al.bojarkina@mail.ru

ORCID: 0000-0003-3619-5885