

Санкт-Петербургский государственный университет

АРАПОВА Нуриза Таалайбековна
Выпускная квалификационная работа

**Стратегии перевода песен в мультипликационных фильмах компании
Дисней.**

Уровень образования: магистратура

Направление 45.04.02 "Лингвистика"

Основная образовательная программа ВМ.5713 Синхронный перевод
(английский язык)

Научный руководитель:
доцент, Кафедра английской
филологии и перевода,
Абдульманова Аделя Хамитовна

Рецензент:
доцент, Кафедра иностранных
языков и коммуникативных
технологий, Федеральное
государственное автономное
образовательное учреждение
высшего образования
«Национальный исследовательский
технологический университет
«МИСиС»
Горн Евгения Александровна

Санкт-Петербург
2023

Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Теоретические основы исследования аудиовизуального перевода песен в мюзиклах	5
1.1. Эквивалентность в переводе	5
1.2. Стратегии перевода.....	9
1.3. Переводческие трансформации	12
1.4. История аудиовизуального перевода	15
1.5. Виды аудиовизуального перевода.....	18
1.6. Характеристики дубляжа песен в аудиовизуальных произведениях	22
Выводы по главе 1.....	27
Глава 2. Способы достижения динамической эквивалентности в аудиовизуальном переводе песен.....	29
2.1. Достижение динамической эквивалентности в музыкальном аспекте перевода песни	29
2.2. Достижение динамической эквивалентности в визуальном аспекте перевода песни.	35
2.3. Достижение динамической эквивалентности в вербальном аспекте перевода песни.	44
Выводы по главе 2.....	57
Заключение	60
Список использованной литературы.....	61
Словари	66
Список источников материала.....	67
Приложение «Количественные данные исследования»:	71

Введение

В настоящее время рынок развлекательного контента изобилует аудиовизуальной продукцией. Скорость производства фильмов, сериалов и мультипликационных фильмов / анимационных фильмов возросла в силу развития технологий. Аудиовизуальный контент стал неотъемлемой частью нашей жизни. Именно поэтому очень важно осознавать роль перевода в индустрии кино.

Данное исследование направлено на выявление и описание основных характеристик аудиовизуального перевода англоязычных песен на русский язык. **Актуальность темы** заключается в том, что возросшая потребность в аудиовизуальном переводе (АВП) песен обуславливает необходимость исследования специфики и методов перевода песен, а также систематизации данных и выявления набора стратегий по осуществлению данного вида перевода.

Объектом исследования является аудиовизуальный перевод мультипликационных фильмов.

Предметом исследования – английские песни из мультипликационных фильмов компании «Дисней» и их русскоязычные версии.

Целью работы является определение стратегий и способов перевода песен англоязычных мультипликационных фильмов на русский язык.

Достижение этой цели включает в себя решение следующих **задач**:

1. Изучить характеристики аудиовизуального перевода как особого вида переводческой деятельности.
2. Определить стратегии перевода аудиовизуальной продукции.

3. Провести анализ лексико-грамматических характеристик перевода песен из англоязычных мультипликационных фильмов .

Проведя обзор источников, можно обнаружить, что объем работ по данному вопросу в настоящее время ограничен. Из чего следует **научная новизна** данного исследования.

Теоретическую базу исследования составили работы А.В. Козуляева, А. Шарковска, Л. Перес-Гонсалес, Д. Гудек, Х. Диас-Синтас, Х. Готлиб и других отечественных и зарубежных исследователей.

Теоретическая значимость исследования заключается в том, что результаты, полученные в ходе исследования, позволят внести определённый вклад в дальнейшее развитие аудиовизуального перевода песен, что будет способствовать расширению представления о принципах дубляжа песен.

Практическая значимость работы заключается в том, что ее результаты могут применяться как в практике аудиовизуального перевода, так и для дальнейшего исследования данной темы.

Материалом исследования послужили 500 примеров, извлеченных из таких мультипликационных фильмов компании «Дисней», как «Мулан», «Моана», «Холодное сердце» и др. При анализе материала были использованы следующие **методы**: описательный, сопоставительный анализа, переводческий анализ.

Выпускная квалификационная работа состоит из введения; теоретической части, которая содержит в себе основные понятия и классификации видов АВП, а также информацию об особенностях аудиовизуального перевода; практической части, в которой представлен анализ переводов песен на материале англоязычных мультипликационных фильмов; заключения, содержащего основные результаты исследования; библиографического списка; списка источников материала и приложений. Приложения представляют собой диаграммы, содержащие количественные данные исследования.

Глава 1. Теоретические основы исследования аудиовизуального перевода песен в мюзиклах

1.1. Эквивалентность в переводе

В эпоху глобализации вопрос о качестве перевода стоит особенно остро. Специфика перевода заключается в том, что он предназначен для полноправной замены оригинала, вместе с тем очевидно, что полная тождественность между оригиналом и переводом недостижима, но это не препятствует достижению коммуникативной цели.

В связи с этим в теории перевода было введено понятие «эквивалентность» (Якобсон, 1995), обозначающее смысловую близость исходного текста с переводом. И так как общность перевода и оригинала является само собой разумеющейся, то эквивалентность является главным условием перевода. Таким образом понятие «эквивалентность» приобретает оценочный характер: «хорошим», или «правильным», переводом становится только эквивалентный перевод.

В. Н. Комиссаров считал, что главная переводческая задача заключается в полноте передачи содержания текста оригинала. Под переводческой эквивалентностью ученый понимал близость смысла текста оригинала и текста перевода (Комиссаров, 1999). В.Н. Комиссаров сформулировал теорию уровней эквивалентности, так как не исключал тот факт, что ввиду различий исходного языка и языка перевода, переводчику придется сохранить или исключить некоторые смысловые единицы для достижения эквивалентности. Исследователь выделял следующие уровни эквивалентности: цели коммуникации, описания ситуации, высказывания, сообщения и языковых знаков (Комиссаров, 1990).

При первом уровне эквивалентности сохраняется коммуникативная цель оригинала. К тому же цель может быть интерпретирована как часть содержания высказывания, которая выражает главную функцию

высказывания. Важно отметить, что потеря цели коммуникации делает перевод неэквивалентным, даже если в нем остались другие части оригинала.

На втором уровне эквивалентности передается не только цель коммуникации, но и ситуация, описываемая в оригинале. Любое высказывание будет соотносится с той или иной ситуацией. При этом одна и та же ситуация может быть передана различными способами на иностранном языке, поэтому на данном уровне эквивалентности лексический состав и синтаксическая организация оригинала и перевода чаще всего несопоставимы.

Третий тип эквивалентности может быть охарактеризован сохранением в переводе цели коммуникации, ситуации и способа ее описания. Если в предыдущих типах эквивалентности в переводе сохранялось то, для чего сообщается содержание оригинала и о чем в нем сообщается, то здесь уже передается и то, что сообщается в оригинале, т.е. в переводе сохраняется часть содержания исходного текста.

На четвертом уровне эквивалентности, кроме вышеперечисленных компонентов, сохраняется синтаксическая структура оригинала. Синтаксический параллелизм оригинала и перевода дает основу для соотнесения отдельных элементов этих текстов, оправдывая их структурное отождествление коммуникантами. Это условие особенно важно при переводе государственных актов, так как он будет иметь такой же правовой статус, что и оригинал.

На последнем, пятом уровне эквивалентности достигается максимальная степень близости оригинала и перевода. К четырем частям содержания оригинала, сохраняемым в предыдущем типе эквивалентности, добавляется максимально возможная общность отдельных сем, входящих в значения соотнесенных слов в оригинале и переводе.

На каждом из уровней всё зависит от элементов содержания, обеспечивающих достижения эквивалентности. Ученый считал, что только

при достижении идентичности на всех уровнях содержания текста оригинала и текста перевода, перевод можно считать эквивалентным (Комиссаров, 1999).

В. С. Виноградов считает, что цель перевода состоит не в подгонке текста под чье-то восприятие, а в сохранении содержания, функций, стиливых, стилистических, коммуникативных и художественных ценностей оригинала. И если эта цель будет достигнута, то и восприятие реципиентом перевода будет равным восприятию оригинала (Виноградов, 2001).

Таким образом, можно сказать, что в понятии эквивалентности лежит конечный продукт перевода, который в наибольшей мере тождественен оригиналу, а также языковые средства, при помощи которых данный результат был достигнут. По мнению И.С. Алексеевой, переводческая эквивалентность предполагает достижение наибольшего тождества, основанного на максимальной компетентности переводчика (Алексеева, 2004).

Ю. Найда подразделяет эквивалентность на два вида: формальную и динамическую: формальная эквивалентность направлена на текст оригинала, сохраняя грамматические структуры и формы, а динамическая на реакцию реципиента, обеспечивая необходимое, равное с оригинальным текстом воздействие на читателя (Найда, 1978)

В данном исследовании следует обратить особое внимание на динамическую эквивалентность перевода. Чтобы достичь данного типа эквивалентности, переводчик подбирает наиболее подходящий вариант с точки зрения воздействия на реципиента, а в случае АВП на зрителя. Динамическая эквивалентность основана на связи между переведенным сообщением и его получателем, и реакция от этого сообщения должна быть такой же, как и между исходным сообщением и его получателями.

Как утверждает А.В. Козуляев, ключевым понятием для динамического перевода является глубокая трансформация, т.е. многоуровневое переструктурирование текста в соответствии с потребностями языка перевода.

Таким образом, чем больше изменилось в тексте перевода в сравнении с буквальным подстрочником, тем глубже трансформация. И если она верно передает смысл исходного текста, тем лучше перевод. (Козуляев, 2015)

Ю. Найда и Ч. Табер в своем исследовании упоминают важность «послания» (message) перевода, то есть некий отклик и впечатление от произведения в сознании реципиента. И этот отклик должен соответствовать тому отклику аудитории, которой предназначался оригинальный текст. (Найда, Табер, 1969)

Можно назвать следующие основные принципы динамической эквивалентности, которые выделяет Ю. Найда. Исследователь считает, что для того, чтобы передать содержание, нужно изменить форму текста. Так, содержание является приоритетом при переводе. Переводчик должен постараться раскрыть значение отрывка, который заложил в текст автор.

А.В. Козуляев утверждает, что АВП безусловно требует динамической эквивалентности. Так как в случае АВП визуальный контекст не только занимает основную часть перцептивного канала зрителя, но и неизменен как в исходном, так и в переведенном тексте, и переводчик не в состоянии его поменять. (Козуляев, 2015) Данное исследование будет фокусироваться именно на достижении динамической эквивалентности в АВП песен из анимационных фильмов «Дисней».

Поэтому, говоря о переводческой эквивалентности, мы говорим прежде всего о попытке передать содержание оригинала с помощью средств переводящего языка в максимально полном объеме. Однако особенности текста, его ориентированность на определенную аудиторию, которая обладает своей уникальной базой культурных и индивидуальных знаний, делают эту задачу невозможной. Но несмотря на это, отсутствие полной тождественности двух текстов не говорит о том, что перевод не может выполнить те же коммуникативные функции, что и оригинал.

1.2. Стратегии перевода

Термин «стратегия перевода» не имеет четкого определения в переводоведении. В научной литературе можно встретить такие трактовки стратегии перевода как: «программа практических действий» (А.Д. Швейцер цит. по Витренко 2008: 5), «методы перевода» (Миньяр-Белоручев 1980: 155), «совокупность профессиональных, эффективных, динамических, логически взаимосвязанных, последовательных универсальных и индивидуальных приемов» (Волкова 2016: 21), способ решения частной переводческой проблемы или проблем (Х. Крингс цит. по Алексеевой, 2008:148), «алгоритм действий, направленных на создание текста перевода» (Алексеева 2008:149), «мышление переводчика, лежащее в основе его действий» (Комиссаров 2001: 356), «определенная генеральная линия поведения в соответствии с осознанной переводчиком конечной целью перевода» (Гарбовский 2007: 508), «программа действий переводчика по достижению состояния адекватности перевода» (Псурцев 2009: 21) и др.

Кроме того, вместо словосочетания «стратегия перевода» употребляются также «тактика перевода», «стратегия переводчика», «переводческая стратегия», «стратегия поведения переводчика в процессе перевода» и т.д. (Витренко, 2008), вызывая определенные трудности.

Таким образом, можно прийти к выводу, что данное понятие подразумевает промежуточный этап между предпереводческим анализом и непосредственно самим переводом. То есть, стратегия перевода является неким процессом, в ходе которого переводчик определяет каким образом он будет достигать *эквивалентности*.

И.С. Алексеева разделяет мнение Х. Крингса, который утверждает, что «во всех трактовках переводческих действий и их последовательности подспудно содержится представление о переводческой стратегии» (Х. Крингс, цит. по: Алексеева, 2008: 148).

Х. Крингс понимает под стратегиями перевода осознанно запланированные действия переводчика, направленные на решение конкретной переводческой задачи. Он различает макростратегию – способы решения ряда переводческих задач и микростратегию – способы решения одной задачи. С точки зрения макростратегии в процессе перевода автор отмечает три этапа: предпереводческий анализ, собственно перевод и постпереводческую обработку текста (Х. Крингс цит. по: Алексеева, 2008).

С помощью научного материала, разработанного Х. Крингсом, И.С. Алексеева создала схему предпереводческого анализа, в которую включила следующие пункты: сбор внешних сведений о тексте, определение состава информации и ее плотности, определение коммуникативной цели или коммуникативного задания текста, определение речевого жанра (Алексеева, 2008).

В сбор внешних сведений о тексте входят сведения об авторе оригинального текста, о времени создания и публикации оригинального текста, об источнике, о реципиенте текста. Такие сведения помогают переводчику при выборе стратегии перевода. Например, в случае если произведение предназначено для детей, в переводе недопустимы сложные синтаксические конструкции или другие элементы, усложняющие его восприятие и понимание.

