



UNIVERSITÀ DI PARMA

ARCHIVIO DELLA RICERCA

University of Parma Research Repository

BULAT OKUDZHAVA'S SONGS IN ITALIAN. A TRANSLATION ANALYSIS

This is the peer reviewed version of the following article:

Original

BULAT OKUDZHAVA'S SONGS IN ITALIAN. A TRANSLATION ANALYSIS / De Florio, G. - In: RUSSIAN LITERATURE. - ISSN 0304-3479. - 133:(2022), pp. 25-47. [10.1016/j.ruslit.2022.07.002]

Availability:

This version is available at: 11381/2936773 since: 2023-01-12T11:56:39Z

Publisher:

ELSEVIER

Published

DOI:10.1016/j.ruslit.2022.07.002

Terms of use:

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available

Publisher copyright

note finali coverpage

(Article begins on next page)

30 January 2025

Введение

Успех песенного творчества Булата Окуджавы часто отмечали в истории итальянской рецепции русской культуры. Впервые о поэте заговорили в конце 60-х — начале 70-х гг., в эпоху официальных поездок итальянских делегаций и неофициальных публикаций, циркулирующих за границей благодаря магнитиздату и самиздату, затем во второй половине 80-х гг. — перестроечное время СССР, когда повысился интерес к культурному продукту России и заметно выросло количество контактов между странами, и наконец в двухтысячных годах, когда авторская песня утвердилась в качестве объекта исследования в научной сфере, как в России, так и в Италии.

В данной статье рассматривается эволюция подхода к переводу песенного творчества Булата Окуджавы на итальянский язык. Анализ приводится в рамках дескриптивного переводоведения (Descriptive Translation Studies), согласно которому нормы перевода анализируются в историко-социальном контексте.¹ Обозначается разница между первыми переводами песен Окуджавы и новыми переводами, появившимися в XXI веке. Наконец, приводится пример перевода из альбома *На Арбатском дворе* (2018), на основе которого рассматривается оригинальный прием переводчика Алесслио Леги, заключающийся в поиске *эквивалентности* за счет механизма *компенсации* с учетом широкого контекста поэтики Окуджавы.

Первые публикации песен Окуджавы на итальянском языке относились к традиции поэтического перевода. Согласно преобладающей в то время тенденции, соблюдение формальных характеристик редко выдвигалось на первый план и становилось доминантой (Jakobson, 1996; Levý, 1967) в процессе перевода, несмотря на то, что попытки перевода песен при сохранении рифмы и метрики были уже предприняты такими итальянскими шансонье, как Фабрицио Де Андре (Valenti, 2013). В XXI веке, на примере творчества Окуджавы, можно наблюдать новый подход к переводу, при котором формальная структура текста как можно точнее воспроизводится в новой языковой и культурной системе.

Песни Булата Окуджавы на итальянском языке

Первое упоминание песенного творчества Булата Окуджавы в Италии восходит к 1967 году, когда в Италию попадает загадочная пластинка под названием *Un nastro da Mosca* [*Пленка из Москвы 1960–1967*], на конверте которой мелким шрифтом также значилось: “Песни поэта оттепели Булата Окуджавы” (Okudžava, 1967). Диск составили Клара Страда, жена знаменитого итальянского слависта Витторио Страды,² и Микеле Луиджи Страньеро, певец, этно-музыковед и исследователь народной и авторской песни. Речь идет, скорее всего, об одном из тысяч изданий магнитиздата, циркулирующих в те годы по всей территории Советского Союза и за его пределами.³ Пластинка содержала записи очень плохого качества, что подтверждает неофициальность распространения песен Окуджавы 1950-х и 1960-х годов. Подборка песен фиксировала важный момент в поэтической эволюции автора: туда входили такие произведения, как *Песенка об Арбате*, *Песня о голубом шарике*, *Бумажный солдат*, *Полночный троллейбус*, *На Смоленской дороге* и т. д., то есть, самые известные “стихи под гитару”, которые впоследствии стали самыми известными его песнями.

Хотя предположение о происхождении данной пластинки через магнитиздат еще не получило окончательного подтверждения, так или иначе, в 1967 году итальянская публика смогла познакомиться с некоторыми шедеврами русского “поющего поэта”.⁴ В тексте маленького буклета, сопровождавшего диск, вкратце описывался русский феномен бардовской песни, приводились краткие сведения о биографии этого неизвестного доселе в Италии певца. Составители включили также переводы песен, но, если их рассматривать с точки зрения перевода, в них нет никакой попытки сохранить форму стихов, то есть, их размер или рифму. Смысловая составляющая передается при полной утрате формальных признаков.

С исторической точки зрения важно отметить, что диск входил в серию ‘I dischi del Sole’⁵ [Диски Солнца], и был опубликован газетой *Il Manifesto* [*Манифесто*]. *Манифесто* — это ежедневная газета левого толка, которая часто выступала с критикой официальной линии

Итальянской коммунистической партии (ИКП).⁶ Тем не менее, среди ее подписчиков были многочисленные сторонники компартии, видевшие в ней живую и независимую альтернативу официальному партийному органу итальянских коммунистов *L'Unita* [*L'Unità*]. Появление песен “поэта оттепели” следует интерпретировать именно в этом ключе критического диалога с событиями, происходящими в то время в области культуры в Советском Союзе на фоне сложных отношений власти к так называемым нон-конформистским артистам. Как верно отмечает Саббатини (2018, р. 89),

развивающиеся культурные контакты между Италией и Советским Союзом были результатом десталинизации; для итальянской культуры Оттепель считалась вторым, после Революции, шансом на переосмысление советского социалистического развития. Со своей стороны, СССР начал проявлять интерес, хоть и осторожный, к западным, особенно итальянским, интеллектуалам и писателям.

В данном контексте разные инстанции и отдельные деятели культуры⁷ способствовали развитию культурного диалога между странами через совместные проекты, в том числе и переводы. При этом, речь шла, в основном, о художественной литературе, а музыка — в частности, авторская песня — осталась объектом интереса узкого круга людей.⁸

В 1972 году в Италии появляется фундаментальное исследование российской авторской песни — книга Пьетро Цветеремича, одного из самых крупных славистов второй половины XX века, переводчика, в том числе, первой в мире публикации романа Бориса Пастернака *Доктора Живаго*. Его *Canzoni russe di protesta* [*Русские песни протеста*] включали в себя избранную поэзию и песни Булата Окуджавы, Владимира Высоцкого и Александра Галича, и были снабжены развернутым и подробным вступлением, где очерчен контекст, в котором эти произведения создавались (Okudžava, 1972, р. 7–24).⁹ Книга представляет собой первую осмысленную попытку академического анализа феномена русской авторской песни, что имеет колоссальное значение для последующих работ, посвященных этому жанру. Заметим, что количество переводов песен Окуджавы значительно преобладает над другими: составитель

включает по 17 песен Владимира Высоцкого и Александра Галича, а из репертуара Окуджавы он предлагает 49 переводов, не скрыв во вступлении, что “из трех авторов он [Окуджава] самый полноценный” (там же, р. 15). Можно также предположить, что предпочтение, отданное творчеству Окуджавы, обусловлено и доступностью стихов и некой популярностью, которой поэт пользовался во Франции.¹⁰ С тематической точки зрения Цветеремич подбирает очень разные по тематике стихотворения: из военного, любовного и экзистенциального циклов, показывая этим широкий диапазон лирики Окуджавы. Тем не менее, как в случае буклета 1967, переводы не соблюдают формальных признаков исходного текста (далее — ИТ). На лексическом уровне он редко прибегает к коротким сноскам для толкования лингвокультурных лексем. Однако, переводчик ограничивается лишь определением термина, не вдаваясь в подробности, касающиеся его контекстуального смысла.¹¹

В 1989 году увидел свет сборник *Arbat, mio Arbat* [*Арбат, мой Арбат*] (Okudžava, 1989), в который, следуя традиции, заложенной Цветеремичем, были включены многие песни Окуджавы в переводах слависта Джан Пьеро Пиретто, сделанных вместе с Серджио Секондиано Сакки, сегодняшним художественным руководителем Клуба Тенко и учредителем Фестиваля Тенко, в котором Окуджава принял участие в 1985 году и получил премию.¹² Интерес Джан Пьеро Пиретто к творчеству Окуджавы возник до приезда знаменитого поэта в Италию, и усилился именно при встрече с Окуджавой, с которым Пиретто провел все дни Фестиваля.¹³

Несмотря на эти публикации, популярность шансонье и поэта Окуджавы не выходит за пределы маленькой группы специалистов и фанатов международной авторской песни, которые, скорее всего, знали русский язык и могли полностью оценить песни Окуджавы, не обращая внимание на переводы. В 90-е годы имя Окуджавы практически исчезает. На это несомненно повлияло два тесно связанных фактора: малая известность русской авторской песни за рубежом и отсутствие перевода исполняемых песен. Вдобавок, больше не переводятся и романы Окуджавы, последнее издание выходит в 1989 году (Okudžava, 1989b).

С другой стороны, в тот момент творчество Окуджавы, как и бардовская песня вообще, еще не стали постоянным объектом научного интереса славистов, которые только начинали заниматься авторской песней и советской музыкой как культурным феноменом,¹⁴ хотя во время университетских занятий по литературе и языку часто звучали песни Окуджавы, они активно использовались в качестве дидактического материала на уроках русского языка как иностранного, о них писались курсовые и дипломные работы.

Песни русского протеста и *Арбат, мой Арбат* — две важные работы, ставшие основой для осуществления других проектов и исследований, посвященных Булату Окуджаве. Однако, решение Цветеремича и Пиретто передать только смысл произведений, не соблюдая формальную структуру песен, не позволяло итальянской публике в полной мере оценить художественный потенциал данных произведений. Решение мотивируется тем, что оба переводчика воспринимали песенное творчество Окуджавы именно как поэзию и соответственно ориентировались на традицию поэтического перевода с русского на итальянский.

Трудность перевода русской поэзии на итальянский язык обуславливается двумя главными асимметриями в русской и итальянской языковых системах: с одной стороны, это асимметрия в традиции, относящаяся к канону и его нарушению в эволюции литературных конвенций данной эпохи; с другой стороны, асимметрия проявляется на всех лингвистических уровнях, от фонетического до синтаксического, то есть, в зависимости от *типологии* двух языков.

Что касается первой асимметрии, со времен Джакомо Leopardi “высокий стиль” итальянской поэтической традиции характеризуется употреблением верлибра, в то время, как рифма чаще всего принадлежит народной речи и относится к фольклорным или детским жанрам (Гаспаров, 2003; Ямпольская, 2005). В русской же традиции, начиная с Пушкина, стихосложение складывается на основе размера и рифмы в жесткой силлабо-тонической структуре (Unbegaun, 1958; Гаспаров, 2000). Кроме того, ритмическое разделение времени на равные части языком (“изохрония”) тоже резко отличается в итальянском и русском языках:

фонологическая единица итальянского языка — это слог, а в русском языке — это слово. Такие асимметрии ориентируют переводчика при предварительном выборе доминанты текста (Якобсон, 1996, р. 119–125), в соответствии с традицией и типологией исходящего текста (ИТ) и текста перевода (далее — ТП), а также общей стратегией по решению ряда вопросов, касающихся, в том числе, роли ИТ в творчестве автора и оперативных приоритетов для компенсации вышеуказанных асимметрий.

В переводах русской поэзии XX века на итальянский язык наблюдались разные тенденции, от полного отказа от метрических и ритмических характеристик до максимальной имитации русской силлабо-тонической системы вопреки смысловой составляющей. Однако, лучшие переводчики стремились к достижению “плодотворной гибридности”, заключающейся в

балансе между представлением поэтики, выраженной в исходящем языке, и использованием лингвориторической оркестровки (включая, хотя и не обязательно, использование метра и рифмы), которая, вызывая потенциальные ассоциации с культурами прошлого и настоящего, выраженными в языке перевода, рискует, если она неадекватно дозирована, подавить или уничтожить вышеупомянутую поэтику (Niero, 2019, р. 18).

Такая позиция немного отличается от рамок, поставленных теорией перевода, которая, начиная со второй половины XX века, берет истоки из области Cultural Studies, согласно которой переводческие стратегии определяются на основании того, в какой степени переводчик стремится приблизить текст к нормам принимающей культуры.¹⁵ Анализируя переводы русской поэзии на итальянский язык последних десятилетий (с 1987 года), Ниэро отмечает (там же, р. 309–334) растущее внимание переводчиков к формальным признакам ИТ, о котором говорит также Стефано Гардзонию (2016, с. 131–140):

До известной степени можно сказать, что некоторые тексты русской современной поэзии стимулируют возобновление в итальянской поэзии интереса к регулярному стиху (главным образом, к эндекасиллабу) и к рифме. По крайней мере, можно констатировать, что перевод русских

стихов невольно ставит вопрос о сегодняшнем отношении к метрическим традициям самой итальянской поэзии.

Иными словами, современный подход к переводу русской поэзии на итальянский показывает постоянное колебание между “семантическим коэффициентом точности” и “стилистическим коэффициентом свободы” (Гаспаров, 2000).