По мнению И.С. Алексеевой, при определении состава информации и ее плотности существует четыре вида информации: когнитивная, оперативная, эмоциональная, эстетическая (Алексеева, 2004) И.С. Алексеева утверждает, что каждый вид информации имеет свои средства оформления в языке. Иногда переводчику приходится переводить тексты, где сочетаются сразу несколько видов информации.

Таковыми текстами являются рекламные объявления, в которых сочетаются четыре вида информации: когнитивная (название бренда и продукции, цена), оперативная (призыв к покупке), эмоциональная (описание/оценка качества

продукции) и эстетическая (языковая игра, рифма, повторы и другие средства выразительности).

Как бы то ни было, во многих текстах преобладает один вид информации. К примеру, научные тексты содержат когнитивную информацию, речь – эмоциональную, а художественные тексты имеют эстетическую информацию. Однако следует отметить, что тексты, содержащие только один из видов информации, встречаются очень редко.

Еще один фактор, который нужно определить переводчику, — плотность информации или ее компрессивность. И. С. Алексеева выделяет три вида плотности информации высокую, среднюю и низкую. Так, в технических текстах используется много терминов, сокращений, формул и тому подобное. Данные средства повышают плотность информации. В переводе их необходимо сохранить путем поиска аналогий в языке перевода. Отметим, что повышение плотности информации свойственно только когнитивному ее виду.

Как отмечает И.С. Алексеева в предпереводческом анализе главную роль играют коммуникативная цель или коммуникативное задание текста. Определение коммуникативной цели текста помогает переводчику определить доминанты перевода, то есть основной признак или важнейшую составляющую часть перевода. В то же время, определив к какому жанру относится текст, переводчик может найти верные языковые средства для оформления перевода.

Достоинством схемы И.С. Алексеевой является ее целостный характер. Она учитывает все аспекты анализируемого текста, помогая избежать переводческих ошибок и повысить качество перевода.

Определяющим для выбора конкретных переводческих действий в рамках стратегии перевода оказывается тип текста и содержащаяся в нем информация (Алексеева, 2004)

На современном этапе развития перевода и переводоведения выделяются две противопоставленные переводческие стратегии: стратегия, направленная на способ выражения в переводящем языке, и стратегия, направленная на сохранение особенностей исходной формы выражения. Первая стратегия применяется в отношении синтаксической структуры, пунктуации, метафор, распространенных терминов и выражений. Вторая стратегия применяется при переводе оригинальных стилистических приемов. В таком случае перевод ориентирован на сохранение специфики оригинала. (Казакова, 2020)

Стратегии перевода можно проследить на примере перевода художественного текста в условиях различия культур, то есть оригинальной и принимающей. Различие языков и культур приводит к необходимости лингвокультурной адаптации перевода. При этом он может быть направлен как на исходную культуру, так и на принимающую. Такая адаптация реализуется с помощью трех следующих стратегий:

-форенизация (сохранение и бережное воспроизведение особенностей оригинала);

-доместикация (сглаживание/устранение языковых или содержательных особенностей оригинала);

-стратегия золотой середины (Войнич, 2010).

В каждой из этих стратегий можно установить различную степень видимости/невидимости переводчика. Так, при использовании стратегий доместикации и золотой середины переводчик невидим, поскольку текст читается как оригинал, так как в стратегии доместикации переводчик пытается адаптировать текст под принимающую аудиторию. Стратегия форенизации напротив делает переводчика видимым. (Войнич, 2010)

1.3. Переводческие трансформации

При переводе специалист сталкивается с трудной задачей, а именно передачей той или иной текстовой единицы без потери смысла. Одним из

способов достижения эквивалентности в переводе являются переводческие трансформации.

К. Латышев описывал переводческие трансформации как способ перевода, который характеризуется отступлением от семантико-структурного параллелизма между оригинальным и переводным текстом. (Латышев, 2005). Они применяются для повышения эквивалентности переведенного текста к оригиналу, кроме того трансформации помогают сократить или избежать негативных последствий от использования регулярных соответствий в некоторых текстах.

Так, при использовании переводческих трансформаций, переводчик может избежать буквального перевода, преодолеть различия исходного языка и языка перевода, также уйти от громоздкости, нелогичности перевода. К тому же с помощью трансформаций переводчик может передать художественный элемент оригинала, например, игру слов, образные выражения и стилистические средства.

В теории перевода существует несколько классификаций. Рассмотрим некоторые из них.

По классификации Л.С. Бархударова трансформации делятся на 4 категории:

1. Перестановки (изменение порядка слов).
2. Замены (частей речи, антонимические/синтаксические/лексические замены, компенсация и т.д.).
3. Добавления (лексические добавления в случае утраты грамматических средств выражения тех или иных значений).
4. Опушения (обратное действие добавлению) (Бархударов, 1975)

В.Н. Комиссаров, в свою очередь, предложил другую классификацию:

1. Лексические трансформации, которые включают в себя транскрибирование и транслитерацию, калькирование, некоторые лексико-семантические замены. Например, модуляцию, конкретизацию и генерализацию.

2. Грамматические трансформации включают в себя дословный перевод (синтаксическое уподобление), грамматические замены (замены членов предложений, форм слов, частей речи) и членение/объединение предложений.

3. Комплексные трансформации. Сюда относятся антонимический перевод (замена лексической единицы ИЯ на единицу ПЯ с противоположным значением), описательный перевод, компенсация (элементы смысла, утраченные при переводе, передаются с помощью другого средства). (Комиссаров, 1970)

Я. И. Рецкер определил лишь две категории трансформаций в своей классификации.

1. Грамматические трансформации (изменение порядка слов, полное или частичное изменение структуры предложения, замена частей речи и членов предложения, добавления, опущения).

2. Лексические трансформации (конкретизация, генерализация, антонимический перевод, компенсация и т.д.). (Рецкер, 1974)

Следующая классификация была предложена исследователями А.М. Фитерман и Т.Р. Левицкой:

1. Грамматические трансформации, в которые входят перестановки, опущения, добавления, перестройки и замены предложения.

2. Стилистические трансформации, которые включают в себя синонимические замены, описательный перевод, компенсации.

3. Лексические трансформации, сюда относятся замена, добавление, конкретизация, генерализация, опущения. (Левицкая, Фитерман, 1976)

Рассмотрев вышеописанные классификации, можно сказать, что каждый из названных ученых имеют свою точку зрения по вопросу переводческих трансформаций, но при этом в их классификация можно проследить одинаковый набор приемов трансформаций. Так, во всех классификациях встречаются генерализация и конкретизация, а также различные замены.

1.4. История аудиовизуального перевода

Аудиовизуальный перевод или киноперевод возник в результате появления кинематографа, когда два лионских инженера, братья Люмьер, изобрели оборудование «синематограф». В Париже в 1895 году состоялся первый платный сеанс синематографа братьев Люмьер, который произвел огромное впечатление на аудиторию, положив начало истории кино и его переводу. Эра киноперевода началась с появления таких крупных студий, как Gaumont, Pathé, Edison Studio, Limelight, Department и др.

Показы кинолент сопровождалась выступлениями конференсье (профессиональных артистов). Они давали комментарии к немому кино, таким образом, «озвучивая» их. Их работу можно назвать межсемиотическим переводом, так как язык тела экранных актеров принимал вербальную форму в устах конференсье. (Матасов, 2008)

В 1903 году появилась кинокартина «Хижина дяди Тома» (Uncle Tom's Cabin) режиссёра Эдвина С. Портера. Она примечательна тем, что в ней впервые были использованы интертитры, то есть текст, который появляется между сценами и содержит в себе пояснение или же реплики актеров. (Безушко, 2014) С появлением интертитров профессия конференсье вскоре утратила свою актуальность.

Немые фильмы отличались интернациональным характером, жесты могла понимать почти каждая аудитория, принадлежащая к той или иной культуре. К тому же интертитры легко заменялись переводными. И так как, Голливуд не хотел терять свою прибыль с доходных рынков за рубежом, где

зрители не знают английского языка, а известные актеры того времени говорили с сильным английским акцентом, что возможно бы оттолкнуло американских зрителей, крупные кинокомпании не спешили выпускать звуковые фильмы.

Однако в 1927 году компания Warner Bros. выпустила первый в истории звуковой фильм «Певец джаза» (The Jazz Singer). Кинокартина имела огромный успех и положила начало звуковому кинематографу. Крупнейшие студии, занимающиеся производством и прокатом художественных фильмов, начали массово выпускать кинокартины и, как предполагалось, столкнулись с языковым барьером при попытке продвижения своих продуктов на иностранные рынки. Для преодоления данного барьера продюсеры фильмов пользовались несколькими способами.

Первый способ достаточно своеобразный: киностудии снимали несколько версий фильма на разных языках. Таким образом, они прибегли к трем вариантам съемки. (Матасов, 2008)

1. В каждой версии роли играли разные актеры-носители языка. Например, фильм «Большой дом» (The Big House, 1930): в оригинальной версии главного героя играл Честер Моррис, в испаноязычной (El Presidio, 1930) — Хуан де Ланда, во франкоязычной (Révolte dans la prison, 1931) — Шарль Буайе.

2. Главные роли исполнялись одними актерами, владеющими несколькими языками, а второстепенные роли исполнялись разными актерами-носителями нужного языка для той или иной версии фильма. Так, например, Грета Гарбо исполнила главную роль в англоязычной (1930) и немецкоязычной (1931) версиях фильма «Анна Кристи» (Anna Christie).

3. Исполнители главных ролей произносили свои реплики на нескольких языках, читая транскрибированный на английском языке иностранный текст на доске за камерой. Так, например, поступали знаменитые американские

комики Стен Лорел и Оливер Харди на съёмках фильмов «Полночный призрак» (Spuk um Mitternacht, 1930) и «Рвачи» (Les Carottiers, 1931).

Некоторые студии снимали до 15 разноязычных версий фильма. Тем не менее это продолжалось недолго, так как такие фильмы требовали огромных затрат в период Великой депрессии. И прежде всего, из-за того факта, что киноактеры зачастую не знали языка, на котором исполняют роль, вели себя скованно, отчего страдала художественная составляющая фильма.

Поэтому вторым способом преодоления языкового барьера стал дубляж. В 1928 году Голливуд предпринял первые попытки дублирования своих продуктов. (Матасов, 2008) В этот период самым прибыльным рынком для Голливуда стал европейский кинорынок.

Так, американские киностудии начали дублировать свои продукты на европейские языки, нанимая иммигрантов европейского происхождения. Тем не менее Голливуду пришлось поручить дублирование фильмов своим партнерам из Европы, так как иммигранты-европейцы успешно ассимилировались с американским обществом, в ходе чего их родные языки стали отличаться от тех языков, на которых говорят в Европе. Таким образом, началась эра дубляжа, одного из самых распространённых видов аудиовизуального перевода.

Вскоре после этого в 1930х годах появился новый вид аудиовизуального перевода – субтитрование. (Лотман, Цивьен, 1994) Изобретение субтитров традиционно приписывают американскому переводчику и киноведу Герману Г. Вайнбергу. Многие скептически отнеслись к новому виду аудиовизуального перевода (далее АВП), так как субтитры того времени содержали в себе резюме диалогов одной или нескольких сцен и отвлекали от происходящего на экране.

Следует упомянуть еще один вид АВП – синхронный закадровый перевод (далее СЗП) (Козуляев, 2015). Переводчик размещается в специальной кабинке,

где сразу же переводит услышанное зрителям в их наушники. СЗП пользовался особой популярностью в Китае и СССР на различных кинофестивалях. На сегодняшний день синхронный закадровый перевод на телевидении активно используется в таких странах, как: Франция, Россия, Германия, Польша. При этом обычно заранее готовится литературный письменный перевод оригинальных монтажных листов, который озвучивается позже профессиональными актёрами.

Изучив историю АВП, можно сказать, что с каждым годом этот вид перевода становится все популярнее. Так как на настоящий момент в эпоху глобализации АВП является частью повседневной жизни каждого человека в связи с ростом объема медийного контента. АВП требуется не только в индустрии кино, но также в компьютерных играх, комиксах и рекламе.

1.5. Виды аудиовизуального перевода

Аудиовизуальный перевод является одной из самых актуальных областей современного переводоведения. Сейчас практически невозможно представить жизнь человека без мультимедийного контента типа фильмов, мультфильмов, рекламных интеграций, новостей и видеоигр. Более того, скорость и количество выпускаемых аудиовизуальных произведений постоянно растет, как и спрос на АВП.

Аудиовизуальный перевод не относится ни к письменному, ни к устному переводу, так как объектом АВП является кинотекст, который, в свою очередь, включает в себя вербальные и невербальные компоненты. (Matkivska, 2014). Как пишет Е.Б. Иванова (Иванова, 2002), очень важной чертой кинотекста является коллективно функционально дифференцированный автор. Другими словами, при создании такого текста участвуют сразу несколько авторов. И каждый из этих авторов вносит свой вклад в кинопроизведение, делая его полисемантическим – с текстовой составляющей, видеорядом и музыкальным рядом и т.д. (Neves, 2005)

Потребители аудиовизуальной продукции являются одновременно и зрителями, и слушателями, и читателями, так как обрабатывают информацию сразу на нескольких уровнях декодирования. При этом реципиент не решает то, в каком порядке и по каким каналам поступает к нему информация. Поэтому деятельность по восприятию аудиовизуального произведения чаще всего осуществляется в полуавтоматическом холистическом режиме непрерывного семантического синтеза. (Козуляев, 2013)

А.В. Козуляев пишет, что синтез информации зрителя, поступающей по разным каналам, чаще всего дополняется еще и необходимостью знакомства с миром отсылок сериальных аудиовизуальных произведений. Поэтому аудиовизуальный переводчик обязан учитывать не только линейный и последовательно обрабатываемый семантический контекст речи, но и некие надречевые целостные визуальные и смысловые конструкты. (Там же)

Таким образом, переводчик, работая над кинотекстом в процессе АВП, занимается чем-то абсолютно отличным от семантического перекодирования текста оригинала, ограниченного только рамками языка. При аудиовизуальном переводе переводчику необходимо иметь знания во многих областях лингвистики, ведь информация поступает по параллельным каналам восприятия. (Скоромыслова, 2010)

Кроме совершенного знания исходного и переводящего языков, аудиовизуальный переводчик должен разбираться в киноязыке и в кинопроизводстве в целом. Специалист должен знать правила построения сценариев, кульминационных моментов, развязки сюжетных линий и уметь находить их в самом произведении. То есть, переводчику следует знать сюжетные ходы в кино, такие как флэшбэки, предзнаменование (foreshadowing), события с трудно предсказуемым исходом (cliff hanger). Без таких знаний переводчик в лучшем случае может сделать кинотекст «невкусным», а в худшем может выдать важные моменты киноленты раньше времени, то есть испортить впечатление зрителя о произведении.