В данное русло выполнены новые переводы песен Окуджавы. С 2000-х годов снова оживился интерес к его песенному творчеству, но на этот раз в среде авторов-исполнителей, которые начали предлагать исполняемые ими песни в переводах. Например, Эудженио Финарди¹⁶ включил песню *Молитва Франсуа Вийона* в переводе Серджио Секондиано Сакки в свой сборник *Небесные письма [Lettere Celesti]* (2001). К песням Окуджавы обратился также Роберто Таламо, школьный преподаватель литературы и латинского языка из города Бари, среди научных интересов которого можно обнаружить также переводы, в особенности, переводы песен русских бардов. В своей статье о проекте, над которым Таламо работал совместно с Джузеппе Казамассима и Валерией Сиранджело, он пишет, что собирается перевести и сделать первое музыкальное переложение некоторых песен Окуджавы, собрав их в монографический диск (Talamo, 2015). В основе проекта лежит стремление “позволить Окуджаве стать более известным в Италии не только благодаря значимости его текстов, но и особой интонации его мелодий, что является ключевой особенностью в его понимании сегодня” (там же, р. 34). В 2017 году сборник, в который включена двадцать одна песня Окуджавы, появился онлайн: сейчас можно послушать песни и одновременно прочитать тексты переводов, так как все материалы размещены в открытом доступе, по словам переводчика/исполнителя, “согласно традиции магнетиздата”.¹⁷

Как уже было сказано, ключевую роль в вышеуказанном подходе к переводу играет тот факт, что переводчиками песен Окуджавы теперь являются не слависты, а певцы. Среди них выделяется поэт, писатель и певец Алессио Лега, который в 2018 году выпустил диск *На Арбатском дворе*, содержащий семнадцать песен Булата Окуджавы на итальянском языке

(Lega, 2018). Лега давно занимается этой очень узкой и сложной переводческой деятельностью, то есть, переводом иностранных песен на итальянский язык. В 2006 году он выпустил диск *Пляж под брусчаткой* [*Sotto il pavè la spiaggia*] с восемнадцатью песнями французских авторов, переведенных на итальянский. В 2008 году им были опубликованы книга и диск *Спой, все не пройдет* [*Canta che non ti passa*], состоящий из произведений самых значимых французских, иберийских и славянских бардов.¹⁸

Знакомство Леги с творчеством русского поэта восходит к его юности, когда он случайно увидел виниловый диск Окуджавы у соседки по квартире, изучающей русский язык в университете в Парме. Не владевшего русским языком Легу поразили мелодии песен, завораживающий голос исполнителя и лишенная всякого пафоса меланхоличная интонация песен. Много лет спустя, во время поездки в Париж, он обнаружил диск Окуджавы, выпущенный Chant du Monde, с переводами песен на французский язык, который Лега очень хорошо знал. Первые попытки переводов были им предприняты в начале 90-х годов на волне энтузиазма, вызванного идеей Серджи Секондиано Сакки посвятить Фестиваль Тенко 1993 г. творчеству Владимира Высоцкого, в рамках которого был представлен диск с переводами песен русского барда на итальянский язык: как утверждает сам Лега, “без изысканной работы Серджио Сакки над Высоцким я бы даже не рискнул придумывать проект о его учителе Окуджаве” (De Florio 2018, p. 20).

Что касается истории перевода песен в Италии, то следует отметить, что это не является новинкой третьего тысячелетия: в 60-е и 70-е годы XX века широко распространялись так называемые “cover”, то есть, итальянские версии иностранных песен. Речь шла о чисто коммерческих произведениях, относящихся к категории “popular music” (Fabbri, 1985), которые чаще всего являлись не переводами, а новыми текстами, переложенными на соответствующие и уже известные иностранные мелодии. В основном, переписывались англоязычные хиты, такие, как, например, *Pregherò* (1966) Адриано Челентано, которая является переработкой *Stand by me* Бена Э. Кинга, или итальянская версия *California Dreamin'*

Mamas&Papas, под названием *Sognando California*, исполненная группой Dik Dik (1966). В тот же период на итальянский язык переводились многие известные авторские песни: самый яркий пример — это Фабрицио Де Андре,¹⁹ переработавший Жоржа Брассенса и Леонарда Коэна. Давно сложившаяся традиция продолжается до сих пор: в 2002 году группа Têtes de Bois²⁰ издали песни Лео Ферре на итальянском языке — *Ferré, l'amore e la rivolta* [Ферре, любовь и бунт] и недавно, в 2015 году, Франческо Де Грегори²¹ выпустил диск с песнями Боба Дилана на итальянском языке — *De Gregori canta Bob Dylan* [Де Грегори поет Боба Дилана]. Следует подчеркнуть существенное различие между переработками поп-хитов и версиями Брассенса, Коэна и др., предложенными Де Андре и другими, что на самом деле сводится к разным концепциям музыкальной индустрии: в переработанных хитах преобладает коммерческая составляющая проекта, тогда как в работах итальянских шансонье целью является, в первую очередь, переработка и адаптация поэтических произведений через призму собственной поэтики.

Опыт упомянутых переводчиков, при разном подходе к переводу столь отличающихся друг от друга иностранных авторов, демонстрирует, что “перевод авторской песни ставит целый ряд проблем, связанных с необходимостью сохранения ее смысловых, прагматических, стилистических аспектов, а также эстетических ценностей. Все это, не упуская из виду особенности этого жанра” (Garzone and Schena, 2000, p. 16).

На Арбатском дворе: новый подход к переводу песен Окуджавы

С точки зрения переводоведения, *На арбатском дворе* представляет собой перевод лингвистического микротекста, предназначенного для песенного исполнения. Другими словами, речь идет об эндосемиотическом переводе или адаптации (Salmon, 2000, p. 118). По словам исследовательницы Беднарчик,

теоретические проблемы перевода песенной поэзии связаны, прежде всего, с ее двойственностью в качестве литературно-музыкального жанра, что подразумевает различия в типе и оценке стиха [...]

В частности, необходимо указать на проблему лексико-музыкальной единицы перевода, объединяющей лингвистическо-семантические единицы вербального текста с музыкальными единицами (там же, р. 128).