Один из крупнейших отечественных специалистов в области АВП А.В. Козуляев рассматривает следующие виды данного перевода:

1. перевод для двухмерного субтитрирования;
2. перевод для закадрового озвучивания (voice-over);
3. перевод для дублирования сериальных детских художественных и
4. анимационных произведений и игр;
5. перевод под полный дубляж (lip-sync);
6. перевод для трехмерного субтитрирования (Козуляев, 2015)

Разберем самые распространенные виды АВП:

Перевод для закадрового озвучивания

При данном виде АВП оригинальная дорожка киноленты «приглушается» и сверху накладывают переведенный текст, получается, что перевод смешан с оригинальной речью так, чтобы зритель мог слышать и перевод, и оригинальную запись (Нелюбин, 2003). В этом виде перевода ограничений немного, так как здесь переводчику не нужно синхронизировать артикуляцию персонажа с переводом.

А.В. Козуляев пишет: «...войсовер» с точки зрения теории перевода можно анализировать как одну из разновидностей синхронного перевода» (Козуляев, 2015:20), только при этом ограничения буду налагаться временными рамками.

Впрочем, с развитиями технологий этот вид АВП усложнился из-за скорости смены кадров. Об этом говорил российский кинорежиссер Александр Митта: «двадцать лет назад художественные и телевизионные фильмы монтировались с меньшей скоростью смены планов, чем сегодня. Сегодня для переводчика закадрового озвучивания визуальный ряд становится куда более важным, поскольку он вынужден учитывать все достижения последних лет с точки зрения смены планов, построения монтажа и ускорения темпа подачи информации зрителям» (Митта 2014:153)

Перевод для двухмерного субтитрирования.

Субтитрирование является одной из двух доминирующих форм киноперевода после дублированного перевода (Tveit, 2009) Субтитры состоят из фрагментов письменного текста, которые накладываются на кадры фильма (обычно в нижней части экрана) во время воспроизведения аудиовизуального ряда. Субтитры делятся на межъязыковые (Interlingual subtitles), двуязычные субтитры (bilingual subtitles), субтитры для глухих и слабослышащих (subtitling for the deaf and hard of hearing), дословное текстовое сопровождение («живые субтитры»), открытые и закрытые субтитры (open and closed subtitles) (Gonzalez цит. по: Baker, Saldanha 2014).

Переводчиков, занимающихся субтитрами, ждут следующие ограничения в работе:

1) в необходимости уместить перевод в ограниченное количество строк и знаков, обусловленных международными стандартами скорости чтения и отображения субтитров на экранах;

2) «подгонка» субтитров к кадрам, которые быстро сменяют друг друга, еще больше укорачивает знаки и строки субтитра.

Дублирование или липсинк (Lip-synchronized dubbing).

Дублирование (дубляж) — особая техника записи, которая позволяет заменить звуковую дорожку фильма с записью оригинального диалога на звуковую дорожку с записью диалога на языке перевода (Ахманова, 1966). Такой перевод легок для восприятия, так как зрителю не приходится читать и бегать глазами от субтитров к происходящему на экране. Так, для дубляжа переводчику нужно писать не только переведенный текст, но и вписывать комментарии, такие как вздох, кашель, мычание и т.д. То есть специалисту нужно учитывать все звуки, которые создает киноактер своим речевым аппаратом. При этом переведенный текст должен «ложиться» в губы

персонажа, что также делает восприятие фильма легче, а работу переводчика сложнее.

Таким образом, АВП имеет определенные особенности и несмотря на ограничения, переводчик должен добиться качественного перевода и получить верный отклик от реципиента.

1.6. Характеристики дубляжа песен в аудиовизуальных произведениях

Музыкальная индустрия обычно не ассоциируется с переводческой деятельностью, но песни, являющиеся частью сюжета в кинематографических произведениях, должны быть переведены. В случае дубляжа переведенные тексты песен должны соответствовать не только требованиям оригинальной мелодии, но и сцене, во время которой исполняется произведение, цели, для которой оно было задумано, движению губ каждого персонажа и тем особенностям, которые связаны с конкретной аудиторией. Это, несомненно, является трудной задачей. (Р. М. L. Alonso, 2013)

Переводчики песен в фильмах должны разбираться в музыке, так как музыка является эстетическим компонентом любого кинематографического произведения. Песни в мультипликационных фильмах являются неотъемлемой частью сюжета произведения. Музыка в кино может быть внутрикадровой – источник звука голос персонажа, и закадровой – также известная как музыкальное сопровождение, которое персонажи не слышат.

Во втором случае задача переводчика будет немного легче, так как ему не придется соблюдать синхронизацию произносимых слов с артикуляцией персонажа и его жестами. В случае внутрикадровой музыки переводчику придется соблюдать все три вида синхронизации:

- Синхронизация губ (фонетическая синхронизация), связанная с артикуляционными движениями.

- Синхронизация текста перевода с телодвижениями актера (кинетическая синхронизация).

- Синхронизация текста перевода с речью персонажей (изохрония). (Whitman-Linsen, 1995, Цит. по: Chaume, 2004: 73).

При этом главным в переводе песен является «певучесть» — иначе любые другие его достоинства не имеют никакого значения; перевод песни должен звучать так, как будто музыка была подобрана под него, даже если на самом деле она была написана под исходный текст. Схема рифмовки первоначального стиха должна быть сохранена, потому что она придает форму фразам, а вольности с оригинальным смыслом могут быть допущены, если первые три требования нельзя выполнить (Emmons у Sonntag, 1979, Цит. по: L. Smoła, 2011: 108).

В свою очередь, П. Лоу утверждает, что перевод музыкального произведения должен соответствовать пяти основным критериям: певучесть, смысл, естественность, ритм и рифма: «Как термин, певучесть можно понимать ограниченно, как относящуюся в основном к фонетической пригодности переведенного текста, то есть его понимают, как текст, который можно пропеть по конкретным нотам» (P. Low, 2005:186).

П. Франзон связывает эту идею с теорией скопоса, относящейся к цели перевода: «Певучий перевод должен соответствовать музыке и ситуации, в которой он будет исполняться, и быть приближенным к исходному тексту настолько, насколько это необходимо или возможно» (P. Franzon, 2008:18). В то же время нельзя упускать из виду беглость и музыкальность. Таким образом, певучий текст достигает просодического, поэтического и семантического соответствия, соблюдая мелодию, структуру и выразительность музыки (P. Low, 2003).

Также стоит уделить особое внимание рифме: ее отсутствие приведет не только к потере музыкальности, но и к тому, что песня легко забудется. Тем

не менее М. Рамал предупреждает о следующей проблеме: обязательный поиск рифмы может привести к запутанным синтаксическим структурам, в то время как главной характеристикой текста должны быть ясность и естественность (M. Ramal, 2004).

Итак, разобрав некоторые особенности перевода песен, перейдем к способам перевода песен в аудиовизуальном произведении. П.Франзон предлагает следующие пять вариантов:

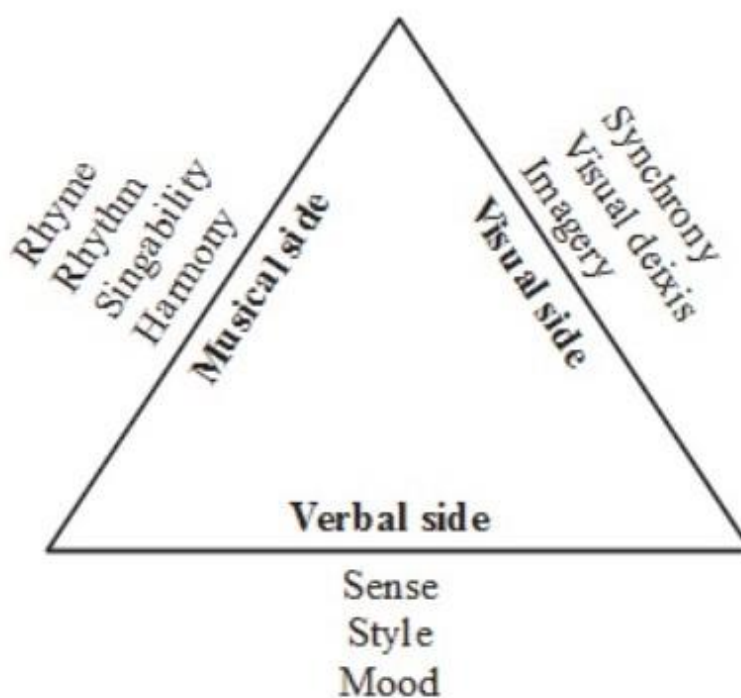
1. Оставить песню непереуведенной. Данным способом можно воспользоваться, когда песня не является важной частью сюжетной линии;
2. Перевод текста без учета музыки;
3. Написание новых текстов к оригинальной музыке, не связанных со словами оригинальной песни;
4. Перевод текстов и соответствующая адаптация музыки – иногда до такой степени, что новая композиция совершенно непохожа на оригинальную;
5. Адаптация перевода к оригинальной музыке.

Первый вариант по-прежнему является «переводческим решением» по мнению Д. Хольц-Манттари, поскольку переводчик может решить, действительно ли нужен перевод или нет. Если переводчик решает продолжить выполнение задачи, он может отдать приоритет либо словам (второй вариант), либо музыке (третий вариант), либо поставить в приоритет и музыку, и слова песни (варианты четвертый и пятый) (J.Holz-Mänttäril, 1984).

В рамках данного исследования очень важно представить треугольник аспектов Т. Реуса (T. Reus, 2017). Так как данный треугольник представляет собой инструмент, с помощью которого можно подробно проанализировать дублиаж песни. Дублированный продукт, анализируемый по треугольнику аспектов (в данной работе — песня) — это мультимодальный продукт, сочетание музыкальных, визуальных и вербальных аспектов.

Треугольник аспектов нацелен на единый анализ саундтрека произведения или песни, которую исполняют персонажи. Песней в данной работе являются музыкальные, визуальные и вербальные коды фильма. С помощью треугольника аспектов можно подробно проанализировать песню с трех точек зрения: с музыкальной, визуальной и вербальной сторон.

Рисунок 1:



Треугольник аспектов состоит из десяти аспектов, распределенных по трем сторонам треугольника: музыкальной, визуальной и вербальной. (см. рисунок 1) Что касается вербальной стороны, особенно важно отметить, что для треугольника аспектов термин аспект не является грамматическим аспектом.

Основываясь на исследованиях перевода песен и дубляжа, эти аспекты считаются основными компонентами песен из анимационных музыкальных фильмов. Хотя эта модель концентрируется конкретно на дублировании анимационных музыкальных фильмов на разных языках, аспекты также могут

быть полезны в качестве структурных ориентиров для любого анализа музыкального фильма, независимо от области исследования.

Музыкальные аспекты таковы:

1. Аспект рифмы изучает и анализирует ритмическую составляющую песни;

2. Аспект ритма анализирует структуру ударения и количество слогов в строке;

3. Певучесть анализирует качество гласных и плотность согласных в наиболее «выступающих» слогах;

4. Гармония анализирует связь между музыкой и словами песни;

Визуальные аспекты:

5. Синхронность анализирует связь между артикуляцией и словами песни;

6. Визуальный дейксис анализирует слова песни и их корреляцию с жестами, выражением лица и другими составляющими кадра;

7. Образность анализирует имплицитную связь между визуальными кодами и словами песни;

Вербальные аспекты:

8. Смысл анализирует семантическое и прагматическое значение строк;

9. Стиль анализирует регистр и идиолект текста;

10. Настроение/атмосфера (mood) анализируют связь между повествованием и словами песни. Данный аспект помогает проанализировать сюжетную линию произведения. (Т. Reus, 2018).

Выводы по главе 1

Проведенный обзор работ позволяет сделать следующие выводы:

1. Эквивалентность является главным условием перевода текста. Путем достижения эквивалентности обеспечивается максимальная степень близости перевода к оригиналу. В АВП важную роль играет динамическая эквивалентность, которая может быть достигнута при том условии, что реакция реципиента перевода идентична реакции того реципиента, для которого предназначалось оригинальное произведение.

2. Стратегии перевода — это некий процесс, с помощью которого переводчик достигает эквивалентности. Это осознанные действия переводчика, направленные на решение конкретной задачи. В художественном переводе стратегии могут быть направлены на исходную (форенизация) или принимающую культуру (доместикация).

3. Под переводческими трансформациями понимаются разнообразные преобразования, осуществляемые переводчиком для достижения эквивалентности перевода. Трансформации бывают грамматическими, лексическими и комплексными.

4. С появлением звуковых фильмов с репликами героев индустрия кино начала искать способы для продвижения своего продукта на зарубежный рынок. Этими способами стали дубляж, субтитрование, синхронный закадровый перевод.

5. Самыми распространенными видами АВП на сегодняшний день являются дубляж, субтитрование и перевод для закадрового озвучивания. У каждого из этих видов есть свои особенности и правила, которые должен соблюдать специалист АВП при переводе.

6. Дубляж песен в кино можно охарактеризовать как сложный процесс, в котором переводчик не только передает смысл текста, соблюдая

артикуляцию героя, но и учитывает такие факторы, как певучесть, ритм, рифма и др. Треугольник аспектов Т. Реуса направлен на анализ дублированных песен, являющимися частью сценария фильма. В нем есть все составляющие песни, которые необходимо учесть в процессе АВП.

Глава 2. Способы достижения динамической эквивалентности в аудиовизуальном переводе песен.

Источником языкового материала послужили мультипликационные фильмы американской компании Дисней жанра мюзикл. В ходе работы было проанализировано оригинальные музыкальные клипы и их переводы на русский язык (дубляж) из таких мультфильмов, как «Моана» (“Moana”), «Мулан» (“Mulan”), «Холодное сердце» (“Frozen”), «Принцесса и лягушка» (“The Princess and the Frog”), «Рапунцель: Запутанная история» (“Tangled”), «Энканто» (“Encanto”). В общей сложности было проанализировано 500 примеров из 26 песен и их переводов.

2.1. Достижение динамической эквивалентности в музыкальном аспекте перевода песни

В настоящем пункте будут рассмотрены отрывки песен, при переводе которых для достижения эквивалентности переводчик уделил особое внимание музыкальным аспектам продукта дублирования (согласно треугольнику Т. Реуса, данный аспект включает рифму, ритм, певучесть и гармонию). Будучи самым главным кодом песни, музыка является приоритетом при дублировании мюзиклов на другие языки. Именно ритм и мелодия, а не слова, делают песню популярной и заставляют ее «задержаться» в голове зрителя (Каиндл, 2005). В связи с этим переводчику необходимо сохранить ритм песни с помощью рифмы: в некоторых случаях это происходит в убыток другим аспектам, например, визуальному дейксису, образности или смыслу.

Рассмотрим конкретные примеры:

Пример 1

Данный отрывок представлен в мультфильме *Мулан*, где солдаты устали от долгой дороги.

For a long time we've been Marching off to battle In our thundering herd We feel a lot like cattle (41)	Далек наш путь, Конца ему не видно, Тяжело шагать, И это нам обидно (8)
--	--

В данном примере переводчику пришлось подбирать слова в синтагме с таким же количеством слогов, как и в оригинале, чтобы сохранить ритмический рисунок песни. Здесь переводчик опустил такие слова, как *herd* и *cattle*, связанные с тем, что солдаты сравнивают себя со скотом, вместо этого он решил передать лишь общую тему отрывка.

При этом в последней строке, когда герой поет *We feel a lot like cattle* (букв. Мы чувствуем себя скотом) в кадре на переднем плане показаны пасущиеся коровы, таким образом, получается, что переводчик пренебрег визуальным дейксисом, то есть не связал слова песни с происходящим на экране. При этом такое пренебрежение с происходящим в кадре не запутало бы зрителя, так как герои никак не взаимодействуют с коровами, например, не указывают на них рукой.

Следующие два примера из песни, которая «открывает» внутренний мир героини Моаны в одноименном мультипликационном фильме. Как писал Л.М. Миранда, песня «How Far I'll Go» (рус. версия «Что меня ждет») несет в себе глубокое послание о борьбе Моаны с непреодолимым желанием вырваться за пределы своего рифа, учитывая её любовь к своему острову, семье и народу. (L.M. Miranda, 2017)

Пример 2

I've been staring at the edge of the water Long as I can remember, never really knowing why I wish I could be the perfect daughter But I come back to the water, no matter how hard I try (36)	Снова слышу этот шепот прибоя. Кто я, где мое сердце, — знает лишь одна вода! Сто раз обещала им не спорить, Но влечет вновь меня море, как будто я его волна. (4)
---	---

В данном отрывке присутствуют трудности, связанные с тем, чтобы попасть в такт мелодии и при этом сохранить идею оригинального текста. Переводчику для сохранения ритма, зависящего от числа слогов, пришлось добавить в текст перевода сочетание *кто я* и немного видоизменить структуру текста, сделав паузу между первыми двумя строками короче.

Для перевода второй строки понадобилось применить не только переводческие, но и творческие знания. Этот перевод нельзя назвать дословным. Переводчик заменил *long as I can remember* на *где мое сердце* с целью объяснить содержание этой строки, тем самым сделав дальнейший текст более понятным. Эта замена стала одной из причин использования перифраза, и таким образом, в процессе перевода *never really knowing why* получилось словосочетание *знает лишь одна вода*.

Вторая половина отрывка приближена к смыслу оригинала, но здесь также можно увидеть глубокую трансформацию текста. *I wish I could be the perfect daughter* передано как *Сто раз обещала им не спорить*. Здесь переводчик упростил грамматическую структуру текста.

В последней строке активный залог был заменен на пассивный, что помогло более точно передать смятение главной героини. Далее *no matter how I try* было заменено на *как будто я его волна*, сделано это для сохранения рифмы и ритма песни. Для того чтобы сохранить замысел текста, переводчикам пришлось буквально написать текст заново. Перевод произведен по куплетам, каждый из которых включает в себе определенную мысль, передать которую и являлось главной задачей переводчиков.

Также для того, чтобы добиться гармонии, то есть связи между музыкой и словами, переводчик часто прибегает к приему опущения, продемонстрированном в следующем отрывке.

Пример 3

Every turn I take , every trail I track Every path I make , every road leads back To the place I know, where I cannot go Where I long to be (36)	Каждый новый шаг, каждый поворот, Каждый след и знак вновь меня ведет В мир больших ветров и бездонных вод — Я хочу уплыть... (4)
---	--

В первых двух строках мы можем наблюдать некоторые опущения, связанные с тем, что при применении дословного перевода, который здесь вполне возможен, было бы несоответствие ритмике текста, что также осложняется его смешанной рифмовкой, а значит, мелодия и текст песни не наложились бы друг на друга и не произвели нужного эффекта на зрителя. По этой же причине было решено опустить части «I take», «I track», «I make», подобрать эквиваленты, соответствующие слоговому делению, но уже без грамматического повтора. Таким образом, переводчику удалось сохранить и содержательную часть, и ритмику текста.

Вторая половина примера также сильно преобразована. Из контекста сразу можно понять, что Моана поет про море *To the place I know, where I cannot go*, так переводчик решил описательно перевести место, куда тянет героиню — *В мир больших ветров и бездонных вод*. Последняя строка переведена согласно ритмическому рисунку песни с помощью конкретизации.

Следующие строки исполнены Анной, одной из главных героинь мультфильма «Холодное сердце». В этой песне она поет о том, как рада, что двери ее замка открываются гостям.

Пример 4

'Cause for the first time in forever There'll be music, there'll be light	Ведь впервые в этот вечер Мы устроим шумный бал. И впервые в этот вечер
---	--

For the first time in forever I'll be dancing through the night (31)	Свет зальёт огромный зал! (20)
--	---------------------------------------

В этом примере следует обратить внимание на вторую и четвертую строки и оригинала, и перевода, которые совсем отличаются по смыслу и по структуре. Переводчик не смог дословно воспроизвести эти строчки из-за разного количества слогов в слове *music* и его русскоязычного эквивалента *музыка*, а также из-за «тяжелой» конструкции *There'll be*, которая буквально переводится как *там будет*. Вместо этого переводчик решил передать тот факт, что в замке устраивается бал и компенсировал *there'll be light* в четвертой строке, опустив информацию о танцах.

Несомненно, переводчик не может отойти от оригинального смысла произведения, так как песня является неотъемлемой частью сюжета произведения, но аудиовизуальный переводчик песен имеет возможность прибегнуть к стратегии глубокого преобразованию текста, который позволяет ему написать новый текст к оригинальной музыке, что и видно в вышеописанных примерах.

В очень редких случаях (5 случаев, 1%) переводчик решает оставить некоторые части песни непереуведенными.

Пример 5

Soak it in, cause it's the last you'll ever see C'est la vie mon ami, I'm so Shiny (38)	Ты судьбу свою с покорностью прими — C'est la vie, mon ami, а я в блеске! (1)
---	---

Данную песню исполняет эксцентричный персонаж из мультфильма «Моана». Здесь нужно обратить внимание на вторую строчку, где есть французская фраза *C'est la vie mon ami* (букв. Такова жизнь, мой друг). Очень часто в аудиовизуальных продуктах отрезки на других языках оставляют без перевода, если сами создатели не приводят никаких сносок в виде субтитров или титров к фильму. Поэтому переводчик также решает оставить такое решение неизменным. Также это, скорее всего, связано с французской

поговоркой *C'est la vie*, которая является общеизвестной в русскоязычном обществе. Эту фразу произносят в ситуации, когда ничего нельзя поделать, и остаётся лишь смириться с судьбой и принять жизнь такой, какая она есть. (Исторический словарь галлицизмов русского языка)

Вторая часть строки *I'm so shiny* переведена как *а я в блеске*. Здесь переводчик, скорее всего, хотел обыграть фразы *сделать что-то с блеском* или *во всем блеске*, последнее можно было бы согласовать с артикуляцией и аудиодорожкой, но тогда пришлось бы переписывать всё четверостишие песни. Также можно предложить перевод *я блестящий*, который соответствует количеству слогов оригинала и артикуляции героя, а также будет передавать смысл оригинала без искажений.

В следующем отрывке песни переводчик также принимает решение оставить оригинал неизменным.

Пример 6

Aue, aue	Aue, aue
Nuku i mua	Nuku i mua
Te manulele e tataki e	Te manulele e tataki e
Aue, aue	Aue, aue
Te fenua te mālie	Te fenua te mālie
Nae ko hakilia mo kaiga e	Nae ko hakilia mo kaiga e
We read the wind and the sky when the sun is high (39)	На курс мы ляжем легко Солнце высоко. (2)

В этой песне открывается прошлое народа Моаны, в ней повествуется о первых мореплавателях. Песня содержит строчки не только на английском языке, но и на языке полинезийской группы, токелау. В строках на языке токелау герои поют о том, как бог океана направляет их к новым островам. Далее уже на английском поется о том, как мореплаватели *read the wind and*

the sky (букв. «читают ветер и небо»), переводчик решил воспользоваться генерализацией из-за того, что буквальный перевод был бы в два раза больше оригинала по объему. Последующую строку переводчик смог передать дословно, опустив союз и определенный артикль, такое опущение не сказалось на смысле строки.

Производители мультфильма решили сделать песню билингвальной для того, чтобы поддержать культуру и наследие полинезийского народа. Российские локализаторы поддержали такое решение и оставили текст на токелау непереуведенным.

Таким образом, в некоторых переводах эквивалентность достигается с помощью написания текста, сильно отличающегося от оригинала, при этом перевод полностью согласуется с музыкальной стороной дублированной песни. Стоит отметить, что, если переводить песню, учитывая лишь ее музыкальные аспекты, можно потерять целый рассказ, важную составную часть сюжетной линии фильма. Поэтому данная стратегия перевода не является продуктивной.

2.2. Достижение динамической эквивалентности в визуальном аспекте перевода песни.

Визуальные аспекты также являются незаменимой и, пожалуй, самой важной частью любой аудиовизуальной продукции. Группа ученых под руководством П. Орейро провела исследование, в рамках которого с помощью электроэнцефалографических методов отслеживались движения глаз зрителей и сканировались зоны активности мозга во время просмотра аудиовизуального произведения.

В результате исследования выяснилось, что во время просмотра 60% внимания зрителя уходит на декодирование визуального потока, а 40% на вербальный поток. (П. Орейро, 2012) Таким образом, АВП переводчикам

следует обратить внимание не только на лингвистический аспект, но и на визуальный.

Аналогично переводу песен с учетом музыкальных аспектов, специалисты часто переводят песни, в соответствии с видеорядом, «подбирая» слова для визуальных кодов произведения. Приведем самые показательные примеры, в переводе которых превалирует значение визуальных аспектов треугольника Реуса, а именно синхронности, визуального дейксиса, образности.

Пример 7

<i>Sometimes, the world seems against you</i>	<i>Бывают на небе тучи</i> , и дыбом встает
The journey may leave a scar	земля
But scars can heal and <i>reveal just</i>	Но нас невзгоды научат <i>звезды не терять</i> .
<i>Where you are</i> (37)	(5)

Здесь перевод значительно отличается от оригинала. Строка *Sometimes, the world seems against you* передана в русскоязычной версии песни как *Бывают на небе тучи*. Когда героиня поет эту строку, она смотрит вверх на небо, таким образом, переводчик решил дублировать этот отрывок песни в соответствии с визуальным дейксисом.

Аналогичным образом передана и последняя строка *and reveal just where you are* в русской версии стала *звезды не терять*, на этом моменте кадр сменяется звездным небом. Тем самым переводчик решил придерживаться визуального аспекта перевода дуближа.

Одним из самых важных визуальных аспектов является синхронизация артикуляции героев. Этот критерий дуближа должен обязательно соблюдаться.

Пример 8

Urf is into mime	У Ульфа редкий дар,
Attila's cupcakes are sublime (45)	Атилла – знатный кулинар! (17)

Например, здесь дословный перевод был бы слишком громоздким. Переводчик решил обобщить и вместо конкретного умения написать *дар*, который, в свою очередь, уточняется в видеоряде. На этих словах персонаж, о котором идет речь, демонстрирует свой дар пантомимы.

Вторая строчка была преобразована по причине изменения первой. Для сохранения рифмы, переводчики перестроили предложение и, используя генерализацию, перевели, как *Атилла – знатный кулинар*, что также является генерализацией. А потеря словесного описания того, чем именно увлекаются герои, была компенсирована визуальным рядом.

Важно отметить, что перевод, какой бы глубокой ни была трансформация, должен коррелировать с кинетическим языком героев. Определённые слова, сказанные одним героем, вызывают определенную реакцию или эмоцию другого героя. Так же все должно оставаться и в переводе. Приведем примеры, где переводчик радикально поменял смысл оригинала, но смог подобрать перевод так, чтобы реакция персонажа была оправданной.