В буклете своего диска Алессио Лега (2018, р. 10) объясняет, чем является для него процесс перевода в этом контексте и как себя вести со столь прихотливым жанром, как перевод авторской песни: “Именно потому, что ритмическая структура и ‘мелодичность’ точно определены, текст переведенной песни создается с бóльшей свободой, чем обычный литературный перевод для печати. Частично речь идет об иллюзорной свободе, так как в тексте песни необходимо воспроизвести фонетические характеристики исходного текста”. Важно отметить, что для переводчика-певца акустическая сторона песни играет главную роль и позиционирует себя как *доминанта* произведения.²²

Для песни характерно сочетание трех коммуникативных систем: слов, музыки и песенного исполнения. В данном анализе рассматриваются преимущественно лингвистические аспекта текста перевода с некоторыми заключительными замечаниями по поводу музыки (аранжировки) и исполнения. Обратим внимание на словесную ткань перевода Леги. Он изначально обращается к переводу на другой язык (французский) или к подстрочнику, то есть, к так называемому “сервисному/служебному переводу”, который чаще всего рассматривается как почти механический процесс декодирования и повторного кодирования. На самом же деле, подстрочник играет очень важную роль: избегая буквальности, он становится окном, распахнутым в другой мир, о котором рассказывает текст песни. Подстрочник при таком подходе должен передавать суть текста, становясь своего рода глубинным прочтением произведения, которое подразумевает как филологически-текстуальный, так и более широкий, исторически-социальный контекст. Таким образом, подстрочник является первым этапом комплексного сложного переводческого процесса, заканчивающегося восстановлением *эквивалента* ИТ.

Мы ограничимся некоторыми замечаниями по поводу первой песни диска, *Песенка о Леньке Королеве*, с помощью которого можно будет сделать предварительные выводы о доминирующем приеме, используемом в данных переводах. Для более удобного рассмотрения примеров приведем полный текст оригинала и его перевод:

Во дворе, где каждый вечер все играла радиола,
Где пары танцевали, пыля,
Все ребята уважали очень Леньку Королева,
И присвоили ему званье Короля.

Nella corte dell'Arbat una radio certe sere
Accompagnava al ballo la città
C'era Lënka Korolëv fra gli amici del quartiere
Un nome che vuol dire "sua maestà".

Был Король — как король, всемогущ, и если другу
Станет худо, иль вообще не повезет,
Он протянет ему свою царственную руку,
Свою верную руку и спасет.

Era un re che come i re delle favole passate
Aveva ogni sorta di virtù
Se un amico si perdeva dentro strade complicate
Lui lo aiutava dandogli del "tu".

Но однажды, когда "месершмиты", как вороны,
Разорвали на рассвете тишину,
Наш Король, как король — он кепчонку, как корону
Набекрень, и пошел на войну.

Come corvi le sirene ci chiamarono sul fronte
Partimmo tutti... e pure il nostro re
Io lo vidi che calcava la corona sulla fronte
Come un elmetto sulle ventitré.

Вновь играет радиола, снова солнце в зените,
Но некому оплакать его жизнь.
Потому что тот король был один, уж извините,
Королевой не успел обзавестись.

Nel cortile silenzioso una nuova radiolina
Che non sa nulla di chi non tornò
Lënka non ha fatto in tempo a trovarsi una regina
Qualcuna che per lui piangesse un po'.

Но куда бы я не шел, пусть какая ни забота,
По делам, или так — погулять,
Все мне чудится, что вот — за ближайшим поворотом
Короля повстречаю опять.

Oggi che vado di fretta per le strade della vita
A me se a caso passo di laggiù
Sembra sempre di sentire una radio di sfuggita
Rivedo il ballo della gioventù.

Потому что, на войне хоть и вправду стреляют,
Не для Леньки сырая земля,
Потому что, виноват, но я Москвы не представляю,
Без такого, как он Короля.

Perché i buchi delle bombe sono tombe a cielo aperto
E Lënka odiava quest'umidità
Perché Mosca non è Mosca, questa mia città è un deserto
Senza amici, senza re, senza pietà

В самом начале первого четверостишия сразу бросается в глаза упоминание в переводе топонима “Арбат”, который отсутствует в ИТ:

ИТ: Во дворе, где каждый вечер все играла радиола, / Где пары танцевали, пыля.

ТП: Nella corte dell' Arbat una radio certe sere / Accompagnava al ballo la città.

(дословный перевод: “На Арбатском дворе иногда по вечерам радиола / сопровождала город на танцы”).

Словосочетание “Во дворе” для тех, кто знаком с творчеством Окуджавы (особенно для москвичей), уже само по себе обозначает самый любимый и воспетый Окуджавой московский район, то есть, улицу Арбат и прилегающие переулки. Заметим, что включение в ТП отсутствующей в ИТ *реалии* (Влахов, Флорин 1986) (Виноградов, 2001) является совсем не распространенным решением в переводческой практике; наоборот, чаще всего такие лексемы удаляются в ТП, потому что переводчику не удается передать совокупное значение семантически насыщенного термина. Здесь “Арбат” дает итальянскому слушателю четкое представление о конкретном, ограниченном месте, несомненно экзотичном, обозначая его, тем самым, как главное место для Окуджавы, что подтверждается названием итальянского альбома: *Nella corte dell'Arbat* [*На арбатском дворе*]. Как в русском, так и в итальянском языках слово “corte” обозначает “внутренний участок земли, расположенный между домовыми постройками одного владения” (синоним слова “cortile”), но можно также усмотреть некоторую аллюзию на значение слова “двор” при монархии — а именно, штат лиц, составляющих учреждение, обслуживающее монарха и его семью. Это относится к окуджавскому подтексту всей песни, в которой конкретная современная ситуация (герой уходит на войну) просматривается через призму мифа и сказки.

В следующем двустишии переводчик умело решает игру слов “Королев” / “Король” через так называемое “внутреннее примечание”, то есть введение объяснения термина или игры слов в сам текст:

ИТ: Все ребята уважали очень Леньку Королева, / И присвоили ему званье Короля.

ТП: C'era Lënka Korolëv fra gli amici del quartiere / Un nome che vuol dire “sua maestà”.

(дословный перевод: “Среди друзей в районе был Ленька Королев / фамилия, означающая ‘Ваше величество’”).

Сохраняется и рифма (“città”/ “maestà”), и значение говорящей фамилии — что является очень распространенным приемом в русской литературе — при этом не утрачивается.