Пример 9

<p>I've been searching my whole life to find my own place And maybe it's the party talking or the chocolate fondue (20)</p>	<p>С юных лет мечтал я своё место найти. Я примерял на себя маски, как шут цирковой. (31)</p>
---	---

Это отрывок песни из дуэта Анны и Ганса. Здесь нужно обратить внимание на вторую строку. Предложенный перевод нельзя назвать дословным или даже близким по смыслу к оригиналу. В мультфильме эта строка вызвала у Анны смех. Из-за громоздкости дословного перевода переводчик решил полностью «переделать» строку, но при этом оправдать реакцию Анны. Герой поет *Я примерял на себя маски, как шут цирковой*. Таким образом, он решил пошутить, что вызвало у Анны соответствующую реакцию.

Пример 10

Bet the local girls thought You were quite the charmer (41)	Не сготовит тут Никто нам блюд отменных (8)
--	--

Один из солдат обращается с этими сроками к главной героине Мулан, говоря о том, что на нее засматриваются девушки, мимо которых проходят солдаты. Так, в оригинале данные строки вызывают у Мулан смущение, она закрывает рукой лицо и уходит из кадра. Переводчик решил написать совсем другой текст в убыток вербальному аспекту смысла, искажая слова героя, где он поет *Bet the local girls thought you were quite the charmer* (букв. уверен, что местные девушки, считают тебя очаровательным). Вместо передачи смысла этих строк переводчик связал их с контекстом предыдущего куплета, где речь шла об умении девушек готовить. И когда к Мулан обращается товарищ со словами *Не сготовит тут никто нам блюд*, намекая на девушек, ее реакция ясна зрителю, так как она скрывает тот факт, что она не парень.

Анализ вышеописанных примеров показал, что переводчики часто вынуждены прибегать к написанию нового текста не только с учетом музыкальных (21 случай, 4,2%), но и визуальных аспектов (18 случаев, 3,6%). Предполагается, что такое происходит из-за ограничений дубляжа песни, например, из-за рифмы, ритма и синхронизации артикуляции. Переводчик меняет структуру и смысл строк для того, чтобы создать песню, которая повлияет на аудиторию так же, как и ее оригинал.

Довольно часто в переводе англоязычных фильмов приходится прибегать к опущению (107 случаев, 21,4%) или сокращению информации, что связано со структурными различиями русского и английского языков.

Важно отметить, что примеры, включенные в данную категорию, отличаются от вышеописанных тем, что в них опускается/сокращается информация и передается общее значение песни, а не пишется новый текст с

адаптацией к музыке или визуальному коду. С помощью опущений, переводчику в таких случаях удастся втиснуть текст в дорожку фильма и «подогнать» его под артикуляцию героев.

Пример 11

Look at me I will never pass for a perfect bride Or a perfect daughter Can it be I'm not meant to play this part? Now I see That if I were truly to be myself I would break my family's heart (44)	У меня Есть свой трудный путь, Мне уже не быть Дочерью примерной, Знаю я, Мне невестою не стать, Но семья, Если б я осталась, какой была, Сердце им разбить могла (7)
--	--

В этой песне Мулан, главная героиня одноименного мультфильма, поет о своих переживаниях, считая, что не оправдывает ожиданий своих родителей. Переводчик опустил выделенные словосочетания и оставил только те слова, которые несут главный смысл, а именно *bride*, *perfect daughter*, и *break my family's heart* – выделите их в русском переводе, курсивом, например, также ему пришлось поменять порядок данных слов в переводе так, чтобы они подходили под артикуляцию героини.

Следующий отрывок взят из песни героини «Холодного сердца», где она пытается в прямом и переносном смысле достучаться до своей старшей сестры.

Пример 12

Do you want to build a snowman? Or ride our bike around the halls? I think some company is overdue, I've started talking to the pictures on the walls! (29)	За окном опять сугробы, а у меня велосипед. От скуки я уже с ума схожу и Часто говорю с картиной на стене! (18)
--	--

В данном примере мы наблюдаем упрощение грамматической структуры и опущения. На это повлияло несколько факторов. Во-первых, при

исполнении этой песни в кадре отлично видна артикуляция героини, поэтому переводчик обязательно должен соблюсти синхронность. Во-вторых, здесь присутствует эксплицитная связь слов с составляющими кадра (визуальный дейксис).

В первой строчке дословный перевод *Do you want to build a snowman* не влез бы в звуковую дорожку и не соответствовал бы артикуляции героини, но перед тем как петь эти строки, она как раз смотрела в окно, где зрителю видны эти самые сугробы.

Таким образом, переводчик смог выбрать подходящие слова не только со стороны визуального дейксиса, но и синхронности артикуляции. Вторая строка претерпевает упрощение структуры и из оригинала остается только *velociped*, который есть в кадре, и поэтому его нужно было сохранить.

Вторая часть примера ближе к оригиналу по смыслу, но в ней тоже производятся некоторые опущения. Например, в переводе нет *I think* и *I've started*, которые только бы утяжеляли предложение и занимали место в музыкальной дорожке русскоязычной версии.

Кроме опущений, частым приемом дубляжа песен становится упрощение структуры текста (89 случаев, 17,8%). Ниже представлен подробный разбор двух примеров из песни героя Мауи, который с помощью песни рассказывает Моане о себе и своей жизни.

Пример 13

<p>Open your eyes, let's begin Yes, it's really me, it's Maui, breathe it in I know it's a lot: the hair, the bod When you're starin' at a demigod What can I say except "you're welcome" For the tides, the sun, the sky? (40)</p>	<p>Открой глаза и прозрей: Да, перед тобой сам Мауи — царь морей! Скажи, я неплох, сложен как бог, Сделал то, чего никто не смог! Мне люди должны сказать "Спасибо!" За песок и солнца свет! (3)</p>
---	--

Фраза *let's begin* в буквальном переводе «Давай начнем» не подходит в этом случае из-за громоздкости (4 слога вместо 3), поэтому переводчик решил сделать контекстуальную замену и пришел к варианту прозрей, что сильно отличается от значения слова *begin* (начнем). Согласно толковому словарю Ожегова слово прозреть значит: «перен. Начать понимать, отдавать себе отчет в чем-н. (книжн.)» (Словарь Ожегова, [Электронный ресурс]). Таким образом, специалист перевел данную фразу с учетом контекста, где Мауи хочет, чтобы Моана «прозрела» и поняла, что перед ней сам полубог и герой людей.

Часть строки до слова «Мауи» переведена максимально близко к оригиналу, но не синхронизирована с артикуляцией героя; в переводе присутствуют билабиальная «п» и гласные звуки «о», которых нет в оригинале, таким образом, перевод бы не уложился в губы персонажа, но так как зритель не видит героя, переводчик позволил себе пренебречь фонетической синхронизацией, но сохранил образность песни, то есть имплицитную связь между визуальными кодами и словами песни. Вся же строка, предложение с тремя грамматическими основами, стала простым предложением.

Как видно из примера *breathe it in* было заменено на *царь морей*, так как тут потребовалась рифма, при этом перевод подчеркивает личность Мауи, который в полинезийской культуре является мифологическим существом, поднявшим различные острова из глубин океана. (Westervelt, 1910) Высказывание *царь морей* является свойственным Мауи, так как через всю песню прослеживается его хвастливость и самодовольство. Таким образом, предложение стало словосочетанием.

Далее оригинал можно разбить на четыре синтагмы *I know / it's a lot / the hair / the bod*, в каждой из которых ударение падает на последний слог. Такой же ритмический рисунок должен сохраниться и в русскоязычной версии песни, поэтому переводчику пришлось поменять смысл данной строки, так как дословный перевод просто «не влез» бы в самую дорожку мультфильма. Перевод звучит следующим образом *Скажи, я неплох, сложен как бог*,

вписываясь в ритм и артикуляцию персонажа, также перевод соответствует визуальной дорожке, где Мауи хвастается своими мускулами в тот момент, когда он поет *сложён как бог*.

Последующая строка *When you're starin' at a demigod* также сильно серьезно преобразована. Так как, во-первых, дословный перевод *когда ты смотришь на полубога слишком громоздкий*, во-вторых, перевод должен вписываться в общую картинку и быть связанным с предыдущей строкой. Здесь переводчик пришел к замене *Сделал то, чего никто не смог*, где соблюдена рифма и акценты.

Следует подчеркнуть, что в оригинале Мауи описывает то, что происходит на экране, то есть Моана, главная героиня, смотрит на полубога, Мауи. В то время как в переводе Мауи немного опережает себя и ссылается на свои подвиги, о которых он расскажет далее в песне.

Далее строка переведена с помощью антонимического перевода где Мауи поет *Мне люди должны сказать "Спасибо!"* вместо *What can I say except "you're welcome"*. Переводчик здесь не смог перевести *you're welcome* как «не за что», так как в оригинале в этой синтагме ударение падает на второй слог, поэтому «спасибо» удачно влилось в ритм и сам посыл песни. Так как, в этой песне Мауи поет о том, что люди должны быть благодарны ему за все подвиги, которые он совершил ради их блага.

Следующая строка *For the tides, the sun, the sky* переведена как *За песок и солнца свет*, здесь переводчик производит некоторые замены в тексте, а именно *the tides* (приливы) заменяются на песок, а *the sun, the sky* превращается в солнца свет. Замена, связана прежде всего с необходимостью сохранить размерность и ударность строки. Оригинал поделен на три ритмических отрезка *the tides / the sun / the sky*, имеющих по два слога с ударением на последний слог.

В русском языке нет артиклей, что позволило переводчику подобрать слова, состоящие из двух слогов. В этом случае можно было бы предложить дословный перевод, ведь слова *небо* и *солнце* в русском языке состоят из двух слогов, но в этих словах ударным является первый слог. Поэтому переводчики решили сместить ударение в синтагме посредством союза *и*, таким образом получилось бы *и солнце, и небо*. Но такой перевод не согласуется с ритмом песни из-за лишнего слога в каждой из синтагм. Поэтому переводчику пришлось заменить трёхсложное приливы на песок, а двусложное небо на свет для слогового соответствия, в результате перевод не искажает повествование и укладывается в двухтактную структуру строки.

Хотелось бы отметить, что данный перевод отлично подходит визуальному ряду, так как когда Мауи поет про песок, он проводит рукой по нему, а когда поет про солнце, он протягивает ладони к солнцу. Таким образом, в переводе успешно соблюден визуальный дейксис.

В следующем примере также можно увидеть значительные преобразования, которые продиктованы синхронизацией и визуальным дейксисом.

Пример 14

<p>Okay, okay, I see what's hapening, yeah You're face-to-face with greatness and it's strange You don't even know how you feel, it's adorable Well, it's nice to see that humans never change (40)</p>	<p>Ладно, все ясно! Я вижу, ты обомлела — Великих не встречают каждый день. Запуталась в чувствах своих. Как это мило! Ох, люди, чего ждать еще от них? (3)</p>
--	---

Первая строка оригинала состоит из 4 слогов, русская версия — из 5, но благодаря редукции последнего слога в слове *ясно* перевод идеально «лег» на губы персонажа.

Во второй строке песни, также перевод длиннее на один слог (*обомлела*), который влез благодаря латеральной *л*, для которой необязательно смыкать губы. Также производится конкретизация *ты обомлела*, так как несмотря на то, что прямой перевод *Я вижу, что происходит* влез бы в длину строки, он не подходит к ней артикуляционно, ведь для последнего слога оригинала *yeah* нужен лабиальный (огубленный) гласный звук, каковым звук в последнем слоге *происходит* не является.

Далее можно увидеть, что третья строчка серьезно преобразована и отличается от оригинала. Во-первых, сложносочиненное предложение трансформировано в простое. Во-вторых, действительный залог заменен на страдательный, что более характерно для английского языка. Здесь переводчик решил оставить ядро всего предложения, а именно *greatness*, (так как сам персонаж решает поставить на этом акцент) и далее с помощью смыслового развития переводит остальную часть, передав, что такие полубоги не часто являются людям.

В четвертой и пятой строках, читатель не обнаружит значительных изменений в переводе. Фраза *don't even know how you feel* передана с помощью антонимического перевода *запуталась в чувствах своих*, так как буквальный перевод был бы слишком громоздким. Последующая строка была переведена так, чтобы в песне были сохранены рифма и ритм. Также здесь переводчик переделал утвердительное предложение в вопросительное и упростил грамматическую структуру предложения.

2.3. Достижение динамической эквивалентности в вербальном аспекте перевода песни.

Вербальная сторона треугольника Реуса состоит из следующих аспектов: смысл, стиль, настроение/атмосфера.

В ходе настоящего исследования было отмечено, что из-за ограничений, наложенных особенностями перевода фильма под дубляж, переводчикам

приходится делать серьезные преобразования. В АВП песен в кино переводчик во многих случаях (113 случаев, 22,6%) прибегает к стратегии сохранения повествования, так как песни являются частью сюжета и в них, как правило, раскрываются главные темы произведения.

Далее будут приведены примеры из песен «Мулан», которые в свою очередь связаны общими идеями и проблемами, стоящими на пути у главной героини, а именно противостоянием обществу, которое хочет сделать из Мулан «настоящую» невесту и желание самой героини доказать, что она способна на большее и спасти семью и весь Китай.

Пример 15

A girl can bring her family Great honor in one way By striking a good match And this could be the day (42)	Зачем рождаются девушки — Чтоб замуж выходить И к этому всегда Готовой надо быть (6)
---	---

Здесь внимание нужно остановить на фразе *striking a good match*, что в прямом значении обозначает зажечь спичку, а в переносном найти себе подходящую пару (Кембриджский англо-русский словарь). В этой песне второстепенные героини поют эти слова, обращаясь к Мулан, во время ее похода к свахе, то есть в переносном значении. Но Мулан затем отправляется на войну вместо своего отца, и кульминационным моментом в бою, Мулан должна зажечь снаряд с помощью спичек, что у нее и получается.

В переводе не удалось передать прием предзнаменования (*foreshadowing* –повествовательный прием, при котором рассказчик заранее намекает на то, что должно произойти позже в произведении), который является ключевым для многих аудиовизуальных произведений. (P.Shorey, 1993)

Пример 16

Wait and see	Не найдёшь ни одной
--------------	---------------------

When we're through Boys will gladly go to war for you! With good fortune? And a great hairdo You'll bring honor to us all (42)	Ты в округе девушки такой Не сравниться с этой красотой Всех нас ждёт теперь почёт (6)
---	--

В данном примере можно увидеть, что все строки перевода, кроме последней, разнятся по значению с оригиналом. На это опять-таки повлияли ограничения дубляжа, но переводчикам все-таки удалось передать основной смысл и настроение песни, концентрируя внимание на самой Мулан, которая готовится стать примерной невестой. Здесь, следует обратить внимание на выделенную фразу *Boys will gladly go to war for you* (букв. Парни с радостью пойдут на войну за тебя).

Эта фраза является ключевой по отношению к сюжету фильма, поскольку описывает дальнейшую судьбу Мулан, ведь никто не пойдет на войну за нее. По сюжету она победит в ней и спасет свое государство сама. В переводе не удалось передать данный элемент предзнаменования, но переводчик компенсирует это с помощью аспекта настроения/атмосферы.

Пример 17

Let's get down to business —to defeat the Huns Did they send me daughters when I asked for sons? (43)	Вас сюда прислали воевать отцы, Только для победы мне нужны бойцы (9)
--	--

В первой строке перевод значительно отличается от оригинала. Например, опущена информация о гуннах (*the Huns*), это сделано, во-первых, из-за несовпадения количества слогов, а во-вторых, из-за разности артикуляции звуков «а» и «у». почему «о»? Так как зритель видит, как герой поет на экране, переводчику пришлось подстраиваться под его артикуляцию. Также опущено вступительное *Let's get down to business*, и в переводе герой, исполняющий песню, сразу переходит к делу.

Во второй строке ритмический рисунок можно поделить на следующие отрезки *Did they/ send m / daughters / when I /asked /for sons*, где ударным слогом является первый, поэтому переводчик не мог оставить слова *прислали* или *дочерей*. Перевод был «подстроен» под предыдущие строки без сохранения изначального смысла, где герой задает риторический вопрос *Did they send me daughters when I asked for sons?* (буквально: Они мне прислали дочерей, когда я просил прислать сыновей?), который подчеркивает тот факт, что Мулан отправилась на войну вместо отца, так как в их семье не было детей мужского пола.

Безусловно, можно было бы сказать, что под бойцами Шанг (исполняющий песню) подразумевает нужду армии в парнях и юношах, так как слово *боец* мужского рода, но в русском языке, к сожалению, много слов мужского рода без женского эквивалента (феминитива). Данный перевод передает смысл оригинала, Шанг говорит о том, что его солдаты еще не готовы к бою, однако в нем нет явного противопоставления девушек и парней.

Пример 18

<p>You're the saddest bunch I ever met But you can bet before we're through Mister, I'll make a man out of you (43)</p>	<p>Мистер Жалкий Трус, зря слез не лей, Забудь про свой родимый дом! Только тут станешь ты мужиком. (9)</p>
--	--

В следующем отрывке песни оригинальное *Mister* передано как *Мистер Жалкий Трус*. Переводчик воспользовался форенизацией, что является необычным для перевода дублированных кинопроизведений, так как самой главной задачей дубляжа заключается в том, чтобы убедить зрителя, что герои говорят на языке принимающей культуры. Несмотря на то, что и взрослые, и дети знакомы со словом *мистер*, в русском языке обращения такого рода не используются. Вторая часть строки переведена как *зря слез не лей*, буквальный перевод здесь отсутствует, но всё же русскоязычный вариант передает смысл и настрой поющего героя.

Данный отрывок песни кардинально отличается от оригинала, переводчик не смог сделать дословный перевод в силу различий русского и английского языков и ограничений, существующих для дубляжа мюзиклов. Поэтому переводчику оставалось лишь передать общий посыл и настроение данной сцены мультипликационного фильма, опустив некоторые фразы и написав в переводе то, что подходит под остальные аспекты дубляжа. В оригинале Шанг поет о том, что несмотря на то, что герои совсем никудышные в роли воинов, он во что бы то ни стало сделает из них *мужиков* и достойных солдат.

В последней части этого отрывка переводчик опустил слово *мистер*, возможно, из-за того, что это звучало бы слишком вежливо со стороны командира. А перевод только еще больше делает акцент на том, что именно капитан научит солдат быть *мужиками*, кем Мулан не является. Здесь нужно подчеркнуть, что «мужик» согласно толковому словарю Ожегова является просторечным словом, что несколько снижает языковой регистр песни. (Словарь Ожегова)

При этом такое переводческое решение передает тот факт, что эти герои мультфильма находятся под большим давлением из-за сложившихся обстоятельств, а именно войны Китая с гуннами. Конечно, можно было бы предложить вариант *Станешь ты мужчиной*, но он не подходит из-за того, что в этом ритмическом рисунке песни ударным слогом должен быть последний слог.

Проанализированные выше примеры показывают, что переводчику иногда не удается до конца сохранить настроение/атмосферу песни, то есть связь слов песен с повествованием. В процессе адаптации песни для другой аудитории могут потеряться некоторые аллюзии и сценические приемы.

Следует привести более успешный пример сохранения повествования. Далее будут представлены примеры из одного из самых кассовых

произведений Диснея – «Холодное сердце». Мультфильм рассказывает о двух сестрах, Анне и Эльзе, которые перестали общаться после происшествия, случившееся из-за магии льда Эльзы. Он стал хитом благодаря хорошо написанной истории, которая начинается с конфликта и заканчивается его успешным разрешением. Фильм-мюзикл с хорошо продуманным сюжетным построением всегда представляет зрителю музыкальные клипы, которые полны аллюзий, метафор и сценических приемов.

Пример 19

So cut through the heart, cold and clear Strike for love and strike for fear See the beauty, sharp and sheer Split the ice apart! And break the frozen heart (32)	Борись за любовь, а страх долой. Наслаждайся красотой. На куски разбей Ты сердце льда скорей! (23)
---	---

Это отрывок из песни, которая играет в самом начале мультфильма, рассказывая зрителю об общей теме и задавая тон произведению. Из-за того, что русские слова, как правило, длиннее английских, переводчику пришлось опустить некоторые однородные члены предложения, например, *the heart, cold and clear, the beauty, sharp and sheer*. Вместо этого переводчик взял главную мысль песни, где говорится, что нужно бороться за любовь и забыть о страхе. Также главным словосочетанием является *the frozen heart*, так как в самом названии фильма есть слово «Frozen», а в российском прокате мультфильм вышел под названием «Холодное сердце».

Так, это словосочетание предвосхищает дальнейшие события фильма, в которых напряженным моментом является спасение одной из героинь, у которой вот-вот заледенеет сердце.

Пример 20

I never see you anymore Come out the door It's like you've gone away! (29)	Но не вижу я с тобой теперь, открой же дверь, Мне важно лишь одно... (18)
---	--

Данный пример взят из второй песни в произведении. На протяжении всего мультфильма героини используют «дверь» как метафору закрытости Эльзы от остального мира, в особенности от своей младшей сестры Анны. К счастью, *дверь* и *door* совпадают по количеству слогов и движению губ персонажей, поэтому переводчику удалось оставить это слово в русскоязычной версии данного отрывка.

Пример 21

The window is open, so's that door I didn't know they did that anymore (31)	Сегодня распахнуто окно, Не помню такого я давно (20)
---	--

Этот пример взят из следующей песни в фильме, где замок Анны и Эльзы открывается гостям в честь коронации. Из-за ритмического рисунка песни переводчик не смог оставить слово *дверь*, но благодаря визуальному ряду было и так понятно, что двери открыты настежь.

Пример 22

All my life has been a series of doors in my face And then suddenly I bump into you (34)	Я устала от дверей и замков на пути, Но удача вдруг свела с тобой! (24)
---	--

Отрывок взят из пятой песни мультфильма, где Анна поет дуэтом с принцем Гансом. Здесь данное слово играет большую роль, так как Анна рассказывает о своей печали зрителям, и говоря *Я устала от дверей и замков на пути*, она ссылается на сложные отношения с сестрой, которая закрылась от нее в прямом и переносном смысле.

Следующий пример взят также из дуэта Анны и Ганса.

Пример 23

Love is an open door Love is an open door (34)	Это моя любовь, Это моя любовь... (24)
--	---

В этом примере метафору *door* пришлось опустить. Здесь переводчик решил передать главную тему песни, а именно любовь. И сами исполнители песни выражают романтические чувства друг к другу.

В этой песне Анна выражает свое мнение о том, что ты не закроешься от человека, которого любишь, то есть *Love is an open door* (букв. «Любовь это – открытая дверь»). Таким образом, Анна рассказывает зрителю о своих переживаниях насчет натянутых отношений с сестрой, Эльзой.

Пример 24

Let it go! Let it go!	Отпусти и забудь
Turn away and slam the door!	Новый день укажет путь
I don't care what they're going to say! (33)	Не боюсь ничего уже (22)

Данный отрывок взят из песни Эльзы, когда та убежала из своего родного королевства в горы и решила отречься от престола, оставив все позади. Она поет *slam the door*, говоря себе о том, что снова закрывается от мира. Дословный перевод *захлопни дверь* оставить не было возможности, так он не сохранит рифму песни. Таким образом, иногда сохранить метафору на протяжении всего фильма очень трудно.

Пример 25

Please don't shut me out again	Только не гони меня,
Please don't slam the door (30)	Только не за дверь (19)

Данные строки исполняются Анной, которая нашла Эльзу в горах и просит сестру вернуться домой. Здесь переводчику удалось передать грусть Анны и оставить метафору *door*, и также сохранить анафору *Please don't*.

Таким образом, примеры 19-25 показывают неочевидную, но тесную связь между разными песнями в мультфильме, которые являются значительной частью сюжета. В каждой песне прослеживается тема произведения, которая раскрывается все больше с развитием событий фильма.

В очень редких случаях (19 случаев, 3,8%) можно встретить дословный перевод некоторых строчек песен. Во всех проанализированных случаях такие переводы отвечают всем критериям дубляжа. Приведем иллюстративные примеры из мультфильма «Энканто»:

Пример 26

Who am I if I can't carry it all? If I falter (27)	Кто я, если всё не потяну? И вдруг дрогну. (25)
---	--

Пример 27

It was my wedding day It was our wedding day (28)	Был моей свадьбы день Был нашей свадьбы день (26)
--	--

Пример 28

Isabela, your boyfriend's here (28)	Изабелла, твой парень здесь (26)
-------------------------------------	----------------------------------

В примерах выше (26 - 28) нет изменения структуры или порядка слов. Это связано с совпадением количества слогов в эквивалентах русского языка в соотношении с оригиналом. Но кроме слогового соответствия в ритмическом рисунке перевода песни должны быть такие же акценты и ударения, что и в оригинале, что и получилось передать в примерах 26 - 28.

Вдобавок ко всему вышеперечисленному, русский перевод получилось «уложить» в губы персонажей. Таких примеров найдено очень мало, при этом они небольшого объема (1-2 строчки песни). Таким образом, дословно перевести строки песни удастся далеко не всегда, только если слова совпадают по количеству слогов, ударению и артикуляции.

Интересно отметить, что иногда переводчик может заменить слово, которое бы идеально подходило под артикуляцию и под остальные упомянутые выше аспекты. В ходе исследования был найден один такой случай.

Пример 29

<p>Maui! Now it's time to kick your heini Ever seen someone so Shiny (38)</p>	<p>Дерзкий, но давно уже не резкий! Ну а я, как прежде, в блеске! (1)</p>
--	--

Здесь переводчик мог бы оставить имя героя — Мауи. Ведь оно отвечает всем требованиям дубляжа песни, а именно синхронность артикуляции, слоговое соответствие, смысл и др. Однако для сохранения рифмы и, что важнее, стиля, специалист решил передать регистр и идиолект Таматоа (исполнителя данной песни) путем использования молодежного сленга и перевести строки как *Дерзкий, но давно уже не резкий*.

Так, переводчик хотел компенсировать разговорную фразу *kick your heini*. Согласно Urban Dictionary, *heini* это более мягкое слово для обозначения ягодич (Urban Dictionary), обычно англоговорящие используют выражение *to kick smb.'s ass* (амер.; груб. «надрать кому-л. задницу», «задать кому-л. жару» (наказать, избить, победить кого-л.)) (Англо-русский современный словарь). Но так как целевая аудитория это мультфильма дети, авторы песни видоизменили выражение, адаптировав его для маленьких зрителей.

Самым частым (128 случаев, 25,6%) способом достижения динамической эквивалентности перевода и передачи вербальных аспектов с соблюдением правил дубляжа является контекстуальная замена. Данная стратегия помогает переводчику сохранить смысл оригинала и учесть остальные аспекты АВП. При этом здесь нет явного фокуса на музыкальных или визуальных аспектах продукта. Они, конечно, играют важную роль, но переводчик не отходит от контекста песни.

Пример 30

<p>You're my queen of the night, So still, so bright. That someone as beautiful as she Could love someone like me (51)</p>	<p>Ты царишь в небесах, горишь в лучах Тебя разве можно мне любить Уйти и все забыть (13)</p>
--	--

Данный отрывок представлен в мультфильме «Принцесса и лягушка», в нем персонаж поет серенаду звезде. Здесь мы наблюдаем грамматические замены. *You're my queen* заменено на *царишь в небесах*, такая замена позволила переводчику соблюсти слоговое соответствие и не сломать ритмику песни. То же самое переводчик сделал со второй строкой, где нужно было описать яркое свечение звезды. В третьей строке переводчик решил опустить *someone as beautiful as she*, и передать основной смысл третьей и четвертой строк, а именно сомнения персонажа в том, могут ли его чувства быть взаимными.