Если проследить за сказочной сюжетной линией, то можно заметить, что в переводе она проходит через всю песню: используются слова “корона” (“corona”), “королева” (“regina”), “король” (“re”) — т.е. присутствуют все сказочные герои, а к списку можно еще добавить слово “sirene” (“сирены или сигналы тревоги”) в 9-ом стихе. Здесь переводчик решает вопрос перевода *реалии* очень оригинально. В песне упоминаются “мессершмиты”, известные русскому слушателю немецкие самолеты-истребители, которые принимали участие в воздушных боях в годы Второй мировой войны. Лега заменяет слово “мессершмит”, неизвестное итальянскому слушателю, на слово “sirene” в значении “сирена, сигнал тревоги”. Из контекста понятно, что речь идет о сигналах тревоги во время войны, но ведь “sirena” в итальянском языке (как, впрочем, и в русском) обозначает также мифологическое существо, полурыбу-полуженщину, увлекающую своим пением несчастных моряков в гибельные места. А война именно так и поступает, завлекая людей обещанием славы и успеха, приводя их к гибели. Трудно сказать, насколько осознанно это было продумано переводчиком, но, тем не менее, такая интерпретация имеет право на существование.²³

В третьем четверостишии следует отметить различие в употреблении местоимений: если в ИТ поэт не говорит прямо от себя, а наблюдает уход на войну будто со стороны, в итальянской версии меняется лицо, от имени которого ведется повествование:

ИТ: Наш Король, как король—он кепчонку, как корону / Набекрень, и пошел на войну.

ТП: Partimmo tutti... e pure il nostro re / Io lo vidi che calcava la corona sulla fronte.

(дословный перевод: “Мы все отправились... а также наш король / Я видел, как он увенчал себя короной”).

Всем известно, что Окуджава считал себя частью своего поколения. Во многих песнях он откровенно заявляет о том, что разделяет ту же самую судьбу тысяч молодых людей — достаточно вспомнить песни *А мы с тобой, брат, из пехоты*, *До свидания, мальчики*, *Песенка о пехоте* и т.д. Таким образом смещение акцентов через смену субъекта не является искажением ИТ, а, наоборот, способствует его интерпретации в широком поэтическом контексте русского автора.

В *Песенке о Леньке Королеве*, как и во многих других песнях Окуджавы, присутствуют как минимум два пласта: первый — это конкретно описываемая история индивидуума, а второй — это ее осмысление в более широком контексте истории человечества, другими словами, судьбы каждого человека, каждого из нас в экзистенциальном ключе. Взгляд поэта фиксирует конкретные детали, но одновременно сюжету песни придается новая расширенная трактовка. В *Песенке о Леньке Королеве* тесно переплетаются символическое и историческое начала, терминология сказки и терминология войны. А в переводе Алессио Леги все эти составляющие не только не опускаются, но и выдвигаются на первый план и даже вступают в контакт с другими песнями того же автора.

Данный подход к переводу решает ряд переводческих проблем, и переводчик систематично использует его во всех песнях альбома. Прием заключается в том, что при селекции тех слов, которые не могут точь-в-точь соответствовать словам в ИТ — как бывает в процессе перевода любого художественного текста, а тем более песенного —, переводчик вводит слова из более широкого контекста творчества переводимого автора. В переводах Леги обнаруживаются своего рода цитаты, которые, перекликаясь друг с другом, становятся важными ориентирами для понимания поэтической системы Булата Окуджавы в целом.

Выделим два примера для иллюстрации вышесказанного. Четвертое четверостишие начинается так:

ИТ: Вновь играет радиола, снова солнце в зените, / Но некому оплакать его жизнь.

ТП: “Nel cortile silenzioso una nuova radiolina / Che non sa nulla di chi non tornò”.

(дословный перевод: “В тихом дворе новая радиола / которая ничего не знает о тех, кто не вернулся”).

Двор — “тихий”, потому что в нем больше никого нет, все ребята ушли на фронт. Тут сразу вспоминается двустопная знаменитой песни *До свидания, мальчики*: “Ах, война, что ж ты сделала, подлая, / Стали тихими наши дворы”.

В заключительной части песни последние два стиха звучат так:

ИТ: Потому что, виноват, но я Москвы не представляю, / Без такого, как он Короля.

ТП: “Perché Mosca non è Mosca, questa mia città è un deserto / Senza amici, senza re, senza pietà”.

(дословный перевод: “Потому что Москва—не Москва, мой город—пустыня / без друзей, без короля, без утешения/жалости”).

Во-первых, отсылка к пустыне в ТП сразу ассоциируется с другим городом, о котором говорил Окуджава в песне *На Сретенской ночной...*), т.е. Парижем, который, по словам русского барда, тридцать лет спустя опустеет, после того как все русские эмигранты вернуться на родину.²⁴ Во-вторых, упоминание о жалости, способности города утешать своих жителей — это ключевой элемент в творчестве Булата Окуджавы. Отсутствие жалости является для него основным недостатком современного ему общества. В песне *О чем ты успел передумать, отец расстрелянный мой* поэт напоминает о трагизме советской истории и тех поколений, которые многое пережили — войну, террор, неизлечимый страх и подозрение ко всем и ко всему — и сейчас превратились в состаривших арбатских ребят, которым “смешны утешений слова”.

В итоге, в данных песнях активизируется компенсационный процесс, согласно которому слова подбираются не только путем следования метрике и рифме (то есть, по формальным признакам) и семантике, но также принимая во внимание более широкую смысловую и культурную систему творчества Булата Окуджавы. Это позволяет переводчику дополнить комплексную структуру “слова-звука-смысла” уточнениями, откликами, нюансами, которые

стремятся к переосмыслению поэзии Булата Шалвовича в другом языковом и культурном контексте.

Второй, сугубо музыкальный аспект анализа, затрагивает инструменты, аранжировку и тональность нового *макротекста* песни. Стоит упомянуть, не вдаваясь в подробности, подход музыкантов к аранжировке мелодий Булата Окуджавы. Сразу оговоримся: мелодии Окуджавы далеко не просты и не банальны, хотя часто их таковыми определяли. Ритмическая фраза, интонация, мелодия окуджавских песен сложна, как убедительно продемонстрировал музыковед Владимир Фрумкин (2010; 2011; 2013; 2017).

Переработка русской версии для итальянского диска следовала двум основным направлениям: соблюдению исходной песни, как с точки зрения нот, так и инструментального “минимализма” и интимной, камерной атмосферы, которая так характерна для песен Окуджавы. С другой стороны, кропотливая имитация только гитары или фортепиано из авторской версии была бы непригодна и даже смешна. Перевод всегда оставляет — так оно и должно быть — отпечаток переводчика, его мира и его времени: для Леги и его музыкантов педантичное воспроизведение интонаций России XX века не имело бы смысла в Италии XXI века. Поэтому путь, который был пройден артистами — это путь интерпретации посредством добавления инструментов и введения аккордеона, клавишных или скрипки, но всегда с соблюдением звуковых рамок (так называемой “маски”), на которые указывает Окуджава. Следовательно, никакие художественные находки, по сравнению с оригинальными мелодиями, не находят места в диске, при этом аранжировка стремится к активному диалогу с лирикой и с культурной традицией ИТ: аккордеон, присутствующий, в основном, в песнях с веселыми мелодиями и быстрыми темпами, является данью славянской и балканской традициям, скрипка и скрипач часто выступают в качестве главного героя текстов песен Окуджавы. Клавишные же являются типичным инструментом классической музыкальной традиции XVIII века, и поэтому они становятся прямой отсылкой к глубоко почитаемому Окуджавой маэстро Вольфгангу Амадею Моцарту.

В заключение следует также подчеркнуть некое тембровое созвучие между Булатом Окуджавой и Алессио Легой; сильная коммуникативная ценность голоса советского поэта-песенника хорошо сочетается с голосом итальянского певца-песенника, два вокальных диапазона не сильно отличаются друг от друга, что делает интерпретацию Леги не только более похожей, но, прежде всего, более аутентичной. Как отмечает знаменитая итальянская переводчица Клаудия Цонгетти (Lega, 2018), “голос Алессио Леги несет в себе, кроме всего прочего, смесь прошлого и настоящего, очень сильные отголоски — на мой слух — голоса Бруно Лауци (таким образом, возвращая нас к предыдущему периоду нашего итальянского песенного творчества, и близкому к годам рождения песен Окуджавы), и в то же время это никогда не навязчивый, никогда не излишествующий голос”.

Несмотря на то, что зачастую в подобных анализах обращается недостаточно внимания на исполнение, оно несомненно является одним из ключевых элементов авторской песни.²⁵ В диске *На арбатском дворе* объединение трех категорий — слова, музыки и исполнения — получает новое осмысление, способствующее воссозданию стиха во всей его знаковой и коннотативной сложности для достижения эмоциональной вовлеченности пользователя (Venchiarutti, 2000, p. 139). Несомненно также, что близость переводчика к ИТ на эмоциональном уровне способствовала успешному выполнению задачи.

Заключение

Проведенный анализ показал, как изменился подход к переводу на итальянский язык песен Булата Окуджавы. Если в XX веке в сборниках, посвященных песенному творчеству барда, преобладали подстрочные варианты или переводы преимущественно по принципу смысловой составляющей, то с 2000-х годов наблюдается новая тенденция: попытка сохранить форму песни для ее исполнения. Новое поколение итальянских певцов-переводчиков, обращающихся к русским бардам, работает над поэтическим материалом, учитывая жесткие рамки формальной структуры стихов. Данный феномен, с одной стороны, обуславливается

традициями соблюдения формальной структуры в переводах песен с других языков — показательный пример такой тенденции в итальянских версиях песен Жоржа Брассенса. С другой, можно предположить, что попытки перевода стихов с русского на итальянский с учетом метрики и рифмы служили плодотворной почвой для успешного поиска эквивалентного трансфера, благодаря которому в новой культурно-языковой системе остается след исходного текста.

Песня — уникальный жанр, суть которого заключается в исполнении и интерпретации текста под музыку. В основе переводческой стратегии Алесслио Леги лежит два принципа: во-первых, обращаясь к слуху, а не только к зрению, переводчик учитывает, кроме текста, также и музыку, и даже *интонацию* русского автора. Во-вторых, компенсационный механизм при селекции более подходящей лексики осуществляется в широком контексте поэтики Окуджавы, не ограничиваясь одним текстом. Таким образом, эффективно передаются смысловая и акустическая информация ИТ, и ТП успешно отвечает научным критериям, подмеченным в главных теоретических работах о переводоведении, а также сохраняется как можно точнее *интенция* автора (Виноградов, 1971; Формановская, 2005), что является одним из важных постулатов перевода художественного произведения.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. “This approach was first developed in the early 1970s, gained momentum in the 1980s, boomed in the 1990s, and still inspires several researchers” (Rosa 2010, p. 94). См. также (Toury, 1995; Рум, 1998).
2. Витторио Страда (1929–2018) — знаменитый итальянский литературовед-славист, историк, переводчик. Проучившись в аспирантуре МГУ до 1961 г., он смог познакомиться с

неофициальным музыкальным материалом, который тогда начал циркулировать в стране. Его жена Клара Страда-Янович — уроженка Дальнего Востока, филолог и переводчица.

3. Магнитиздату как явлению “второй культуры” посвящено немало работ, как русских специалистов, так и зарубежных. См. (Kovner, 2004; Daughtry, 2009).

4. О прозе Окуджавы итальянцы узнали раньше, в 1962 году, благодаря публикации повести ‘Будь здоров, школяр!’ издательством Editori Riuniti в переводе Агостино Виллы (Okudžava, 1962).

5. ‘I dischi del sole’ (Диски Солнца) появилась как студия звукозаписи, благодаря политически ангажированного музыкального коллектива *Cantacronache*, и до конца 70-х годов выпускала популярные сборники песен и альбомы итальянской народной и политической песни. Фаусто Амодעי, Гуальтьеро Бертелли, Катерина Буэно, Паоло Чарки, Джованна Даффины, Иван Делла Меа, Джованна Марини, Паоло Пьетранжели, Микеле Л. Страниеро и др. выпускали или редактировали альбомы для этого лейбла. Об истории ‘Дисков Солнца’ рассказывается в документальном фильме режиссера Луки Пасторе *I dischi del sole* [Диски Солнца], снятом в 2004-ом году. См. также (Vita, 2019).

6. Газета ‘Il Manifesto’, даже определяя себя как коммунистическая, не принадлежит никакой политической партии. Она была основана в качестве ежемесячной в 1969 г. коллективом исключенных из ИКП леворадикальных публицистов (Лючио Магри, Россана Россанда и др.), сложившимся на волне подъема критического мышления и радикальных выступлений 1968-1969 годов. С 1970 года стала ежедневной.

7. Стоит упомянуть Георгия Брейтбурда (1921-1976), итальяниста, переводчика, литературоведа и лингвиста. С середины 1950-х до конца 1970-х гг. он работал в Итальянской секции Иностранной Комиссии в качестве консультанта по отношениям СССР с Италией (Reccia, 2012-2013).

8. Хотя вышли отдельные работы по рецепции русской авторской песни в Италии, посвященные преимущественно Высоцкому (Grassi, 2007; Bianchi, 2014), еще не появилось

развернутого исследования на эту тему, которое могло бы осветить важную страницу итало-русских культурных отношений в области музыки. См. также (De Florio 2020).

9. В книге есть песни, которые приписаны другому автору, и приводится не всегда верная датировка. По личным воспоминаниям Серджо Сакки, Булат Окуджава, ознакомившись с этой книгой лишь спустя тринадцать лет во время Фестиваля Тенко, был потрясен, узнав, что в Италии знают не только его песни, но еще и песни Владимира Высоцкого и Александра Галича.

10. К тому времени уже вышел альбом *Boulat Okoudjava: poète, compositeur soviétique* (Le Chant du Monde, Paris, 1972).

11. Например, в переводе *Песенки об Арбате* в сноске об Арбате говорится: “Арбат: старая улица в Москве, единственная, напоминающая о старинном городе” (Okudžava, 1972, p. 48).

12. Клуб Тенко был основан в 1972 году в Сан-Ремо и является поистине “штаб-квартирой”, “меккой” авторской песни в Италии. В рамках Фестиваля на сцене выступали самые знаменитые мировые певцы и шансонье, такие как Боб Дилан, Дейв ван Ронк, Гаэтано Велосо, Сильвио Родригес, Яромир Ногавица, Чико Буарке, Лео Ферре, Том Уэтс, Ренди Ньюман, и многие другие. См. <http://clubtenco.it/storia/>. Премия Тенко — одна из самых важных итальянских музыкальных премий, присуждаемая ежегодно, начиная с 1974 года, по случаю Фестиваля авторской песни в Сан-Ремо, организованного клубом Тенко. Премия была названа в честь певца-песенника Луиджи Тенко (1938-1967). Заметим, что Окуджаве вручили премию за вклад в качестве “культурного деятеля” (“operatore culturale”), а не как писателю или, тем более, не как певцу/композитору. Серджо Сакки подробно рассказывает о длительном процессе, завершившемся приглашением Окуджавы в Италию и вручением ему премии Тенко (De Florio 2018, p. 7-14).

13. Идея публикации стихов возникла у Серджо Сакки, который обратился к Пиретто и получил от него подстрочные переводы, над которыми Сакки работал, не ставя себе целью соблюдать формальные признаки стихотворений.

14. Некоторые статьи итальянских ученых выходят в 2000-е годы (Bellezza, 2005; Macagno, 2005; Aloe, 2019). Имена Высоцкого, Галича и Окуджавы упоминаются и в других работах об истории русской литературы (Caramitti, 2010) или цензуры (Zalambani, 2009).
15. Если переводчик стремится адаптировать текст к нормам принимающей культуры, то можно говорить об одомашнивании (addomestication) или domesticiрующем переводе. Если же перевод сохраняет особенности исходного текста вопреки читабельности и легкости читательского восприятия, то речь идет об отчуждении (foreignization). Первым, высказавшим мысль о двух типах перевода, был Фридрих Шлейермахер, но идею развивал и разрабатывал в течение почти 30 лет Лоуренс Венути (1995), который в последнее время несколько откорректировал ее (Venuti, 2021).
16. Известный итальянский певец посвятил также отдельный диск творчеству Владимира Высоцкого, в который входят одиннадцать песен, переведенных Серджо Секонлиано Сакки и исполненных Финарди на итальянском языке.
17. См. на ссылке <https://bulatokudzhava.weebly.com/?fbclid=IwAR3T1KsKcCnKwUcgEjO-Eus4R5Yx7i6IvIPjfT7Xiq9T7LN078zQVe1ooBc#>.
18. На обложке буклета, сопровождающего диск, читается: “Тридцать два портрета авторов из мировой истории поэтической и социальной песни, часто бойкотируемые музыкальной индустрией и малоизвестные широкой публике” (Lega, 2008). В диск вошел его перевод ‘Трех сестер’ Булата Окуджавы.
19. Фабрицио Де Андре (1940-1999) — самый известный итальянский автор-исполнитель, поэт, представитель так называемой “генуэзской школы” авторской песни. Выпустил более двадцати дисков и получил три премии Тенко.
20. Итальянская группа folk-rock, созданная в 1992 году, работает над разными проектами, связанными также с фольклорной музыкой и авторской песней.

21. Франческо Де Грегори (1951) — один из самых главных современных авторов-исполнителей, выпустивший двадцать один записанный в студии альбом, пятнадцать концертных альбомов и двенадцать дисков-коллекций.
22. Данное наблюдение полностью соответствует анализу Валенти переводов Де Андре: “Переводчик песен обязан соблюдать схему оригинального текста, поскольку большое количество метрических вариаций привело бы к искажению мелодии, на которую модулируется текст” (Valenti, 2013, p. 107).
23. Как уже продемонстрировали нейролингвисты, подсознательные решения также играют роль в переводческом процессе (Damasio, 2003; Dennett, 1996; Muñoz, 2016).
24. “Когда пройдет нужда за жизнь свою бояться, / тогда мои друзья с прогулки возвратятся, / и расцветет Москва от погребов до крыш... / Тогда опустеет Париж”.
25. По мнению Л.А. Левиной (2002), в авторской песне поэт-певец не “исполняет” песню, а скорее ведет с аудиторией доверительный разговор по душам, рассчитывая на ответную реакцию. Этим обусловлена атмосфера взаимного доверия и взаимопонимания, чувство общности, сопричастия между автором и слушателями.

LITERATURE

Aloe, S., 2019. Incise sul corpo del socialismo reale: dalla bardovskaja pesnja al rock sovietico, *Europa Orientalis*, 38, 173–188.

De Florio, G., 2018. Bulat Okudžava. Vita e destino di un poeta con la chitarra, Rome.

De Florio, G., 2020. Il dissenso cantato in Unione Sovietica (1950-1991), *Le culture del dissenso in Europa nella seconda metà del Novecento*, In: Pieralli C., Spignoli T. (Eds.), *Between X.19*, 105–126.

Bellezza, S., 2005. Canzone e società sovietica negli anni del disgelo: Bulat Okudžava, *Passato e presente*, XXIII, 66, 133–154.

Bianchi, C., 2014. Vladimir Vysotskij e le sue canzoni: note sulla ricezione italiana, *IASPM@Journal*, vol. 4, № 2, 103–116.

Caramitti, M., 2010. Letteratura russa contemporanea. La scrittura come resistenza, Rome-Bari.

Damasio, A., 2003. *Looking for Spinoza: Joy, Sorrow, and the Feeling Brain*, Harvest.

Daughtry, M.J., 2009. “Sonic Samizdat”: Situating Unofficial Recording in the Post-Stalinist Soviet Union, *Poetics Today*, 30:1, 27–65.

Dennett, D., 1996. *Darwin’s Dangerous Idea: Evolution and the Meaning of Life: Evolution and the Meanings of Life*. London.

Fabbri, F., 1985. *What is popular music?*. Milan.

Formanovskaia, N.I., 2005. Emotsii, chuvstva, intentsii, ekspressiia v iazykom i rechevom vyrazhenii [Emotions, Feelings, Intentions, Expression in Linguistic and Discourse Expression]. In: Sharonova I.A. (Ed.), *Emotsii v iazyke i rechi*, pp. 106–116. Moscow.

Frumkin, V., 1977. O nekotorykh funkciakh muzyki v sinteticheskikh iskusstvakh [On some Functions of Music in the Synthetic Arts]. *Papers in Slavic Philology*, 1, Ann Arbor, 77–99.

Frumkin, V., 2010. Portret na fone epokhi: Bulat Okudzhava v tolkovanii Dmitriia Bykova [A Portrait Against the Backdrop of an Era. Bulat Okudzhava in Dmitry Bykov’s Interpretation]. *Golos*

- nadezhdy. Vyp. 7. <http://berkovich-zametki.com/2009/Zametki/Nomer12/Frumkin1.php> (Accessed 15 June 2022).
- Frumkin, V., 2011. Eshche raz o Bulate [One more time about Bulat]. *Golos nadezhdy*. Vyp. 8, Moscow, 2011. <http://7iskusstv.com/2012/Nomer4/Frumkin1.php> (Accessed 1 July 2022).
- Frumkin, V., 2013. “No chuditsia muzyka svetlaia, i strogo lozhatsia slova...”. O kompozitorskom dare Okudzhavy [“But a bright music comes up and words are strictly laid down...”. On Okudzhava’s compositional talent], *Sem’ iskusstv*, № 6, 06.07.2013. <https://litbook.ru/article/4241/> (Accessed 1 June 2022).
- Gardzonio [Garzonio], S., 2016. Sovremennaia russkaia poeziia v ital’ianskikh perevodakh [Russian Contemporary Poetry in Italian Translations]. *Prosodiia*, 4, 131–140.
- Gasparov, M., 2000. *Zapiski i vypiski* [Notes and Extracts]. Moscow.
- Gasparov, M., 2003. *Ocherk istorii evropeiskogo stikha* [Essay on the History of the European Verse]. Moscow.
- Grassi, E., 2007. Vladimir Vysockij e la sua ricezione in Italia, *Slavia*, XVI, 39–64.
- Iakobson, R., 1996. Dominanta [The Dominant]. *Iazyk i bessoznatel’noe*, pp. 119–125.
- Iampol’skaia, A.V., 2005. O lingvisticheskom opisanii ital’ianskogo verlibra [On the Linguistic Description of the Italian Free Verse]. *Problemy ital’ianistiki*. 1. Centro Studi Italiani, 91–98.
- Kovner, V., 2004. Zolotoj vek magnitizdata [The Golden Age of Magnitizdat], *Vestnik*, 7, 31.03.2004. <http://www.vestnik.com/issues/2004/0331/win/kovner.htm> (Accessed 1 July 2022).
- Levina, L.A., 2002. *Grani zvuchashchego slova. Estetika i poetika avtorskoj pesni* [The Boundaries of the Sounding Word. Aesthetics and Poetics of Songwriting]. Moscow.
- Levý, J., 1967. Translation as a decision process. In: *To Honor Roman Jakobson: Essays on the occasion of his seventieth birthday*, vol. 2. pp. 1171–1182. The Hague.
- Macagno, C., 2005. Il regno animale di Bulat Okudžava, *Slavia*, XIV, 1, 93–102.
- Muñoz, M.R., (ed.), 2016. *Reembedding Translation Process Research*, Amsterdam, John Benjamins.
- Okudzhava, B., 1962. *In prima linea*, Rome.

- Okudzhava, B., 1972. Canzoni russe di protesta, a cura di P. Zveteremich. Milan.
- Okudzhava, B., 1986. Appuntamento con Bonaparte. Turin.
- Okudzhava, B., 1989. Arbat, mio Arbat: poesie. Milan.
- Okudzhava, B., 2001. Stikhotvoreniia [Poems]. Saint Petersburg.
- Niero, A., 2019. Tradurre poesia russa. Analisi e autoanalisi. Macerata.
- Pym, A., 1998. Method in Translation History. Manchester.
- Reccia, A., 2012–2013. L'Italia nelle relazioni culturali sovietiche tra pratiche d'apparato e politiche del disgelo, eSamizdat, IX, 23–42.
- Rosa, A.A., 2010. Descriptive Translation Studies – DTS. In: Gambier, Y. and van Doorslaer, L. (Eds.), Handbook of Translation Studies, pp. 94–104. Amsterdam / Philadelphia.
- Sabbatini, M., 2018. Viktor Nekrasov e l'Italia. Uno scrittore sovietico nel dibattito culturale degli anni Cinquanta. Mantova.
- Salmon, L., 2000. Criteri e opzioni per tradurre canzoni. A proposito di Vysockij in italiano. In: Garzone, L. Schena, L. (Eds.), Tradurre la canzone d'autore, pp. 115–134. Bologna.
- Talamo, R., 2015. Bulat Okudžava in Italia: poesia e musica, Incroci, 32, 25–34.
- Toury, G., 1995. Descriptive Translation Studies and Beyond. Amsterdam/Philadelphia.
- Unbegaun, B.O., 1958. La versification russe. Paris.
- Valenti, G., 2013. Da canzoni (e poesie) a canzoni. Adattamenti metrici nelle traduzioni di Fabrizio De Andrè, Signa, 22, 105–134.
- Venchiarutti, R., 2000. La traduzione poetica dei canti vysockijiani del teppista. In: Garzone, G., Schena, L. (Eds.), Tradurre la canzone d'autore, pp. 135–148. Bologna.
- Venuti, L., 1995. The Translator's Invisibility. A History of Translation. London and New York.
- Venuti, L., 2021. The Translation Studies Reader. London and New York.
- Vinogradov, V.V., 1971. O teorii khudozhestvennoi rechi [On the Theory of Literary Discourse]. Moscow.

Vinogradov, V.S., 2001. Vvedenie v perevodovedenie (obshchie i leksicheskie voprosy) [Introduction to Translatology (General and Lexical Issues)]. Moscow.

Vita, V., 2019. Musica solida. Storia dell'industria del vinile in Italia. Turin.

Vlakhov, S., Florin, S., 1986. Neperevodimoe v perevode [The Untranslatable in Translation]. Moscow.

Zalambani, M., 2009. Censura, istituzioni e politica letteraria in URSS (1964–1985). Florence.

DISKOGRAFIJA / DISCOGRAPHY

AA.VV (2001). Lettere celesti, Milan.

Finardi E. (2008). Il cantante al microfono, no place of publication.

Lega A. (2018). Nella corte dell'Arbat, Rome.

Lega A. (2008). Canta che non ti passa (cd+book), Viterbo.

Lega A. (2006). Sotto il pavé la spiaggia, Udine.

Okudžava B. (1967). Un nastro da Mosca, Rome.

Vysockij V. (1993). Il volo di Volodja, Verona.