Пример 31

Hey! What has two thumbs and pulled up the sky	Знаешь, кто небом Землю укрыл?
When you were waddling yay high? This guy	Зажег на небе звезды? Я это был!
When the nights got cold, who stole you fire from down below?	Кто украл огонь из пещер, что хранил веками демон злой?
You're lookin' at him, yo! (40)	Я и никто другой! (3)

Данный отрывок — из песни Мауи, героя «Моаны», который продолжает рассказывать о своих подвигах. Здесь следует обратить особое внимание на вторую и третью строки отрывка, их русскоязычные версии трудно назвать дословным переводом, так как переводчик произвел некоторые замены.

Во второй строке, Мауи намекает на то, что он *небом Землю укрыл*, когда Моана была *waddling yay high*, то есть когда она «пешком под стол ходила». Но переводчик решил опустить эти слова и, опираясь на предыдущую строку о небе, написал о том, как Мауи *Зажег на небе звезды*, сделав замену исходя из контекста песни.

Третья строка не так сильно преобразована, но стоит отметить, что русскоязычная версия искажает полинезийскую мифологию, так как судя по переводу, Мауи украл огонь у демона. На самом же деле, Мауи украл огонь у

богини Махуики, которая также является его бабушкой (George, 1854). К тому же ее показали в кадре.

Данную переводческую ошибку можно объяснить тем, что Мауи не уточняет, у кого он украл огонь — *who stole you fire from down below*, и передача, и сохранения ритма, настроения песни было первостепенной задачей. Однако русскоязычный зритель вряд ли бы задумался о точности этих слов, так как в русской культуре огонь ассоциируется с подземным царством и демонами, живущими в нем, поэтому подобную замену можно считать оправданной.

Далее будет представлен анализ примеров из песни одной из героинь «Энканто», которая поет о том, как она боится подвести свою семью и потерять свою силу.

Пример 32

Under the surface Was Hercules ever like “ Yo, I don't wanna fight Cerberus? ” (27)	На самом деле А мог ли Геракл сказать: « Подвиги мне надоели? » (25)
---	---

Данный пример переведен с помощью генерализации. Так как буквальный перевод не влез бы в звуковую дорожку, переводчик не смог «вдаться в подробности» и опустил информацию о Цербере, сократив вопрос до *Подвиги мне надоели?* Такую замену можно назвать оправданной, так как во-первых, зритель видит Цербера на экране, во-вторых, Cerberus – это аллюзия на персонажа из греческой мифологии, в которой Цербер является трёхголовым псом, которого одолел Геракл. (М. Блумфилд, 1905) Полубог смог укротить пса и это событие, стало его последним подвигом. Полубог смог укротить пса и это событие, стало его последним подвигом.

К сожалению, из-за ограничений во времени переводчику не удалось передать разговорное *Yo, I don't wanna...* (букв. Йо, я не хочу...)(Urban Dictionary) Здесь пришлось пренебречь аспектом стиля, сделав выбор в пользу аспекта смысла.

Пример 33

A flaw or a crack шриффт!	Но чаша полна,
The straw in the stack	Лишь капля одна –
That breaks the camel's back	Поднимется волна,
What breaks the camel's back? (27)	Огромная волна (25)

В данном примере слова песни в оригинале не коррелируют с визуальным кодом фильма. Здесь авторы песни воспользовались пословицей *the straw that breaks the camel's back* (букв. Последняя соломинка ломает спину верблюда). В русском языке для нее есть эквивалент *Последняя капля переполняет чашу*. Переводчик видоизменил пословицу, так чтобы она следовала ритмическому рисунку песни и передавала ее смысл, а именно поменял последовательность слов и части речи в пословице. Так, *последняя капля* стала *Лишь капля одна, переполняет чашу — чаша полна*.

Две последние строки особенно усиливают восприятие эмоционального состояния героини. С этой целью переводчик использует повтор. В этих строках переводчик смог передать стрессовое состояние героини, ведь лишь *одна капля* даст начало огромному наплыву эмоций. Так, переводчик пишет *Поднимется волна, огромная волна*, что помогает зрителю понять, что испытывает героиня. Переводчик сохранил аспекты смысла и атмосферы песни и вызвал у русскоязычного зрителя такую же реакцию, как и у англоязычного, таким образом, специалист добился динамической эквивалентности.

Таким образом, дубляж песен в мюзиклах отличается от других видов перевода своей оригинальностью, отсюда вытекает сложность перевода. В подборе эквивалентов акцент делается на благозвучности. Звуки в слогах должны сочетаться с нотами мелодии.

Выводы по главе 2

В ходе исследования было проанализировано 500 примеров перевода песен в дублированных мультфильмах компании Дисней.

1. Самым распространенным методом перевода песен оказалась контекстуальная замена (128, 25,6%), это объясняется тем, что в ходе дубляжа песен переводчик находится в постоянном поиске других слов, которые бы передали смысл песни. Такие слова должны подходить артикуляции героев, соответствовать количеству слогов в оригинале, должны рифмоваться с другими подобранными словами и т.д.

2. Следующим по частотности (113, 22,6%) способом является адаптация на уровне смысла (с целью сохранения повествования). Такой способ позволяет переводчику не нарушить изначальную задумку производителей фильма, которые оставляют зрителю в сценарии определенные подсказки. Например, foreshadowing.

3. В 17,8% (89 случаев) случаях переводчик использовал стратегию упрощения грамматической структуры. Из-за того, что русское предложение намного длиннее английского, переводчику часто приходится опускать придаточные предложения или сложные конструкции. Маленькому русскоязычному зрителю, на которого и нацелены мультфильмы компании «Дисней», было бы очень трудно воспринимать на слух тяжелые и длинные предложения.

4. По той же причине переводчик использует лексические опущения (107 случаев, 21,4%). К тому же в некоторых случаях из-за различий культурных реалий аудитории, переводчик может принять решение опустить те слова, которые русскоязычный реципиент может не понять, а на описательный перевод специалист не может выделить время из-за ограничений, налагаемых на дубляж.

5. В редких случаях переводчик может написать новый текст, который совсем не коррелирует с оригинальной песней. При этом переводчик

учитывает рифму, ритм, и гармонию (18 случаев, 3,6%). Такая стратегия мало применяется, иначе песни бы не смогли передать смысл и стать частью сюжета.

6. Также переводчик может перевести песню с учетом визуальных кодов фильма (21 случаев, 4,2%). Где слова песни могут коррелировать с происходящим на экране, либо же кадры могут компенсировать слова песни, то есть песня будет передавать общий смысл, а визуальный код песни будет «уточнять», что именно подразумевается под словами.

7. Иногда (19, 3,8%) переводчикам удается перевести слова песни слово в слово, но как выяснилось, такое случается очень редко. Таким способом переводчикам удается перевести не более одной-двух строк песни из-за ограничений, наложенных дубляжом.

8. И наконец, переводчик может оставить некоторые части песен непереуведенными (5 случаев, 1%), если они изначально написаны на иностранном для зрителя оригинального фильма языке (в данном исследовании на любом языке, кроме английского).

9. Также было выяснено, что количество слогов в переводе должно соответствовать количеству слогов в оригинале. Если не учесть этот фактор, нарушается синхронность артикуляции и ритм песни.

10. В ходе анализа перевода песен в мюзиклах было обнаружено, что слова песни сосредотачиваются на какой-то определенной стороне треугольника аспектов: музыкальной, вербальной, визуальной. Дублированная версия песни переводится с учетом определенных аспектов в убыток другим, что неизбежно не только из-за ограничений, наложенных видом АВП, но и из-за разницы языков и культур. При этом нельзя сказать, что есть переводы песен, которые можно отнести исключительно к одной стороне треугольника Реуса.

11. Для достижения динамической эквивалентности переводчику приходится производить глубокую трансформацию текста. Очевидно, что в

процессе перевода может теряться та или иная информация, поменяться регистр и стиль текста, но в АВП песен переводчику необходимо сделать так, чтобы перевод песни произвел на зрителя такое же впечатление, что и оригинальная версия песни.

Заключение

В данной работе был проанализирован дубляж на русский язык песен в мультфильмах компании «Дисней».

В теоретической главе были рассмотрены подходы отечественных и зарубежных исследователей к понятию переводческой эквивалентности, стратегиям перевода, а также приведены классификации переводческих трансформаций. Отдельное внимание было уделено описанию особенностей и видов аудиовизуального перевода и дубляжа песен, которые являются частью сюжета.

В практической главе подробно проанализированы переводы песен и проведено их сравнение с оригиналом. Описаны приемы, трансформации и факторы, которые повлияли на то или иное переводческое решение. Также было заключено, что слоговое соответствие является основой для перевода в дубляже. Переводчик волен выбрать любую трансформацию, но ее следует подобрать так, чтобы перевод вмещался в аудиодорожку фильма и соответствовал артикуляции персонажей.

Данное исследование не является исчерпывающим. В перспективе представляется возможным рассмотреть дубляж песен в мультипликационных фильмах с ретроспективной точки зрения. Также материал можно расширить, включив в него фильмы-мюзиклы с живыми актерами (live-action), и сравнить стратегии перевода песен в анимационных и живых фильмах, выяснить есть ли в них какие-либо различия.

Список использованной литературы

1. Алексеева И.С. Введение в переводоведение. – СПбГУ; м.: Академия, 2004. – 352 с.
2. Алексеева И.С. Введение в переводоведение. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ; м.: Академия, 2008. – 368 с.
3. Ахманова О. С. и др. О принципах и методах лингвостилистического исследования. – изд-во Московского Ун-та, 1966.
4. Бархударов Л.С. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода). - М., 1975. - 240 с.
5. Безушко В.С. Некоторые аспекты формирования у будущих учителей гендерной педагогической культуры // Вестник по педагогике и психологии Южной Сибири, 2014
6. Виноградов В. С. В49 Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы). -- М.: Издательство института общего среднего образования РАО, 2001, -- 224 с.
7. Витренко А.Г. О стратегии перевода. [Электронный ресурс]. URL: <http://agvitrenko.3dn.ru/publ/1-1-0-8> (дата обращения 01.09.2022).
8. Войнич И.В. Стратегии лингвокультурной адаптации художественного текста при переводе: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19. – Пермь, 2010. – 20 с.
9. Волкова Т. А. От модели перевода к стратегии перевода : моногр. — М. : Флинта : Наука, 2016. 304 с
10. Гарбовский, Н.К. Теория перевода [Текст] / Н.К. Гарбовский. –М.: Изд-во Моск. ун-та, 2007. – 544 с.
11. Иванова Е.Б. Интертекстуальные связи в художественных фильмах: автореф. дис. ... канд. филол. наук [Текст] / Е. Б. Иванова. – Ульяновск, 2002. – 24 с.
12. Казакова Т.А. Практические основы перевода. – М.: Перспектива, 2020. – 320 с.

13. Козуляев А. В. Сборник статей / А. Козуляев. – Москва : Старая Басманная, 2013. –
14. Козуляев А. В. Аудиовизуальный полисемантический перевод как особая форма переводческой деятельности. Обучение данному виду перевода [Электронный ресурс] // URL: <http://www.russian-translators.ru/about/editorial/audiovizualnyyperevod/> (дата обращения: 6.03.2022)
15. Козуляев А. В. Обучение динамически эквивалентному переводу аудиовизуальных произведений: опыт разработки и освоения инновационных методик в рамках школы аудиовизуального перевода // Вестник Пермского национального исследовательского политехнического университета. Проблемы языкознания и педагогики. 2015. N 3(13) С. 3–24.
16. Комиссаров В. Н. Современное переводоведение / В. Н. Комиссаров. - М., 1999.
17. Комиссаров В. Н. Современное переводоведение. Москва, 2001. 424 с
18. Комиссаров В. Н. К вопросу о сопоставительном изучении переводов. [Текст] / В. Н. Комиссаров // Тетради переводчика № 7. – М., Международные отношения, 1970. – С. 46-50.
19. Латышев Л. К., Семенов А. Л. Перевод: Теория, практика, методика преподавания: Учеб. пособие для студ. перевод. фак. высш. учеб. заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 192 с.
20. Левицкая Т. Р., Фиттерман А. М. Проблемы перевода. М.: Международные отношения, 1976.
21. Матасов Р. А. Перевод кино/видео материалов: лингвокультурологические и дидактические аспекты: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 2008. [Электронный ресурс] // URL: <http://cheloveknauka.com/perevod-kino-video-materialov->

- lingvokulturologicheskie-i-didakticheskie-aspekty (дата обращения: 17.02.2022)
22. Миньяр-Белоручев Р. К. Общая теория перевода и устный перевод. – М.: Воениздат, 1980. – 237 с.
 23. Митта А.Н. Кино между адом и раем. – Litres, 2014.
 24. Нелюбин Л. Л., Хухуни Г. Т. История и теория перевода в России. – 2003.
 25. Раренко М.Б. 2010. 03. 021. Новый взгляд на классификацию переводческих ошибок / Бузаджи Д. М., Гусев В. В., Ланчиков В. К., Псурцев Д. В.; Всерос. Центр переводов. – М., 2009. – 120 с // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 6, Языкознание: Реферативный журнал. 2010. №3.
 26. Рецкер Я.И. Теория перевода и переводческая практика. М.: Междунар. отношения, 1974.
 27. Скоромыслова Н. В. Теоретический аспект перевода художественных фильмов // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Лингвистика. – 2010. – №. 1. – С. 153-156.
 28. Швейцер, А.Д. Теория перевода: статус, проблемы, аспекты [Текст] / А.Д. Швейцер. – М.: Наука, 1988. – 215 с.
 29. Alonso P. M. L. The nightmare before dubbing. Analysis of translation of songs intended for dubbing in animation films from Disney factory // Transletters. International Journal of Translation and Interpreting. – 2019. – №. 3. – С. 75-108.
 30. Audiovisual Translation and Media Accessibility at the Crossroads: Media for All 3 / ed. by Aline Remael, Pilar Orero, Mary Carroll. – Hague: Rodopi, 2012.
 31. Chaume F. Synchronization in dubbing: A translational approach // Benjamins Translation Library. – 2004. – Т. 56. – С. 35-52.

32. Emmons S., Sonntag S. *The art of the song recital*. – Waveland Press, 2001.
33. Franzon, Paul. "Choices in Song Translation: Singability in Print, Subtitles and Performance." *Translation and Music* 14, no. 2 (2008): 373-400.
34. González-Carrasco I. et al. Sub-sync: Automatic synchronization of subtitles in the broadcasting of true live programs in spanish //IEEE Access. – 2019. – T. 7. – C. 60968-60983.
35. Grey, George (1854). "The Legend of Maui". *Polynesian Mythology*. Christchurch: Whitcombe and Tombs.
36. Holz-Mänttari, Justa (1984) *Translatorisches Handeln: Theorie und Methode*, Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia
37. How Lin-Manuel Miranda's Oscar-Nominated Moana Track Evolved into Disney's Most Unique Ballad, *People*, New York: Time Inc. (24 февраля 2017). (дата обращения: 20.07.2022)
38. Jakobson 1995 — Jakobson R. *Poetická funkce*. Jinočany, 1995.
39. Kaindl, Klaus (2005) 'The plurisemiotics of pop song translation: Words, music, voice and image', in Dinda L. Gorlée (ed.) *Songs and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*, Amsterdam and New York: Rodopi, 235-262.
40. Krings, H.P. *Was in den Köpfen von Übersetzern vorgeht: Eine empirische Untersuchung zur Struktur des Übersetzungsprozesses an fortgeschrittenen Französischlernern / H. P. Krings*. – Tübingen: Narr, 1986. – XI. – 570 S.
41. Lotman I. *Cerebro-texto-cultura-inteligencia artificial*. – 1994.
42. Low, Peter (2003) 'Singable translations of songs', *Perspectives: Studies in Translatology*, 11(2): 87-103.
43. Low, Peter (2005) 'The pentathlon approach to translating songs', in Dinda L. Gorlée (ed.) *Songs and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*, Amsterdam and New York: Rodopi, 185-212.

44. Low, Peter. "The Pentathlon Approach to Translating Songs." In *Song and Significance; Virtues and Vices of Vocal Translation*, edited by Dinda L. Gorlée (Amsterdam, NL: Rodopi, 2005), 185-212.
45. Matkivska N. et al. Audiovisual translation: Conception, types, characters' speech and translation strategies applied // *Kalbu studijos*. – 2014. – №. 25.
46. Neves J. Audiovisual Translation: Subtitling for the Deaf and Hard-of Hearing [Электронный ресурс]. – URL: <http://rrp.roehampton.ac.uk/artstheses/1> (дата обращения: 20.07.2022)
47. Nida E. *Language Structure and Translation*. – Stanford: Stanford University Press, 1975
48. Nida E., Charles R. Taber. *The Theory and Practice of Translation*. – Leiden: Brill, 1969.
49. Remael A. Candace Whitman-Linsen. Through the Dubbing Glass: The Synchronization of American Motion Pictures into German, French and Spanish // *Target. International Journal of Translation Studies*. – 1995. – T. 7. – №. 2. – С. 369-373.
50. Reus, T. 2017. The Many Voices of Elsa and Anna: Introducing the Triangle of Aspects for Animated Musical Film Dubbing. *VAKKI Publications* Vol. 8. No. 1. 181–192.
51. Reus, T. 2018. Exploring Skopos in the Dutch Target versions of the Songs of Disney's Frozen. *New Voices in Translation Studies* Vol. 19. No. 1. 1–24.
52. Saldanha G., O'Brien S. *Research methodologies in translation studies*. – Routledge, 2014.
53. Sevillano L. E. V. ANÁLISIS DE LA FIDELIDAD DE LAS TRADUCCIONES DEL INGLÉS AL ESPAÑOL DE CANCIONES CRISTIANAS, TRUJILLO-2015. ANALYSIS OF THE FIDELITY OF TRANSLATIONS FROM ENGLISH INTO SPANISH OF CHRISTIAN SONGS, TRUJILLO-2015.

54. Shorey, Paul (1933-07-01). "Foreshadowing and Suspense in the Epics of Homer, Apollonius, and Vergil. George Eckel Duckworth". *Classical Philology*. 28 (3): 245–246. doi:10.1086/361639. ISSN 0009-837X.
55. Smola K. L. Translator's Freedom and the Most Suitable Method in Music-Linked Translation—On the Basis of A. Marianowicz's Fiddler on the Roof Translation // *Anglica Wratislaviensis*. – 2011. – Т. 49. – С. 107-114.
56. Tveit J-E. Dubbing versus Subtitling: Old Battleground Revisited // *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen / Ed. by Jorge Díaz Cintas and Gunilla Anderman*. – London: Palgrave Macmillan, 2009.
57. Bloomfield, Maurice, *Cerberus, the Dog of Hades: The History of an Idea*, Open Court publishing Company, 1905

Словари

1. Oxford Learner's Dictionaries online, Электронный ресурс, URL: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/> (Дата обращения 01.05.2022)
2. Urban Dictionary, Электронный ресурс, URL: <https://www.urbandictionary.com/> (Дата обращения 13.01.2022)
3. Исторический словарь галлицизмов русского языка Электронный ресурс, URL: <http://rus-yaz.niv.ru/doc/gallism-dictionary/index.htm> (Дата обращения 02.05.2022)
4. Толковый словарь Ожегова. Электронный ресурс, URL: <https://slovarozhegova.ru> (Дата обращения 02.05.2022)
5. Новый англо-русский современный словарь Электронный ресурс, URL: <https://en-rus-new-colloquial-dict.slovaronline.com> (Дата обращения 13.01.2022)

Список источников материала

1. Моана. В блеске! Электронный ресурс. URL: <https://youtu.be/FhXvyl2xwjs> (Дата обращения 30.01.2023)
2. Моана. Песня мореходов Электронный ресурс. URL: <https://youtu.be/zHncDNs9AkQ> (Дата обращения 30.01.2023)
3. Моана. Спасибо! Электронный ресурс. URL: <https://youtu.be/BMotZ303m0U> (Дата обращения 10.06.2022)
4. Моана. Что меня ждёт? Электронный ресурс. URL: <https://youtu.be/SPbWEMxg8g8> (Дата обращения 30.01.2023)
5. Моана. Я Моана. Электронный ресурс. URL: https://youtu.be/pLlzvkd6q_4 (Дата обращения 10.06.2022)
6. Мулан. *Принесешь ты нам почет.* Электронный ресурс. URL: https://youtu.be/roo05_j7vt0 (Дата обращения 10.06.2022)
7. Мулан. Кто эта девушка? Электронный ресурс. URL: https://youtu.be/D2l8_joeO1U (Дата обращения 04.05.2022)
8. Мулан. Лучше мечтать о девушке своей. Электронный ресурс. URL: <https://youtu.be/xt3V1EVSVCЕ> (Дата обращения 13.04.2022)
9. Мулан. Ты боец. Электронный ресурс. URL: <https://youtu.be/mB2dNj0pWi4> (Дата обращения 04.05.2022)
10. Принцесса и лягушка. А ну пойдя, найти ответы. Электронный ресурс. URL: https://youtu.be/WPFVdKH7f_s (Дата обращения 13.04.2022)
11. Принцесса и лягушка. В царстве снов у меня друзья. Электронный ресурс. URL: <https://youtu.be/nT0DlcePDbU> (Дата обращения 13.04.2022)
12. Принцесса и лягушка. Все может Новый Орлеан. Электронный ресурс. URL: <https://youtu.be/duZuVrxOCX4> (Дата обращения 28.03.2022)

13. Принцесса и лягушка. Ма Белль Эванжелин. Электронный ресурс.
URL: <https://youtu.be/pof6d6V1EFE> (Дата обращения 28.03.2022)
14. Принцесса и лягушка. Мы проведем вас. Электронный ресурс.
URL: <https://youtu.be/im2DW9593KE> (Дата обращения 31.03.2022)
15. Принцесса и лягушка. Я вижу только цель. Электронный ресурс.
URL: <https://youtu.be/9t0rW6BZKYM> (Дата обращения 31.03.2022)
16. Принцесса и лягушка. Я стану человеком. Электронный ресурс.
URL: <https://youtu.be/7joCHSEBccU> (Дата обращения 13.11.2022)
17. Рапунцель: Запутанная история. Живет мечта. Электронный ресурс. URL: <https://youtu.be/jkBWkr0q6dM> (Дата обращения 13.11.2022)
18. Холодное сердце. За окном опять сугробы. Электронный ресурс.
URL: <https://youtu.be/rUn5RyZch0k> (Дата обращения 13.11.2022)
19. Холодное сердце. Впервые (Реприза). Электронный ресурс. URL: <https://youtu.be/DwMhetsQKYk> (Дата обращения 04.11.2022)
20. Холодное сердце. Впервые. Электронный ресурс. URL: https://youtu.be/EAQFW_uoXV4 (Дата обращения 13.11.2022)
21. Холодное сердце. Олени приятней, чем люди Электронный ресурс.
URL: <https://youtu.be/6ZiRmAlvWck> (Дата обращения 04.11.2022)
22. Холодное сердце. Отпусти и забудь. Электронный ресурс. URL: <https://youtu.be/0MOga6WAjco> (Дата обращения 30.01.2022)
23. Холодное сердце. Сердце льда. Электронный ресурс. URL: <https://youtu.be/WnGQaNJ0hCg> (Дата обращения 30.01.2022)
24. Холодное сердце. Это моя любовь. Электронный ресурс. URL: <https://youtu.be/USK2t7XhDoM> (Дата обращения 01.09.2022)
25. Энканто. На самом деле. Электронный ресурс. URL: <https://youtu.be/pnMUpolO7Ag> (Дата обращения 04.07.2022)
26. Энканто. Не упоминай Бруно. Электронный ресурс. URL: <https://youtu.be/SUWNHA8wF9k> (Дата обращения 04.07.2022)

27. Encanto. Surface Pressure. Электронный ресурс. URL: <https://youtu.be/tQwVKr8rCYw> (Дата обращения 02.02.2023)
28. Encanto. We don't talk about Bruno. Электронный ресурс. URL: <https://youtu.be/bvWRMAU6V-c> (Дата обращения 02.02.2023)
29. Frozen. Do You Want to Build a Snowman? Электронный ресурс. URL: <https://youtu.be/WRsBMPnQYbQ> (Дата обращения 12.02.2023)
30. Frozen. For the First Time in Forever (Reprise). Электронный ресурс. URL: <https://youtu.be/ISXtTlGK8sM> (Дата обращения 12.02.2023)
31. Frozen. For the First Time in Forever. Электронный ресурс. URL: https://youtu.be/_UA3xY0OxI4 (Дата обращения 24.01.2023)
32. Frozen. Frozen Heart. Электронный ресурс. URL: <https://youtu.be/1TXc2JbCjmw> (Дата обращения 24.01.2023)
33. Frozen. Let It Go. Электронный ресурс. URL: <https://youtu.be/moSFlvxnbGk> (Дата обращения 27.01.2022)
34. Frozen. Love is an Open Door Электронный ресурс. URL: <https://youtu.be/nPImqZo0D74> (Дата обращения 27.01.2022)
35. Frozen. Reindeers Are Better Than People . Электронный ресурс. URL: <https://youtu.be/W-oFqCVNnbM> (Дата обращения 12.01.2022)
36. Moana. How Far I'll Go Электронный ресурс. URL: <https://youtu.be/cPAbx5kgCJo> (Дата обращения 30.01.2023)
37. Moana. I Am Moana (Song of the Ancestors) Электронный ресурс. URL: <https://youtu.be/HEiSF8HpyDg> (Дата обращения 12.01.2022)
38. Moana. Shiny! Электронный ресурс. URL: <https://youtu.be/SbCl6m4gDR0> (Дата обращения 15.03.2022)
39. Moana. We Know The Way Электронный ресурс. URL: https://www.youtube.com/watch?v=ubZrAmRxy_M (Дата обращения 30.01.2023)
40. Moana. You're Welcome! Электронный ресурс. URL: <https://youtu.be/79DijltQXMM> (Дата обращения 15.03.2022)

41. Mulan. A Girl Worth Fighting For. Электронный ресурс. URL: https://youtu.be/A4_I6dvqTGY (Дата обращения 11.03.2023)
42. Mulan. Honor to Us All Электронный ресурс. URL: <https://youtu.be/fO263dPKqns> (Дата обращения 18.03.2023)
43. Mulan. I'll Make a Man Out of You Электронный ресурс. URL: https://youtu.be/vGfJeW_CcFY (Дата обращения 17.04.2022)
44. Mulan. Reflection Электронный ресурс. URL: https://youtu.be/1_BtLAw4trg (Дата обращения 29.09.2022)
45. Tangled. I've got a dream. Электронный ресурс. URL: https://youtu.be/tTuwo_TqlhQ (Дата обращения 29.09.2022)
46. The Princess and the Frog. Almost There Электронный ресурс. URL: <https://youtu.be/irEBOfv4Ug4> (Дата обращения 26.09.2022)
47. The Princess and the Frog. Dig a Little Dipper. Электронный ресурс. URL: <https://youtu.be/2v7QQbJO6aw> (Дата обращения 15.09.2022)
48. The Princess and the Frog. Down in New Orleans Электронный ресурс. URL: <https://youtu.be/RymwioSbABg> (Дата обращения 19.10.2022)
49. The Princess and the Frog. Friends on the Other Side. Электронный ресурс. URL: <https://youtu.be/g00kEcGh4j8> (Дата обращения 19.10.2022)
50. The Princess and the Frog. Gonna Take You There. Электронный ресурс. URL: <https://youtu.be/K3mDfFe1nuE> (Дата обращения 20.10.2022)
51. The Princess and the Frog. Ma Belle Evangeline. Электронный ресурс. URL: <https://youtu.be/6YsFXMBOfJw> (Дата обращения 20.10.2022)
52. The Princess and the Frog. When We're Human. Электронный ресурс. URL: https://youtu.be/GBCBv1O_Xi4 (Дата обращения 20.10.2022)

Приложение «Количественные данные исследования»:

