



МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего образования

«Дальневосточный федеральный университет»

(ДВФУ)

**ВОСТОЧНЫЙ ИНСТИТУТ – ШКОЛА РЕГИОНАЛЬНЫХ И МЕЖДУНАРОДНЫХ
ИССЛЕДОВАНИЙ**

Кафедра романо-германской филологии

Пустовойт Дарья Дмитриевна

**ПЕРЕВОД ПЕСЕННОГО ТЕКСТА В АНИМАЦИОННОМ ФИЛЬМЕ С
АНГЛИЙСКОГО НА ИСПАНСКИЙ И РУССКИЙ ЯЗЫКИ**

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

по направлению 45.03.02 Лингвистика,
бакалаврский профиль «Перевод и переводоведение (испанский и
английский языки)»

Владивосток
2018

Оглавление

Введение	3
Глава 1. Аудиовизуальный перевод. Подходы к аудиовизуальному переводу	6
1.1. Определение аудиовизуального перевода	8
1.2. Виды перевода аудиовизуального текста	9
1.6. Перевод поэтического текста	11
1.6.1. Перевод стихотворного текста	11
1.6.3 Особенности перевода песенного текста	15
Вывод по теоретической главе	21
Глава 2. Анализ переводов англоязычных песен на русский и испанский языки	23
2.1. Передача внешней структуры песен	24
2.3. Искажения в переводах	36
Вывод по практической главе	43
Заключение	45
Список литературы	48

Введение

С развитием технологии начали стремительно появляться новые виды искусства. Кинематограф был изобретен в конце XIX века и стал популярен к началу XX. С появлением фильмов появилась необходимость выполнять совершенно новый для людей вид перевода. Поскольку история кино относительно коротка, аудиовизуальный перевод, зародившийся вместе с ним, также появился относительно недавно.

В 1927 году появился первый музыкальный фильм «The Jazz Singer», где актерам приходилось не только озвучивать диалоги, но также исполнять песни, содержание которых дополняло сюжет. Вместе с этим, у переводчиков появилась новая задача: адаптировать не только реплики персонажей, но и также тексты песен.

Аудиовизуальному переводу в русской лингвистике уделяется относительно мало внимания, и поэтому на данный момент было проведено сравнительно небольшое количество исследований, посвященных этой теме. **Актуальность** нашей работы обуславливается недостаточным научным описанием решения проблем аудиовизуального перевода и перевода песенного текста в аудиовизуальном произведении.

Объектом исследования является песенный текст.

В качестве **предмета исследования** выступают способы перевода песенного текста.

В нашей работе мы подробно рассмотрим тенденции перевода песенного текста на примере анимационного фильма «Moana», который является **материалом** исследования.

Целью настоящей работы является выявление особенностей перевода песенного текста с английского языка на русский и испанский на примере анимационного фильма «Moana»

В соответствии с поставленной темой выделяются следующие **задачи**:

1. рассмотреть аудиовизуальный перевод в русской лингвистике

2. выделить понятие аудиовизуального перевода
3. определить виды аудиовизуального перевода
4. описать основные сложности перевода стихотворного и песенного текста;
5. выделить основные методы и способы перевода песенного текста;
6. провести анализ переводов песен на русский и испанский языки;
7. выделить изменения во внешней и внутренней структуре песен
8. выявить причины произведенных трансформаций в переводах;
9. рассмотреть и проанализировать сложности, возникшие при переводе песен;
10. определить основные тенденции переводов.

В данной работе используются методы композиционно-структурного анализа, трансформационного анализа, сопоставительный и описательные методы.

Данная работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы и приложения.

Во **введении** излагаются основные положения, лежащие в основе исследования; обосновывается выбор темы и актуальность предпринятого исследования; ставится цель и формулируются задачи исследования; уточняются материалы и методы исследования, используемые в работе.

Первая глава раскрывает понятие аудиовизуального перевода, сложившиеся подходы к аудиовизуальному переводу в русской и зарубежной лингвистике. Также рассматривается несколько классификаций видов аудиовизуального перевода: на основе техник для киноперевода и на основе техник для аудиовизуального перевода в общем. Помимо этого, в первой главе можно ознакомиться с особенностями перевода поэтического текста, рассмотреть сложности, возникающие при переводе стихотворного и песенного текста, а также увидеть способы их решения.

Вторая глава включает в себя анализ перевода песенных текстов на русский и 2 версии испанского (первая транслировался в Испании, вторая – на территории Латинской Америки). Данная глава содержит подробное описание изменений внешней структуры песенных текстов в переводах, наиболее частотные трансформации, а также описание различных искажений. В этой главе выделяются основные тенденции переводов песен на испанский и русский языки.

Заключение содержит итоги проделанной исследовательской работы и основные выводы, сделанные в результате исследования.

В списке литературы, включающем в себя 53 источника, представлена изученная научная литература на русском и иностранном языках.

Глава 1. Аудиовизуальный перевод. Подходы к аудиовизуальному переводу

В настоящее время аудиовизуальный перевод набирает все большую популярность, поскольку телекомпании и студии ежегодно выпускают огромное количество аудиовизуального материала. Значительную долю этого материала производят иностранные студии.

История кино относительно коротка, если сравнивать ее с историей музыки, театра или живописи, поскольку появился кинематограф только в XIX веке. Вместе с кино появился и новый вид перевода, который поставил перед лингвистами новые задачи и вызвал новые трудности.

Но, несмотря на то, что это важное течение перевода затрагивает большую часть человеческой жизни, ему все еще уделяется недостаточное количество внимания со стороны лингвистов. А.В. Козуляев¹ выделяет несколько факторов, которые этому способствуют:

1. Специалисты чаще всего стремятся к традиционному переводу классической литературы, так как она имеет более высокий статус в череде социально значимых явлений человеческой культуры;
2. В среде переводчиков-специалистов бытует мнение, что кино, видеоигры и телевизионные программы являются низким жанром;
3. Нет четких представлений о статусе аудиовизуального перевода в структуре переводоведения.

В русской научной традиции нет общего мнения по поводу того, является ли аудиовизуальный перевод самостоятельной дисциплиной, и он долгое время считался разновидностью литературного, синхронного или устного перевода². Существует множество подходов к аудиовизуальному переводу, и необходимо рассмотреть некоторые из них.

¹Козуляев, 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. № 3(13). С. 3–24.

В русской лингвистике в сфере аудиовизуального перевода широко использовался текстоцентрический подход, который применялся для традиционных видов перевода. В.Е. Горшкова стала одним из первых лингвистов, которые изучали проблемы аудиовизуального перевода. В.Е. Горшкова рассматривала его с позиции лингвистических, семиотических и лингвокультурных особенностей. В своих работах она дает общую модель перевода, в которой аудиовизуальное произведение рассматривается в качестве совокупности следующих составляющих: говорящего, смысла, канала передачи и рецептора оригинала.³ В этом случае, В.Е. Горшкова не учитывает экстралингвистические факторы и особенности технических ограничений, связанные с различными видами перевода (субтитрование, дубляж, голос за кадром и т.п.).

В свою очередь, И.К. Федорова⁴ рассматривает аудиовизуальный перевод в аспекте культурного переноса. Она рассматривает технологию перевода как совокупность переводческих приемов, которые применяются в рамках прагматической адаптации оригинала, когда «обеим культурам известен один и тот же референт, но в рабочих языках перевода используются различные означающие»⁵. Таким образом, И.К. Федорова рассматривает аудиовизуальный перевод как вид художественного и не устанавливает зависимость выбора приемов от вида видеоматериала.

А.В. Козуляев⁶, директор Школы аудиовизуального перевода, придерживается дидактического подхода. Исследователь рассматривает

² Основные понятия англоязычного переводоведения: Терминологический словарь-справочник / РАН. ИНИОН. Центр туманит, науч.-информ. исслед. Отд. языкознания. Отв. ред. и сост. Раренко М.Б. – М., 2011. С. 250

³ Горшкова В.Е. Перевод в кино: дублирование vs субтитры (на материале фильма Люка Бессона «Ангел.а», Франция 2005 г.) // Вестник НГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация, 2007. С. 133–140

⁴ Федорова И.К. Перевод кинотекста в свете концепции культурного переноса: проблема переводческой адаптации // Вестник Челябинского Государственного университета. 2009. №43 (181). Филология. Искусствоведение. Вып. 39. С. 142–149

⁵ Там же – С. 145

аудиовизуальный перевод как особый вид перевода, который требует разработки специальных методик, методов исследования. Он утверждает, что данный вид перевода полон ограничений, их тип зависит от вида осуществляемого перевода (перевод под дубляж, закадровое озвучивание и т.п.). Согласно А.В. Козуляеву⁷, выделение аудиовизуального перевода в отдельную дисциплину обосновано присутствием внешних ограничений во время перевода; переводчику приходится учитывать не только вербальный аудио- и видеоряд (например, диалоги героев и надписи), но также невербальный (шум, музыка, обстановка и др.).

1.1. Определение аудиовизуального перевода

В современной русской лингвистике зачастую термин аудиовизуальный перевод приравнивается к кинопереводу, но на самом деле, он выступает гиперонимом по отношению к гипониму киноперевод. Р.А. Матасов говорит о кинопереводе как о процессе по «литературной межъязыковой обработке содержания оригинальных монтажных листов с последующей ритмичной укладкой переводного текста и его озвучивания или ведения в видеоряд в форме субтитров»⁸. Под аудиовизуальным переводом понимают «перевод художественных игровых и документальных, анимационных фильмов, идущих в прокате и транслируемых в телерадиовещательных сетях или в Интернете, а также сериалов, телевизионных новостных выпусков (в том числе с сурдопереводом и с бегущей строкой), театральных постановок, радиоспектаклей (в записи и в прямом эфире), актерской декламации, рекламных роликов, компьютерных

⁶ 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.

⁷ Там же – С. 4

⁸ Матасов Р.А. Перевод кино/видео материалов: лингвокультурологические и дидактические аспекты: дис. ...канд. филол. наук. М., 2009. 211с

игр»⁹ и др. Другими словами, речь идет о переводе любого аудиомедиального текста, в то время как «киноперевод» означает лишь перевод анимационных и игровых фильмов, сериалов.

Э. Бартолл пишет, что данный вид перевода использует в качестве основного материала аудиовизуальный текст¹⁰, т.е. вид текста, который имеет аудио- и видеоряд, что делает необходимым не только перевод словесного содержания, но также соответствие текста перевода аудио и видео ряду.

1.2. Виды перевода аудиовизуального текста

Существует несколько классификаций перевода аудиовизуального произведения. Рассмотрим подробнее некоторые из них.

Классификация В.Е. Горшковой¹¹ основана на техниках, которые используются для киноперевода, и она включает в себя:

- дублирование/дубляж;
- перевод с субтитрами;
- перевод «голосом за кадром».

Наибольшее распространение из этих техник получили дублирование и субтитрование. В.Е. Горшкова объясняет это влиянием различных факторов: социально-экономических, культурных, политических и идеологических. Например, в Испании в эпоху режима Франко в кинематографе допускалось использование только официального государственного языка. Кроме того, дублирование давало возможность осуществлять жесткую цензуру любого поступающего из-за рубежа материала. В.Е. Горшкова также отмечает существование техник перевода для специфичных видов зрителей, куда относятся слабослышащие и слабовидящие.

⁹ Богданов Е.В. К вопросу о специфике аудиовизуального перевода в России и Финляндии [Электронный ресурс] // Факультет прибалтийско-финской филологии и культуры/ URL: http://old.petrus.ru/Faculties/Balfin/EVBogdanov_2011.html

¹⁰ Bartoll Teixidor, E. Introducción a la traducción audiovisual. Bartoll Editorial UOC, 2015.

¹¹ Горшкова, В.Е. Перевод в кино / В.Е.Горшкова. – Иркутск: Г67 ИГЛУ, 2006. – 278 с

А.В. Козуляев¹² в свою очередь, предлагает классификацию, которая включает себя техники для перевода аудиовизуального текста в общем:

- перевод для закадрового озвучивания (voice-over);
- перевод для двухмерного субтитрования;
- перевод для дублирования (художественные и детские анимационные фильмы);
- перевод под полный дубляж (lip-sync);
- перевод для трехмерного субтитрования.

Закадровое озвучивание (voice-over) является относительно простым и менее дорогостоящим способом перевода. При осуществлении закадрового перевода голос озвучивающего актера накладывается поверх оригинальной звуковой дорожки с небольшим опозданием. А.В. Козуляев¹³ считает, что закадровый перевод можно считать и оценивать как особый вид синхронного перевода.

Субтитрование является наиболее хорошо изученным видом аудиовизуального перевода. Под субтитрами понимается сокращенный перевод диалогов фильма, которые отражают основное его содержание и сопровождают визуальный ряд фильма в текстовом виде, обычно в нижней части экрана¹⁴. Для субтитрования выдвигается ряд параметров, которые необходимо соблюдать, например, для обозначения закадрового голоса (voice-over) следует использовать курсив, а для фразы, которая появляется на самом экране, и не произносится вслух персонажами, нужно использовать заглавные буквы¹⁵. Однако этот способ имеет ряд недостатков: субтитры

¹² Там же – С. 16–18

¹³ Там же – С. 18

¹⁴ Горшкова В. Е. Особенности перевода фильмов с субтитрами // Сибирский журнал науки и технологий. 2006. №3 (10).

¹⁵ Agost, R., Chaume, F. La traducción en los medios audiovisuales. Publicacions de la Universitat Jaume I, 2001. 250 p.

необходимо уместить в ограниченное количество знаков и строк, привязать к смене кадров, а также показывать их на экране с оптимальной для чтения скоростью, согласно установленному международному стандарту.

В процессе создания дубляжа для детских анимационных фильмов и сериалов очень важно учитывать существование их искусственных «миров». Зачастую особенности «мира» сериала используются для создания шуток, игры слов или аллюзий, которые могут потеряться при переводе, если переводчик не достаточно знаком с этим «миром». Также необходимо принимать во внимание образ персонажей, их характер, предысторию и взаимоотношения.

В процессе дублирования аудиовизуального произведения происходит подбор актеров дубляжа в зависимости от возраста, пола и темперамента персонажа. Перевод под полный дубляж (lip-sync) необходимо соотносить с мимикой актера, вследствие чего переводчику приходится синтезировать текст заново. Однако это требование не является обязательным при переводе мультипликационных фильмов – в этом случае необходимо согласовать слоговые смыки, когда персонаж открывает и закрывает рот. В тексте оригинала и тексте перевода количество слогов должно совпадать.

1.6. Перевод поэтического текста

Поэтический перевод является одной из самых сложных форм художественного перевода. Совокупность культурных, поэтических, художественных и языковых закономерностей ставят перед переводчиком определенные сложности¹⁶. Данный тип перевода делится в свою очередь на стихотворный и песенный, каждый из которых имеет ряд своих особенностей.

1.6.1. Перевод стихотворного текста

¹⁶ Martínez, B., Gonzales R.E. La traducción de canciones: análisis de dos casos. Culturas populares. Revista Electrónica 8 (enero-junio 2009), 16pp.

Стихотворный перевод имеет особые приемы, достаточно сильно отличающиеся от перевода прозаического. Хотя в поэзии и используются те же слова, что и в практической речи, их функции и коммуникативная ориентация значительно меняются, благодаря особой форме изложения. Эта форма обычно и представляет главную проблему при переводе.

Стихотворное произведение, как уже было сказано выше, имеет ряд отличительных особенностей, таких как ритм, мелодика, стилистика. Стихотворный текст обладает особой структурной организацией, куда также относятся структурные элементы (число строк в строфе и ее построение, количество строф, длина строк, характер рифм, их расположение и т.д.).

В.О. Дмитриев¹⁷ писал, что эти элементы имеют особое значение для выражения содержания. В стихотворном произведении форма имеет большое значение для передачи эстетической информации и находится в непрерывной связи с содержанием, что необходимо учитывать при переводе.

В то же время А.В. Федоров¹⁸ отмечает противоречие между формой и содержанием, которое возникает при переводе поэзии. Требования передачи внешней структуры, то есть рифмы, строфики, сталкиваются с необходимостью передачи текста стихотворения. Таким образом, специфика поэтической речи создает определенные трудности для перевода.

Л.Т. Идиатуллина отмечает, что следуя принципу передачи понятийно-эстетического содержания в переводе, можно решить эту проблему, при этом не добиваться сохранения всех без исключения форм, а только тех, которые действительно несут в себе значение. Также, по ее мнению, основными аспектами перевода поэзии являются:

1. сохранение ритмической организации и системы рифм стихотворного текста;
2. соблюдение строфики;
3. передача фонетического звукового строя оригинала;

¹⁷ Дмитриев В. О структурных элементах и ритмической верности стихотворных переводов с французского языка // Тетради переводчика. – М.: Международные отношения, 1966. С.16 – 38

¹⁸ Федоров А. В. О художественном переводе – Л.: Гослитиздат, 1941. 260 с.

4. воспроизведение образного строя;
5. сохранение меры и места в стихе лексических и синтаксических повторов.¹⁹

Ю.П. Солодуб перечисляет факторы, способствующие созданию эстетической адекватности перевода:

1. Понимание идейно-тематического содержания оригинала и интенций автора произведения;
2. Сохранение образной системы произведения;
3. Сохранение идиолекта автора.²⁰

В процессе перевода стихотворений неизменно появляется вопрос: должен ли перевод более точно передавать смысл данного текста или же он должен быть более благозвучным на языке перевода. Эта трудность объясняется тем, что произведение является художественным отображением реальности автора, и перевод должен передавать содержание и форму в их единстве.

В связи с выявленными особенностями стихотворного текста необходимо выделить основные способы перевода данного типа произведений. Способ перевода – это целенаправленная система взаимосвязанных приемов, которая учитывает вид перевода и закономерно существующие способы перевода.²¹

П.А. Вяземский²² выделяет два способа перевода: подчиненный и независимый. Независимый перевод состоит в том, что «переводчик, восприняв и осмыслив дух и смысл подлинника, передаёт его на язык перевода, не сохраняя при этом форму». Основной задачей такого перевода является не только передать содержание, но также сохранить красоту и лирику данного произведения. Суть подчиненного перевода состоит в первую очередь в передаче формы исконного произведения. «Этот способ

¹⁹ Идиатуллина Л.Т. Проблема перевода поэзии в исследованиях современных ученых, 6с

²⁰ Солодуб Ю.П. Теория и практика художественного перевода /Ю.П.Солодуб, Ф.Б.Альбрехт, А.Ю.Кузнецов.– М.: Издательский центр «Академия», 2005.– 304 с.

²¹ Комиссаров В.Н. Теория перевода. – Москва: Высшая школа. 1990

²² Вяземский П.А. Полное собрание сочинений. СПб., 1886

перевода предполагает не только сохранение размера, строфики и метрики стихотворения, но также порядок и тип рифм, особенности его мелодики и звуковой организации»²³. Считается, что именно этот способ способен в полной мере передать индивидуальный стиль автора.

А.В. Самарин²⁴ выделяет три основных способа перевода поэтического текста

1. Прозаический
2. Поэтический
3. Стихотворный

Под прозаическим способом понимается передача основного смысла стихотворения в переводе в виде прозы. С одной стороны, этот способ может считаться наиболее адекватным, так как он в большей мере способен передать содержание произведения, не исказить информации. С другой стороны, прозаический способ перевода не может в должной степени выразить красоту произведения, одной из главных функций которого, несомненно, является эстетическая. М.Л. Лозинский²⁵ также отметил, что переводчик должен стремиться к тому, чтобы его перевод производил то же впечатление, что и оригинал, и имел тот же эстетический эффект.

Второй способ представляет собой передачу произведения через стихотворный текст без рифмы, иными словами – белый стих. Поэтический способ перевода передает содержание оригинала, но не показывает в полной мере авторскую форму. А.А. Павлова²⁶ писала, что изменение размера

²³ Там же. С. 63 – 64.

²⁴ Самарин, А.В. Трудности и возможный алгоритм перевода английских стихотворений на русский язык (на примере стихотворения Дж.Г.Байрона «She walks in beauty») //Актуальные вопросы переводоведения и практики перевода международный сборник научных статей. Нижний Новгород, 2016. С.14 – 17.

²⁵ Лозинский М.Л. Искусство стихотворного перевода. Перевод — средство взаимного сближения народов // М.: Прогресс, 1997. - С. 91–106.

²⁶ Павлова А.А. Сравнительное источниковедение: выбор размера перевода поэтического произведения // Источники гуманитарного поиска: новое в традиционном. - Белгород: Изд-во Белгородского гос. ун-та, 2002. С. 65–70.

стихотворения может исказить настроение произведения, а значит, при этом также искажается его смысл, из чего следует, что размер необходимо сохранять.

Стихотворный способ подразумевает передачу оригинала стихотворения в такое же стихотворение на другом языке. Перевод представляет собой произведение, которое является адекватным по отношению к оригиналу и в плане содержания, и в плане формы. Таким образом, переводчик в каком-то смысле создает новое, самостоятельное произведение.

1.6.3 Особенности перевода песенного текста

Создание адекватного перевода песен или стихотворений, несомненно, является очень сложной и актуальной задачей. Трудность ее излагается еще в суждении Г.В. Лейбница: «Нет в мире языка, который был бы способен передать слова другого языка не только с равной силой, но хотя бы даже с адекватным выражением». Эквивалентность и адекватность являются ключевыми понятиями в теории перевода, однако даже одни из самых выдающихся лингвистов, работавших в данной сфере, не смогли прийти к общему мнению по поводу данных понятий, и до сих пор ведутся споры об их природе²⁷. Ю. Найда²⁸ выделял следующие виды эквивалентности: формальную и динамическую. Под формальной эквивалентностью подразумевалась попытка передать максимальный объем форма и содержания текста. Переводчик, используя все доступные средства, старался передать как можно больше информации предельно близко к форме исходного текста. О динамической эквивалентности говорят, когда переводчик старается достичь того эмоционального эффекта, который исходный текст оказывает на реципиента. Также, среди видов перевода, Ю. Найда отмечал некоторые, которые требуют именно динамической эквивалентности. К ним относятся:

²⁷ Швейцер, А.Д. Теория перевода: статус, аспекты, проблемы. М.: Наука. 1988.

²⁸ Nida E., Charles R. Taber. The theory and Practice of Translation. – Leiden: Brill, 1969.

1. Аудиовизуальный перевод;
2. Перевод видеоигр;
3. Перевод рекламы;
4. Перевод песен и стихотворений.

Таким образом, мы видим, что аудиовизуальный перевод и перевод песенного текста представляют особую сложность. В данном случае необходимо заметить, что при переводе песен уместнее будет использовать лишь термин «адекватность», поскольку при данном переводе получившееся произведение, ввиду своих особенностей, не может быть в полной мере эквивалентно оригиналу.

Основное отличие перевода текстов песен от стихотворного заключается в том, что данный вид текста подчинен мелодии произведения, т.е. он должен гармонично сосуществовать вместе с музыкой.

Основной задачей перевода песенного текста является создание перевода, согласующегося с музыкальным рядом, максимально подробно передающего стиль и языковые средства оригинала и оказывающего необходимый эмоциональный эффект на слушателя.

М.П. Зуев²⁹ выделяет следующие сложности, возникающие при переводе песен:

- Длина лексических единиц;
- Паузы в мелодии;
- Производимый эффект.

В английском языке слова значительно короче русских, и строке может находиться большее количество лексических единиц, а значит, при переводе выходит разное количество слогов и ударений.

Кроме точной передачи смысла необходимо учитывать эффект, который полученное произведение будет производить на слушателя.

Некоторые лексические единицы при переводе могут потерять эстетическое

²⁹ Зуев, М. П. К вопросу о переводе текстов английских песен: наблюдения переводчика // Молодёжь и наука: Сборник материалов VII Всероссийской научно-технической конференции студентов, аспирантов и молодых учёных, посвященной 50-летию первого полета человека в космос [Электронный ресурс]. — Красноярск: Сибирский федеральный ун-т, 2011

воздействие оригинала: слова могут казаться ненатуральными или недостаточно эффектными.

Также необходимо рассмотреть основные способы перевода песен:

- Дословный;
- Интерпретация;
- Собственно песенный перевод³⁰.

При дословном переводе акцент делается исключительно на текст произведения, ритм, рифма и мелодия песни в этом варианте не учитываются. Как и в случае с переводом стихотворений, в данном случае на слушателя не оказывается тот же эффект, так как эстетическая функция произведения не выполняется.

Интерпретация заключается в соблюдении ритма, мелодики, расстановки ударений и др., при этом текст оригинала переписывается, таким образом, создается новое произведение, зачастую отдаленно напоминающее старое. Примером могут послужить многочисленные песни эстрадных исполнителей, которые выходят на двух языках

При выполнении перевода песенного текста переводчику необходимо не только максимально точно передать текст оригинала, но еще и соблюсти мелодику музыкального произведения.

П. Лоу³¹ писал о т.н. «Принципе Пентатлона», говоря о пяти основных критериях, которых переводчику следует придерживаться при переводе текста песни: возможность пропеть, рифма, натуральность звучания, ритм и смысл.

Й. Франсон³², в свою очередь, предлагает следующие стратегии для перевода песен.

1. Отказаться от перевода.

³⁰ Там же – С. 3-4

³¹ Low, P. The Pentathlon Approach to Song Translating. Amsterdam and New York: Rodopi, 2005.

³² Franzon, J. Singability in Print, Subtitles and Sung Performance.-The Translator. 2008. pp.399

Применяя первую стратегию, переводчик оставляет текст оригинала без перевода. Это возможно, например, в случае, когда фильм включает в себя песни известных исполнителей, которые не несут в себе большой информационной нагрузки.

2. Выполнить перевод с приоритетом текста над музыкой.

Под второй стратегией понимается субтитрование перевода песенного текста, где музыка не принимается во внимание. Данную технику можно использовать во время концертов.

3. Выполнить перевод с приоритетом музыки над текстом.

Здесь подразумевается создание в процессе перевода нового текста с опорой на музыку оригинала.

4. Выполнить перевод с адаптацией музыки.

Данную стратегию применяют в том случае, когда текст является более важной составляющей песни, чем музыка, например при переводе псалмов из Библии.

5. Выполнить перевод с адаптацией текста.

В данном случае подразумевается собственно песенный перевод, где текст оригинала адаптируется под музыку, но при этом переводчик старается максимально точно передать его смысл.

Зачастую, когда говорят о переводе песенного текста, речь также заходит и об эквиритмическом переводе. Эквиритмическим называют способ перевода поэтического текста (стихотворения или песни), при котором сохраняется стихотворный размер вместе с числом слогов, ударений и, при возможности, делений на слова. Данный вид перевода является очень востребованным в мире музыки.

Проявление эквиритмичности делят на 2 типа:

1. Полное;

2. Частичное.

Если мы говорим о полной эквиритмичности, то понимаем, что в ней должна присутствовать абсолютная синхронизация. Для частичной

эквиритмичности допустимо в строке не придерживаться точного разделения на слова и той же расстановки ударений, однако обязательно сохранение клаузул: размера и окончаний рифм.

Основная сложность, как уже было сказано выше, заключается в том, что переводимый текст не может быть отделен от музыки, то есть новая интерпретация текста должна с точностью следовать музыкальному рисунку. Таким образом, перед переводчиком стоит задача не просто точно перенести на заданный язык текстовый смысл произведения, но и уложить слова текста в заданные фонемно-музыкальные нормативы и использовать при этом правильный тип рифмы

Существует большое количество переводов песен, которые являются адекватными, но не являются при этом эквиритмичными. Проблема заключается в том, что зачастую переводчики делают основной упор на сам текст песни, оставляя ее внешнюю структуру без внимания. В результате песенные тексты в подобных переводах напоминают прозу, либо являются слишком «вольными» и теряют особенности оригинала.

Важными аспектами эквиритмического перевода являются:

1. Максимальное соответствие оригинальному тексту.
2. Стилистическое соответствие и оптимизация текста под стиль исполнителя (например, присутствие жаргонизмов).
3. Фонетическая синхронизация окончаний строф.
4. Соответствие количества слогов числу тактов.

Главной целью эквиритмического перевода является пение, а не чтение, и поэтому данный вид перевода требует от переводчика большого мастерства и отдачи.

Вывод по теоретической главе

Итак, мы рассмотрели понятие аудиовизуального перевода, выделили его виды и разобрали основные подходы к данному виду перевода. В нашей исследовательской работе мы будем придерживаться определения Е.В. Богданова, поскольку оно кажется нам наиболее полным и точным. Аудиовизуальный перевод – перевод художественных игровых и документальных, анимационных фильмов, идущих в прокате и транслируемых в телерадиовещательных сетях или в Интернете, а также сериалов, телевизионных новостных выпусков (в том числе с сурдопереводом и с бегущей строкой), театральных постановок, радиоспектаклей (в записи и в прямом эфире), актерской декламации, рекламных роликов, компьютерных игр.

Как мы выяснили, существует несколько видов аудиовизуального перевода, из которых основными являются перевод для закадрового озвучивания, перевод для двухмерного субтитрования и перевод для дублирования. Для каждого вида перевода существуют разные правила и требования.

Далее мы рассмотрели, какие сложности возникают при выполнении перевода поэтического текста. Из основных трудностей, которые встают перед переводчиками, можно выделить структурные элементы, куда входят число строк в строфе и ее построение, количество строф, длина строк, характер рифм, их расположение и т.д. Если говорить о переводе песенного текста, то к списку сложностей добавляется подчиненность мелодии произведения, т.е. согласование текста с музыкальным рядом. Однако необходимо также помнить о том, что переводе следует соблюдать стиль автора, передать мысль, заложенную в произведение, а также вызвать у читателя те же эмоции, что и оригинал.

Существует несколько методов перевода песенного текста. Так мы можем выделить основные способы: отказаться от перевода, перевод с приоритетом текста над музыкой, перевод с приоритетом музыки над

текстом, перевод с адаптацией музыки, перевод с адаптацией текста. Каждый из этих способов может успешно использоваться, будучи правильно подобранным для конкретного произведения.

Существует еще один вид перевода песенного текста, который называется эквиритмическим. При эквиритмическом переводе сохраняется стихотворный размер вместе с числом слогов, ударений и, при возможности, делений на слова. Следует заметить, что в практической части нашей исследовательской работы мы не будем использовать все критерии эквиритмичности для анализа, т.е. не будем рассматривать полную синхронизацию ударений и деление на слова в переводах.

На основании проделанного исследования в теоретической части нашей работы мы переходим ко второй главе, в которой, непосредственно анализируя перевод песен из анимационного фильма «Моана», мы сможем выделить основные тенденции перевода песенного текста на испанский и русский языки.

Глава 2. Анализ переводов англоязычных песен на русский и испанский языки

Переходя непосредственно к практической части нашей работы, для начала необходимо рассмотреть круг задач, которые были поставлены перед нами:

1. рассмотреть изменения во внешней структуре песен при переводе на русский и испанский языки;
2. выявить наиболее частотные трансформации в переводах песен на русский и испанский и определить причины их появления;
3. определить процент и характер искажений в переводе песен;
4. провести сравнительный анализ переводов песен на русский и испанский языки;
5. выявить основные тенденции перевода песенного текста на русский и испанский.

В нашей исследовательской работе мы рассмотрим переводы на русский и испанский (испанская и латиноамериканская версия фильма). Следует отметить, что под «латиноамериканской версией» мы понимаем ту версию мультфильма, которая транслировалась в ряде стран Латинской Америки и был переведен мексиканской студией дубляжа. Под «испанской версией» мы понимаем ту версию дубляжа, которая транслировалась в Испании.

Материалы нашего исследования составили 6 песен: «Where you are», «How far I'll go», «We know the way», «You're welcome», «Shiny», «I am Moana». Общий хронометраж песен в 4 вариантах (оригинальный английский, русский, испанский и латиноамериканский) составляет 68 минут. Тексты песен в общем занимают 20 страниц и включают в себя 36 293 знака.

Источником материала для нашего исследования послужил американский полнометражный мультфильм «Moana». «Moana» вышел на экраны в 2016 году и стал 56-м анимационным мультфильмом «Walt Disney

Animation Studios». История рассказывает о дочери вождя племени южных островов Тихого Океана, которая отправляется в путешествие вместе с полубогом Мауи для того, чтобы спасти мир от наступающей тьмы.

В Испании, как и в ряде других европейских стран, мультфильм носит название «Vaiana» («Баяна»), так как название «Moana bouquet» носит продукт известной в Европе торговой марки Casa Margot, S.A.

Фильм был дублирован на русский язык кинокомпанией «Невафильм» по заказу компании «Disney Character Voices International» в 2016 году. Режиссером дубляжа выступил Сергей Линцов, перевод синхронного текста выполнила Лилия Королева, автором текста песен был Сергей Пасов. Дубляжом мультфильма на латиноамериканский испанский занималась мексиканская студия Taller Acústico S.C., режиссером дубляжа был Рикардо Техедо (Ricardo Tejedo), перевод выполнила Катя Охеда (Katya Ojeda), в качестве авторов песен выступили Хаиме Лопес (Jaime Lopez) и Рауль Альдана (Raul Aldana). В Испании режиссером дубляжа выступил Рока Ким (Roca Quim), перевод выполнила Лусиа Родригез (Lucia Rodrigez).

2.1. Передача внешней структуры песен

Прежде чем мы перейдем к анализу смысловой части перевода текста песен, необходимо ознакомится с тем, как была передана внешняя структура песен в переводах. К элементам внешней структуры относят слоговое деление и рифму.

Для начала необходимо дать общую характеристику внешней структуре оригинальных песен. Рифма в оригинальной английской версии чаще всего встречается перекрестная («How far I'll go», «Shiny», «You're welcome»). В двух песнях тип рифмы был парным («We know the way», «I am Moana»), в песне «Where you are» рифма отсутствовала. Во всех песнях рифма была мужской (ударение падает на последний слог), что является традиционным для английского стихосложения.

Начнем анализ с общих характеристик передачи элементов внешней структуры на русский язык. Мы заметили, что в русском переводе больше

внимания уделяется формальным признакам: рифме и количеству слогов (количество несовпадений в слоговой части небольшое). В целом нельзя сказать, что есть определенный тип рифмы, который используется с большей частотностью. В рассмотренных примерах используется больше перекрестная и смежная рифма, реже – сквозная:

Пример перекрестной рифмы:

*«Бывают на небе тучи,
и дыбом встает земля
Но нас невзгоды научат
звезды не терять».*

Пример смежной рифмы:

*«Ты в вечность открыла дверцу,
доверившись зову сердца».*

Также есть случаи использования эхо-рифмы:

*«Снова слышу этот шепот прибоя.
Кто я? Где мое сердце, — знает лишь одна вода!»*

Необходимо отметить, что в русском переводе присутствовал как мужской, так и женский тип рифмы. Переводчики изменили оригинальный тип рифмы (только мужской), поскольку данное чередование является более типичным для русского стихосложения.

Общий процент изменения количества слогов в русском переводе составил 32%, процент изменений на песню разнится от 23 до 41,1%. Необходимо отметить, что чаще встречались случаи увеличения числа слогов в переводе (42 случая), по сравнению с уменьшением (27 случаев).

Вероятно, в русской традиции перевода песен внешняя структура имеет больший приоритет, чем внутреннее содержание. Также следует сказать о том, что для перевода песен на русский язык более типичны передача рифмы или ее добавление, если она отсутствует в оригинале. Возможно, это явление связано с желанием авторов перевода сделать песни более легкими для восприятия, чему, как известно, и способствует рифма

В латиноамериканской версии перевода расхождения с внешней структурой оригинала более заметны. В переводах рифма не всегда соответствует той, которая присутствует в оригинале, зачастую она опускается. Полноценная рифма есть только в 2 песнях («Saber volver» и «De nada»), в обоих случаях тип рифмы соответствует оригинальному:

*«The tide, the grass, the ground
Oh, that was Maui just messing around
I killed an eel, I buried its guts
Sprouted a tree, now you've got coconuts»
«El mar, el sol, el gas,
oh, ese es Maui hablando de más
Anguilas que, yo las enterré,
de la palmera los cocos creé»*

В данном примере мы видим парную мужскую рифму, которую переводчикам удалось передать в переводе.

Также необходимо сказать, что процент изменения количества слогов в латиноамериканской версии перевода выше, чем в русском, и составляет 50%. Процент изменений в силлабической структуре на песню разнится от 33 до 63,5%. В переводах случаи увеличения количества слогов (115 случаев) значительно превышают количество случаев уменьшения слогов на строку (6 случаев).

Испанский перевод оказался самым отдаленным от оригинала в структурном плане. В переводах рифма присутствовала весьма редко и появлялась в случайных местах (песни «De nada», «Aquí está», «Qué hay más allá»):

*«That's right. We stay
We're safe and we're well provided
And when we look to the future
There you are»
«Quédate aquí*

*Vaiana, has de ser consciente
De que al mando de tu gente
Vas a estar».*

В данном случае можно заметить, что в оригинале нет рифмы, которая присутствует в переводе. Рифма в испанском переводе появляется в случайных местах, не следуя никакой закономерности. Чаще всего рифма отсутствовала полностью.

Тип рифмы в испанском переводе чаще всего не соответствовал типу в английской версии:

*«And the tapestry here in my skin
Is a map of the victories I win
Look where I've been. I make everything happen
Look at that mean mini Maui just tippity tappin'»
«Y el tapiz que he pintado en mi piel
Es un mapa de lo que logré.
Míralo bien, hago que todo pase.
Mira, aquí hay un mini-Maui bailando claque».*

Здесь мы видим, что оригинальная парная рифма в переводе изменилась на перекрестную, которая присутствует только в 2 строках из 4.

В плане силлабической структуры, в испанском переводе наблюдается самый высокий общий процент изменений – 68, 4%. Самый низкий процент изменения количества слогов на строку, который наблюдался в песнях, достигает 55%, самый высокий – 77%. При этом, если в русской и латиноамериканской версии перевода мы отмечали увеличение или уменьшение количества слогов на 1 единицу, то в испанском переводе это число могло превышать 4 слога:

*«Did your granny say, "Listen to your heart"?» (10 слогов);
«Tu corazón tu abuela te hizo escuchar» (14 слогов).*

Подобное увеличение числа слогов искажает восприятие песни, поскольку в этой версии актеру озвучивания приходится петь с большей скоростью в связи с увеличением силлабических компонентов.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что русский перевод является самым близким по силлабической структуре к оригиналу из всех рассмотренных нами переводов. В плане рифмы ни один из переводов не соответствует оригиналу полностью: в испанской и латиноамериканской версии рифма чаще всего опускается, или меняется ее тип, а в русской версии рифма является постоянной, но она зачастую появляется там, где ее нет в английском.

2.2. Передача внутренней структуры песен

Прежде чем приступить к трансформациям, необходимо описать случаи буквального перевода на русский и испанский языки.

В русском переводе количество буквального перевода сравнительно низкое и составляет менее 10% на песню. Подобным способом были переведены короткие фразы, которые не нуждались в изменениях ни в плане содержания, ни в плане формы:

«Moana listen, do you know who you are?»

Who am I?»

«Моана, пора осознать, кто же ты»

Кто я?»

В испанском переводе процент на песню был выше, минимальный достигает 10%, максимальный – 28,5%, общий процент равен 18%. В испанском переводе присутствуют нулевые трансформации не только в коротких фразах, которые были переведены буквально на русский:

«Far from the ones who abandoned you»

«Lejos de aquellos que te abandonaron»

При таком переводе, однако, в испанской версии зачастую не сохраняется внешняя структура оригинала.

В латиноамериканском варианте перевода общий процент буквального перевода равен 13%, (минимальный – 6%, максимальный – 33%). Подобным образом были переведены фразы, которые имеют прямые соответствия в испанском и при этом содержат такое же количество слогов:

«*It calls me*» - «*Me llama*» (3 слога)

«*One day I'll know*» - «*Un día sabré*»(4 слога)

Следует отметить, что при анализе внутренней структуры песен была использована классификация трансформаций З.Г. Прошиной³³

Целостное переосмысление встречается в переводах гораздо чаще остальных трансформаций (**242 случая**). Данная трансформация используется для того, чтобы переделать текст таким образом, чтобы он совпадал по количеству слогов с оригиналом, при этом сохраняя основной смысл. Средняя длина слова в русском языке отличается от английского, и так эта трансформация позволяет переводить текст с другим количеством слов, но одинаковым количеством слогов. Однако в переводе не всегда удается сохранить весь смысл оригинала, зачастую теряется игра слов, двойной смысл, отсылки к другим песням и их лейтмотивам.

Рассмотрим несколько примеров:

«*Sometimes the world seems against you*»;

«*Бывают на небе тучи*».

Здесь мы видим, что переводчики полностью изменили фразу в семантическом плане. Если переводить английскую фразу буквально («*Иногда мир настроен против тебя*»), текст бы занимал больше места, не уместился в необходимый ритм песни, а также строка лишилась бы рифмы. В оригинале мы видим, что авторы используют в качестве стилистического приема метонимию, которая в переводе изменилась на лексическую метафору.

³³ Proshina, Z. Theory of Translation (English and Russian), 3rd addition, revised. Vladivostok: Far Eastern University Press, 2008.

Еще одним примером могут послужить строчки:

«And nothing on earth can silence

The quiet voice still inside you»;

«Ты в вечность открыла дверцу,

Доверившись зову сердца».

В этом примере можно заметить смену сенсорного восприятия (с аудиального на визуальное): в оригинале мы видим слово «*silence*», указывающее на звук, или, в данном случае, на его отсутствие, в переводе нам дана картинка открывающейся двери в вечность. Количество слогов перевода точно совпадает с количеством слогов в оригинале, но при этом меняется образ, который представляет слушатель. С помощью целостного переосмысления были сохранены формальные признаки (при этом в переводе мы видим рифму, которой нет в оригинале), но вместе с этим, смысл был частично изменен.

Еще одной частотной трансформацией является **сужение (113 случаев)**. Сужение зачастую применяется в случаях, когда буквальный перевод фразы нарушает сочетаемость в языке перевода или же вызывает необоснованное повторение. Рассмотрим несколько примеров:

«Open your eyes, let's begin»;

«Открой глаза и прозрей».

Данная трансформация была применена для лучшей адаптации фразы для русского языка: в русском сочетание притяжательного местоимения и существительного в контексте использования является излишним (англ. «I broke my arm» и рус. «Я сломал руку»). Также мы видим, что в оригинале и в переводе совпадает количество слогов, и можем сделать вывод о том, что сужение также помогает адаптировать строку таким образом, чтобы она имела ту же внешнюю структуру в русском, что и в английском.

«The village may think I'm crazy»;

«Считают меня чудачкой».

Здесь мы видим, что в переводе тип предложения изменился со сложноподчиненного на простое определено-личное. В переводе главная часть предложения сократилась до одного сказуемого, подчиненная до дополнения и определения, при этом произошла замена части речи («*crazy*»-«*чудачка*»). Возможно, замена была произведена из-за того, что русскому языку более свойственно употребление безличных конструкций. В русском варианте «*I'm crazy*» изменилось на более мягкий вариант «*чудачка*», вследствие чего фраза стала звучать менее категорично. Также сужение части «*the village may think*» значительно сократило количество слогов в переводе, что позволило адаптировать фразу к ритму песни. В связи с тем, что слова в английском языке значительно короче русских, в итоге выходит, что три слова в русском переводе совпадают по количеству слогов с шестью словами с английским.

«See the line where the sky meets the sea

It calls me

And no one knows, how far it goes»:

«А в глазах каждый день океан

Бескрайний

Меня зовет за горизонт!»

В данном примере можно заметить сокращение целой фразы до одного слова. Данный отрывок интересен тем, что он имеет параллельные конструкции. Мы видим, что фразы не соотносятся прямо друг с другом, т.е. вторая и третья строка оригинала не соотносятся с теми же строками в переводе: «*It calls me*» (2 строка) переведена «*Меня зовет*» (3 строка). «*See the line where the sky meets the sea*» в русском переводе делится на 2 части: «*А в глазах каждый день океан*» (1 строка) и «*за горизонт*» (3 строка). В 3 строке было применено сужение в переводе: «*And no one knows, how far it goes*» – «*Бескрайний*». Здесь мы можем заметить, что текст перевода не совсем полностью отражает смысл оригинала и расширяет значение: если в оригинале никто не знает о размерах океана, то в переводе предполагается,

что он, в таком случае, не имеет конца, т.е. является бескрайним. Подобные перестановки в строках обусловлены изначальной целью переводчиков адаптировать текст перевода под ритм песни. Таким образом, мы видим, что перевод, не отражая точную синтаксическую структуру оригинала, остается верным прагматически.

Следующей по частоте использования трансформацией является **модуляция (100 случаев)**. Модуляция чаще всего встречалась в испанском переводе песен (40 случаев), чуть менее часто в латиноамериканской версии перевода (33 случаев), и меньше всего в русском (27 случаев). Модуляция является смысловым развитием понятия, в процессе которой значение слова или выражения в переводе логически выводится из контекста употребления соответствующего слова в оригинале. Рассмотрим несколько наиболее ярких примеров:

«The things you have learned will guide you»

«Las cosas que aprendes te marcan»

Словосочетание «*will guide you*» в испанском переводе было заменено на «*te marcan*». В данном случае переводчики переосмыслили фразу в оригинале, добавив во фразу несколько иной смысл: если в оригинале прямо говорится о том, что знания будут вести главную героиню, то в испанском переводе мы видим, что эти знания отметят ее. Контекст, однако, не дает точно понять, что конкретно означает это действие: перемены в характере главной героини или присутствие особой судьбы.

Следующая часто встречающаяся трансформация – **замена части речи (69 случаев)**. Эта трансформация применяется в тех случаях, когда у языка оригинала и языка перевода разные нормы сочетаемости и употребления слов. Зачастую определенные слова не существуют в одном языке, но существуют в другом. Рассмотрим несколько примеров применения замены части речи в переводе песен:

«I like to dance with the water

Люблю я танцы с водою»

Мы можем заметить, что в данном случае глагол «*to dance*» в английском был изменен на существительное «*танцы*». Здесь использование данной трансформации нельзя оправдать нормами сочетаемости или отсутствием слова в русском языке, т.к. возможно употребление фразы «я люблю танцевать с водой». Вероятно, что замена была произведена с целью сократить количество слогов в переводе, чтобы фраза совпадало с оригиналом. Рассмотрим пример из испанского перевода:

«*They chase anything that glitters, beginners*»

«*Buscan siempre algo brillante, principiantes*»

В данном примере глагол «*glitters*» был изменен на прилагательное «*brillante*». «*Brillante*» в данном тексте является лейтмотивом (перевод «*shiny*»). На этом моменте персонаж, исполняющий данную песню, говорит о том, как блеск его панциря привлекает к себе рыбу. Персонаж рассказывает, почему ему нравится быть таким блестящим («*shiny*»), и, вероятно, переводчики хотели акцентировать на этом внимание, добавив во фразу лейтмотив. Однако трансформация в данном случае была использована неудачно, поскольку слово в языке перевода содержит большее количество слогов, чем в языке оригинала, и тем самым фраза не соответствует ритмическому рисунку. В том же самой фразе в латиноамериканской версии перевода часть речи не меняется: «*Seguirán lo que les brille, novatos*», и таким образом силлабическую структуру фразы удастся сохранить.

Следующей трансформацией, которую мы рассмотрим, является **транспозиция (60 случаев)**. Изменение порядка слов чаще используется в латиноамериканском варианте перевода (**29 случаев**). Приведем несколько примеров:

«*But I come back to the water,*

no matter how hard I try»

«*De vuelta al agua he venido*

Es duro y lo intentaré»

В английском и испанском языках совпадает актуальное членение предложения (рема в обоих языках располагается на первом месте), но испанский язык располагает более свободным порядком слов. В данном примере мы видим, что основа предложения в оригинале стоит в начале, а в испанском переводе она сдвинулась в конец. Вероятно, это обосновано не только желанием переводчиков поставить акцент на данном моменте, но и добавить рифму («*Nunca la perfecta niña he sido*» - «*De vuelta al agua he venido*»)

Еще одной частотной трансформацией является **редукция (52 случая)**.

«She loves the sea and her people

She makes her whole family proud»;

«Она любит волны и море,

и острову предана».

В этом случае мы видим, что 2 строка оригинала была опущена, и вместо нее в переводе стоит вторая часть 1 строки, которая была расширена: «*she loves the sea*» соответствует «*она любит волны и море*», а «*her people*» – «*и острову предана*». Здесь редукция не является искажением, поскольку не оказывает негативного влияния на повествование и раскрытие персонажа, т.к. эта фраза произносится скорее с целью утешить главную героиню. Таким образом, редукция позволяет продолжить повествование, не изменяя при этом количество слогов и не искажая смысл.

Рассмотрим яркий пример **редукции** из латиноамериканской версии перевода:

«I just love free food»

«Comida gratis»

В данном случае мы видим, что в переводе была опущена основа предложения оригинала. Данное изменение нельзя считать искажением, поскольку целью высказывания являлось показать намерение персонажа съесть главную героиню, что мы также можем увидеть в видеоряде. Вследствие использования **редукции** фраза изменила свое значение: в

оригинале фраза используется в качестве описания персонажа, в переводе – это обращение к главной героине.

Наконец, рассмотрим последнюю трансформацию – **синтаксическую метонимию (40 случаев)** и проиллюстрируем примерами:

«One day I'll know

How far I'll go»;

«Он свет прольет,

что меня ждет?»

Мы видим, что внешняя структура перевода совпадает с оригиналом: в обеих строках 4 слога, присутствует смежная мужская рифма. В данном случае в языке перевода изменилось изображение события: в английском героиня сама является ответственной за то, что случится дальше (*I'll know, I'll go*), в то время как в русском переводе это выглядит как судьба (что меня ждет), на которую персонаж никак повлиять не может. Рассмотрим еще один пример:

«Well, anyway, let me say you're welcome!

For the wonderful world you know»;

«В общем, пора бы сказать «спасибо!»,

За мир, что был создан мной».

В данном примере мы видим, что изменился способ подачи информации. В оригинале было задействовано 2-е лицо, т.е. главная героиня, которой обращался персонаж, и, вероятно, зритель. В переводе фокус меняется на одно 1-е лицо. Такую же трансформацию мы наблюдаем в латиноамериканской версии перевода:

«For the wonderful world you know»

«Por el mundo especial que doy»

Вероятно, эти изменения связаны с тем, что переводчики хотели сделать более яркий акцент на персонаже, исполняющего данную песню, а также добавить рифму:

«За мир, что был создан мной»

«И сделал я свой выбор непростой»

«Por el mundo especial que doy»

«De nada hablaré, que ya me voy»

Проанализировав переводы песен, мы выяснили, что наиболее частотными трансформациями являются:

1. Целостное переосмысление (242);
2. Сужение (113);
3. Модуляция (100);
4. Изменение части речи (69);
5. Транспозиция (60);
6. Редукция (52);
7. Синтаксическая метонимия (40).

2.3. Искажения в переводах

В процессе анализа переводов песен мы обнаружили некорректные варианты переводов, иными словами – искажения текста оригинала. Так как песни в данном анимационном фильме играют важную роль не только в развитии сюжета, но и в раскрытии персонажа, необходимо очень бережно обращаться с текстом песни, чтобы не исказить сюжет произведения.

В нашей работе под искажениями понимаются:

- неправильное распределение слогов по слоговым смычкам;
- информация, неправильно раскрывающая персонажа;
- информация, неправильно раскрывающая мир или сюжет мультфильма;
- речевые ошибки;
- переводческие ошибки;
- расхождение текста песни с видеорядом;
- искажение образа, заложенного в тексте.

В ходе исследовательской работы мы выявили в русском переводе 23 искажения (от 3,8 до 20% текста), в испанской версии перевода – 11 (от 3,8 до

31% текста) и в латиноамериканской версии перевода – 14 (от 1,9 до 31% текста).

В русском переводе встречаются все вышеперечисленные случаи искажений, причем особым случаем является перевод песни «Жить в блеске», на котором мы остановимся подробнее далее. Рассмотрим искажение, относящееся к категории информации, неправильно раскрывающей персонажа:

«So what can I say except "You're welcome"

Мне люди должны сказать «Спасибо»

В данном примере мы видим, что был произведен антонимический перевод, «*you're welcome*» изменилось на «*спасибо*». В целом, этот перевод можно было бы посчитать корректным, поскольку по тексту подразумевается, что если персонаж говорит «пожалуйста», то ему каким-то образом до этого выразили благодарность, т.е. сказали «спасибо», но здесь данное изменение искажает характер персонажа. В оригинальной английской версии персонаж Мауи считает, что встретил свою поклонницу и говорит ей «не за что», думая, что она восхищается его подвигами, т.е. здесь эта фраза используется с целью показать, что для персонажа эти подвиги не являлись чем-то сложным и недостижимым. Также он перечисляет свои подвиги, но присутствует оттенок снисходительности. Реплики персонажа говорят о том, что эти подвиги дались ему без особых трудностей. В русской версии все песню персонаж говорит, что «люди должны сказать спасибо», и это задает иной тон в песне. Данную фразу можно расшифровать как то, что Мауи совершал подвиги только ради благодарности людей, и такой идеи в оригинальной песне нет; фраза звучит скорее как требование, чем как снисхождение. Можно сделать вывод о том, что конверсия здесь была применена неверно, поскольку значительно меняет характер персонажа, его слова не соотносятся с видеорядом, а также данное изменение раскрывает сюжетный поворот значительно раньше.

Следующий пример из русского перевода относится к искажению образа:

«See the light as it shines on the sea

It's blinding

But no one knows, how deep it goes

Вижу солнечный путь на волнах

хрустальных.

Он за собой меня ведет».

Здесь следует отметить, что речь идет о параллельных конструкциях:

1) *«And no one knows how far it goes»;*

2) *«But no one knows how deep it goes».*

Эти конструкции являются стилистическим приемом, который используется здесь для усиления образа моря, зовущего главную героиню. В переводе на русский, эти конструкции выглядят следующим образом:

1) *«Меня зовет за горизонт»*

2) *«Он меня за собой ведет»*

Здесь мы видим, что полученный перевод не до конца передает параллельность фраз синтаксически из-за разного строения предложений, хотя лексически эта связь сохраняется (меня ведет, меня зовет). Помимо этого, в переводе второго предложения меняется траектория движения: в оригинале движение вертикальное (*how deep it goes*), в переводе горизонтальное (солнечный путь на волнах...за собой ведет). Т.е. в английском мы говорим о движении вниз, в глубину моря, в русской версии это движение идет вперед по волнам, как отражение солнца, перпендикулярно оригинальному. Данное изменение искажает образ, который вкладывался в строки песни.

Рассмотрим следующий пример:

«I know a girl from an island

She stands apart from the crowd»

«Я знаю одну девчушку,

всего добилась сама»

Здесь мы видим информацию, искажающую сюжет, поскольку у главной героини на протяжении всей истории были разнообразные персонажи, которые помогали ей достичь своей цели. В переводе также была опущена важная информация, которая раскрывает характер героини: она отличается от всех людей на ее острове, это делает ее особенной и достойной выполнять ее миссию. Таким образом, в связи с данным искажением, у фразы пропадает эмоциональный оттенок и меняется важная для сюжета информация.

Отдельно стоит рассмотреть песню «В блеске» («Shiny»), поскольку она отличается от остальных песен в плане перевода на русский. Из 55 строк только 11 можно считать корректно переведенными (что составляет 20% текста). Для начала необходимо отметить, что исполнил песню Илья Лагутенко, и поскольку он является человеком с очень узнаваемым в России голосом, переводчики, вероятно, решили изменить песню под его стиль. В переводе песни присутствует намек на творчество исполнителя (строка «*Утекай, тикай*»). В песне также присутствует большое количество некорректных сравнений и метафор: «*И сверкаю, как безумный изумруд*», «*Кручу, верчу тебя, как лепесток*». Есть также примеры речевых ошибок: «*Ну, конечно же ты все еще красив/ в татуировках и мышцах*». В целом перевод способствует неверному раскрытию образа персонажа Томатоя. Лейтмотив песни передан неправильно: в оригинале мы видим прилагательное «*shiny*», которым описывает себя персонаж, в переводе оно меняется на словосочетание «*жить в блеске*». Данное изменение является искажением, поскольку неверно передает образ персонажа. В оригинале он говорит о том, что любит все яркое и блестящее, и поэтому он сделал себе блестящий золотой панцирь; в переводе фразу персонажа «*жить в блеске*» можно интерпретировать как «*жить богато*», что не соответствует его образу. Из-за частого употребления уменьшительных суффиксов в русском переводе персонаж становится более манерным: «*Твой прозвенел звонок, мужсок*», «*я такой очаровашка*», «*дурашки*». В процессе перевода на русский язык также

были потеряны все каламбуры, которые присутствовали в тексте (5 случаев), из-за чего текст перевода потерял эффект, который в оригинале вызывает данный стилистический прием. Еще одним искажением в русском варианте данной песни является перевод данной фразы:

«Far from the ones who abandoned you

Chasing the love of these humans

Who made you feel wanted»

«Я ведь не тот, кто швырнул тебя в море.

И сам на себя

ты наслал это горе!»

Прежде всего, стоит отметить, что из данного перевода не ясно, на какое именно горе ссылается персонаж Томатоя: на то, что когда-то произошло у его оппонента Мауи, или на то, что происходит сейчас. Если отсылка идет к моменту в прошлом, когда персонажа «швырнули в море», то фраза «сам на себя наслал это горе» искажает сюжет, поскольку герой в этом не был виноват. Данный момент раскроется дальше по сюжету и станет одним из ключевых моментов в раскрытии характера Мауи.

В испанском переводе искажения чаще всего связаны с неправильным распределением слогов по слоговым смыкам (2 случая в песне «Brillante») и с неправильным переводом фразы в целом:

«Yet I have to give you credit for my start»

«Sin embargo algo te he de agradecer»

В данном примере мы видим, что переводчики интерпретировали фразу «give credit» в оригинале как слова благодарности, в то время как это выражение имеет значение «отдать кому-либо должное, кто этого заслуживает, несмотря на возможную антипатию к этому человеку». Если переводить эту фразу как «благодарить», то смысл полностью искажается, поскольку о благодарности речь не шла по контексту в данной песне. Рассмотрим пример искажения образа:

«We keep our island in our mind

And when it's time to find home

We know the way»

«En nuestra mente la isla está,

sabemos que está cerca

un nuevo hogar»

Прежде всего, следует отметить, что фраза «*We know the way*» в оригинале употребляется в песне в 3 значениях:

1. Говоря об умении ориентироваться в море
2. Говоря о пути на свой родной остров
3. Говоря о пути к новым островам

Данная фраза была переведена на испанский как «*sabemos mirar de verdad*» в первом случае и как «*un nuevo hogar*» в 2 последних случаях. Оба эти варианта перевода являются искажениями, поскольку перевод «*sabemos mirar de verdad*» не переносит образ оригинала в полной мере и может неверно трактоваться зрителем. Перевод «*un nuevo hogar*» подходит по значению, когда речь идет о пути к новым островам, но не подходит ко второму значению, когда речь идет о родном острове.

Интересно заметить, что подобная проблема в данной песне возникала также в других переводах. Так, например, в русском варианте перевода эта фраза была переведена 2 способами: «дом родной» и «вперед смелей». Мы видим, что в русском переводе не удалось передать многозначность фразы оригинала одним способом. В латиноамериканском варианте перевода фраза меняется на «*saber volver*», и мы видим, что в переводной фразе речь идет только о возвращении домой. Таким образом, ни в одном варианте перевода многозначность фразы не удалось отразить, и поэтому образ был искажен.

В латиноамериканском варианте перевода искажения чаще всего были связаны с неадекватным переводом или с противоречием миру мультфильма. Рассмотрим несколько примеров:

«Yet I have to give you credit for my start

And your tattoos on the outside

For just like you I made myself a work of art»

«Te agradezco mis comienzos en el mal

Y tus tatuajes que adoras

Pues sólo yo soy obra de arte en sí al brillar»

В данном примере мы видим 3 случая искажений. В первом случае перевод оригинальной фразы «*give you credit*» как «*te agradezco*» повторяет ошибку в испанском переводе, о которой говорилось выше. Далее мы видим, что слово «*start*» было переведено как «*comienzos en el mal*», и мы можем сделать вывод о том, что переводчик не понял значение слова в данном контексте. Английское слово «*start*» имеет не только значение «начинать», но и «вздрагивать от испуга или от неожиданности». По сюжету персонаж, исполняющий песню, пугается из-за внезапного появления своего оппонента Мауи, и становится ясно, что слово «*start*» было употреблено во втором значении. Перевод «*sólo yo soy obra de arte*» является искажением оригинальной фразы «*for just like you I made myself a work of art*», поскольку является полной противоположностью той мысли, которую выражал персонаж. В оригинальной английской версии персонаж Томатоа хвалит внешний вид Мауи и сравнивает себя с ним, говоря, что они оба являются «произведениями искусства». В латиноамериканском варианте перевода выходит, что Томатоа не признает Мауи и называет себя единственным «шедевром». Таким образом, данные искажения влияют не только на передачу сюжета и образа, но и на раскрытие персонажа.

Вывод по практической главе

После анализа отобранного материала, мы можем сделать следующие выводы.

В переводе на русский язык больше внимания уделяется формальным признакам стихотворного текста: внешней структуре, рифме и количеству слогов. Рифма при этом была добавлена даже в те места, где в оригинале она отсутствовала. Общий процент изменения количества слогов составил 32%, процент изменений на песню разнится от 23 до 41,1%. В латиноамериканской версии перевода расхождения с внешней структурой оригинала более заметны: рифма не всегда соответствует той, которая присутствует в оригинале, зачастую она опускается. Процент изменения количества слогов составляет 50% (изменения на песню разнятся от 33 до 63,5%). В испанском переводе наблюдается самый высокий общий процент изменений – 68,4% (процент на песню разнится от 55% до 77%). Также, рифма в испанском переводе отсутствовала практически полностью

Если говорить о переводе внутренней структуры, то мы выяснили, что процент буквального перевода во всех переводах является достаточно низким. Самое высокое число буквального перевода было обнаружено в испанской версии перевода – 18%, в латиноамериканской версии это количество достигало 13%, в русском – менее 10%. Далее мы обнаружили, что в переводе на русский самыми частотными трансформациями являлись целостное переосмысление (76 случаев), модуляция (27 случаев), синтаксическая метонимия (23 случая), сужение (22 случая), редукция (19 случаев), изменение части речи (19 случаев). В испанской и латиноамериканской версии перевода чаще встречались целостное переосмысление (80 и 86 случаев), сужение (44 и 47 случаев), модуляция (40 и 33 случая), дифференциация (23 и 26 случаев), транспозиция (22 и 29 случаев), изменение части речи (19 и 31 случай).

Во всех переводах присутствовали искажения разного типа. Итак, мы выявили в русском переводе 23 искажения (составляют от 3,8 до 20% текста), в испанском переводе – 11 (составляют от 3,8 до 31% текста) и в

латиноамериканской версии перевода – 14 (составляют от 1,9 до 31% текста). Данные искажения неправильно раскрывают мир или характер персонажа, противоречат сюжету, добавляют речевые ошибки или создают расхождение текста с видеорядом.

Итак, мы можем сделать вывод о том, в русском переводе в приоритет ставятся формальные признаки песен, в испанском переводе основной акцент делается на содержание, а латиноамериканская версия перевода сохраняет баланс между внешней и внутренней структурой песенного текста.

Заключение

Итак, в нашей работе мы подробно рассмотрели понятие аудиовизуального перевода и его определение. Вслед за Е.В. Богдановым, под аудиовизуальным переводом мы понимаем перевод художественных игровых и документальных, анимационных фильмов, идущих в прокате и транслируемых в телерадиовещательных сетях или в Интернете, а также сериалов, телевизионных новостных выпусков (в том числе с сурдопереводом и с бегущей строкой), театральных постановок, радиоспектаклей (в записи и в прямом эфире), актерской декламации, рекламных роликов, компьютерных игр³⁴.

Далее мы выделили основные виды аудиовизуального перевода. В.Е. Горшкова предложила классификацию³⁵, которая основывается на техниках киноперевод, когда как А.В. Козуляев выделил виды аудиовизуального перевода в целом³⁶. Как мы выяснили, существует несколько видов аудиовизуального перевода, из которых основными являются перевод для закадрового озвучивания, перевод для двухмерного субтитрования и перевод для дублирования. Для каждого из этих видов перевода существуют определенные правила и требования.

В ходе работы были рассмотрены трудности, которые возникают при переводе песенного текста и выделены основные способы их преодоления. Основной задачей перевода песенного текста является создание перевода, согласующегося с музыкальным рядом, максимально подробно передающего стиль и языковые средства оригинала и оказывающего необходимый

³⁴ Богданов, Е.В. К вопросу о специфике аудиовизуального перевода в России и Финляндии [Электронный ресурс] // Факультет прибалтийско-финской филологии и культуры/ URL: http://old.petsu.ru/Faculties/Balfin/EVBogdanov_2011.html (дата обращения: 30.11.2017)

³⁵ Горшкова, В.Е. Перевод в кино. Иркутск: Г67 ИГЛУ, 2006. 278 с.

³⁶ 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. № 3(13). С. 3–24

эмоциональный эффект на слушателя. Из сложностей, с которыми сталкиваются переводчики во время адаптации песенного текста, можно выделить структурные элементы, куда относятся построение строк, длина строк, характер рифм, их расположение, мелодика и ритм, а также текстовые элементы, т.е. стиль автора и производимое на слушателя впечатление. Так же были выделены основные способы перевода песенного текста, а именно: дословный, интерпретация, собственно песенный перевод³⁷.

В практической части нашей работы мы отобрали 6 песен из анимационного фильма «Моана», имеющих хронометраж 68 минут в 4 вариантах (оригинальный английский, русский, испанский и латиноамериканский).

Во второй главе мы подробно рассмотрели изменения внешней и внутренней структур, которые происходят при переводе песенного текста на вышеуказанные языки. После проделанного анализа мы выяснили, что для русского перевода является более типичным уделять больше внимания внешней структуре (рифме, количеству слогов в строке), нежели внутренней, при этом в русском переводе была добавлена рифма в те места, где в оригинале она отсутствовала. В латиноамериканской версии мы обнаружили расхождения с оригиналом, количество слогов и тип рифмы не всегда соответствовали тем, которые были в оригинальной версии. В испанской версии формальные признаки соблюдались меньше всего, количество расхождений в числе слогов на строку было выше, чем в других переводах, рифма чаще всего опускалась полностью.

Если говорить о внутренней структуре текстов песен, то мы выявили, что при переводе на русский и испанский языки чаще всего использовались грамматические трансформации (сужение, изменение части речи,

³⁷ Зуев, М. П. К вопросу о переводе текстов английских песен: наблюдения переводчика // Молодёжь и наука: Сборник материалов VII Всероссийской научно-технической конференции студентов, аспирантов и молодых учёных, посвященной 50-летию первого полета человека в космос [Электронный ресурс]. — Красноярск: Сибирский федеральный ун-т, 2011. — Режим доступа: <http://conf.sfu-kras.ru/sites/mn2011/section16.html> (дата обращения: 01.12.2017)

транспозиция, синтаксическая метонимия), комплексные (целостное переосмысление, редукция) и лексические (модуляция). Данные трансформации применялись для улучшения адаптации текста на языки переводов и изменения фразы таким образом, чтобы она лучше вписывалась в мелодику и ритмику произведения.

Также мы обнаружили некоторое количество искажений в переводах. Итак, мы выявили в русском переводе 23 искажения (отдельно мы рассмотрели песню «Жить в блеске», поскольку там количество искажений выбивалось из выведенной нами закономерности), в испанском переводе – 11 и в латиноамериканском варианте перевода – 14. Данные цифры говорят о том, что приоритет внешней или внутренней структуры значительно влияет на появление искажений: в русском переводе искажений больше, поскольку акцент делался на формальных признаках; в испанском переводе, напротив, искажений встречается значительно меньше, поскольку в приоритет ставилась внутренняя структура песен. Данные искажения неправильно раскрывают мир или характер персонажа, противоречат сюжету, добавляют речевые ошибки или создают расхождение текста с видеорядом. Поскольку песни в данном анимационном мультфильме играют важную роль в развитии сюжета или раскрытия персонажей, мы можем сделать вывод о том, что при переводе необходимо максимально избегать искажений текста песен, чтобы не менять важную составляющую фильма.

Данная работа может послужить пособием для будущих переводчиков в сфере аудиовизуального или поэтического перевода. Мы постарались полностью осветить теоретическую часть нашей работы, то есть описать проблемы перевода песенного текста в контексте аудиовизуального перевода, а также способы и методы решения этих проблем. В практике мы выявили тенденции переводов песен на русский и испанский языки, при этом мы подробно рассмотрели испанскую версию перевода и латиноамериканскую. Таким образом, переводчики, на основе данной исследовательской работы могут сделать выводы о тенденциях перевода

песенного текста и выбрать соответствующие стратегии для произведения данного вида перевода.

Список литературы

1. Алексеева, И.С. Введение в переводоведение. М.: Издательский центр «Академия», 2004.– 352 с.
2. Бархударов, Л.С. Язык и перевод. М.: Международные отношения, 1975. – 240 с.
3. Бархударов, Л.С. Некоторые проблемы перевода английской поэзии на русский язык // Тетради переводчика. М.: Высшая школа, 1984. – Вып. 21. – С. 38 – 48.
4. Богданов, Е.В. К вопросу о специфике аудиовизуального перевода в России и Финляндии [Электронный ресурс] // Факультет прибалтийско-финской филологии и культуры/ URL: http://old.petrso.ru/Faculties/Balfin/EVBogdanov_2011.html (дата обращения: 30.11.2017)
5. Борченко, Н.А. Проблемы переводческой интерпретации поэтического текста // Ученые записки: электронный научный журнал Курского государственного университета, 2012. №3(23). С. 179 – 184.
6. Ванников, Ю.В. Проблемы адекватности перевода. Типы адекватности, виды перевода и переводческой деятельности.// Текст и перевод. М.: Наука, 1988, С. 112 – 115.
7. Вяземский П.А. Полное собрание сочинений. СПб., 1886.
8. Гачечиладзе, Г. Художественный перевод и литературные взаимосвязи. М.: Советский писатель, 1980.– 255 с.
9. Гончаренко, С.Ф. Поэтический перевод и перевод поэзии: константы и вариативность // Тетради переводчика. М. : МГЛУ, 1999. №34. С. 98–108.
10. Горшкова, В.Е. Особенности перевода фильмов с субтитрами // Сибирский журнал науки и технологий. 2006. №3 (10). С. 65–70.

11. Горшкова, В.Е. Перевод в кино. Иркутск: Иркутский государственный лингвистический университет, 2006. 278 с.
12. Горшкова, В.Е. Перевод в кино: дублирование vs субтитры (на материале фильма Люка Бессона «Ангел.а», Франция 2005 г.) // Вестник НГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2007. №1. С. 133–140.
13. Дмитриев, В.О. О структурных элементах и ритмической верности стихотворных переводов с французского языка // Тетради переводчика. М.: Международные отношения, 1966. №3. С.16 – 38.
14. Есин, А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. М.: Издательство Флинта, 2000. – 248 с.
15. Зуев, М. П. К вопросу о переводе текстов английских песен: наблюдения переводчика // Молодёжь и наука: Сборник материалов VII Всероссийской научно-технической конференции студентов, аспирантов и молодых учёных, посвященной 50-летию первого полета человека в космос [Электронный ресурс]. — Красноярск: Сибирский федеральный ун-т, 2011. — Режим доступа: <http://conf.sfu-kras.ru/sites/mn2011/section16.html> (дата обращения: 01.12.2017).
16. Идиатуллина, Л.Т. Проблемы перевода поэзии в исследованиях современных ученых // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств, 2010. №1. С. 1–6.
17. Казарин, Ю. В. Поэтический текст как система. Екатеринбург: Изд-во Урал ун-та, 1999. 206с.
18. Ким, Е.Г. Преодоление когнитивного диссонанса в аудиовизуальном переводе (на материале переводов сериала «Друзья») // Вестник ВГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2013. №1, С. 162 – 165.
19. 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. № 3(13). С. 3–24.

20. Комиссаров, В.Н. Теория перевода (лингвистические аспекты) / В.Н. Комиссаров. – М.: Высш. шк., 1990. – 253 с.

21. Лозинский, М.Л. Искусство стихотворного перевода. Перевод — средство взаимного сближения народов/М.Л. Лозинский // М.: Прогресс, 1997. С. 91–106.

22. Лотман, Ю. Анализ поэтического текста. Л., 1972. 330 с.

23. Макарова Л.С. Графическое оформление поэтической речи и его преобразования в переводе (на материале переводов русской поэзии на французский язык) // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2013. №2 (121).

24. Малёнова, Е.Д. Теория и практика аудиовизуального перевода: отечественный и зарубежный опыт // Коммуникативные исследования. 2017. №2 (12). С. 33 – 46.

25. Матасов, Р.А. Перевод кино/видео материалов: лингвокультурологические и дидактические аспекты: автореф. дисс. ... канд. филол. наук М., 2009. 18 с.

26. Основные понятия англоязычного переводоведения: Терминологический словарь-справочник / РАН. ИНИОН. Центр туманит, науч.-информ. исслед. Отд. языкознания. Отв. ред. и сост. Раренко М. Б. М., 2011. 445 с.

27. Павлова, А.А. Сравнительное источниковедение: выбор размера перевода поэтического произведения // Источники гуманитарного поиска: новое в традиционном. Белгород: Изд-во Белгородского гос. ун-та, 2002. С. 65–70.

28. Паршин, А.В. Теория и практика перевода. М.: Самиздат, 2008. 203 с.

29. Попова, Ю. Проблемы перевода поэтических текстов. Пермь: Пермский государственный педагогический университет, 2009. 43 с.

30. Рецкер, Я.И. Теория перевода и переводческая практика. – Москва: Международные отношения, 1974. 244 с.
31. Самарин, А.В. Трудности и возможный алгоритм перевода английских стихотворений на русский язык (на примере стихотворения Дж.Г.Байрона «She walks in beauty») //Актуальные вопросы переводоведения и практики перевода международный сборник научных статей. Нижний Новгород, 2016. С.14 – 17.
32. Солодуб, Ю.П. Теория и практика художественного перевода. М.: Издательский центр «Академия», 2005. 304 с.
33. Федоров, А. В. О художественном переводе. Л.: Гослитиздат, 1941. 260 с.
34. Федоров, А. В. Основы общей теории перевода. М.: ООО «Издательский Дом «ФИЛОЛОГИЯ ТРИ», 2002. 416 с.
35. Федорова, И.К. Перевод кинотекста в свете концепции культурного переноса: проблема переводческой адаптации // Вестник Челябинского Государственного университета. 2009. №43 (181). С. 142–149.
36. Холшевников, В.Е. Основы стихосложения: Русское стихосложение. М.: Издательский центр «Академия», 2004. 208 с.
37. Чайковский, Р.Р. Художественный перевод как вид межкультурной коммуникации: основы теории / Воронежская Н.В., Лысенкова Е.Л., Харитоновна Е.В. М.: ФЛИНТА : Наука, 2016. 171 с.
38. Швейцер, А.Д. Теория перевода: статус, аспекты, проблемы. М.: Наука. 1988.
39. Шенкал, Г. Степень и параметры эквивалентности образных средств языка в переводческих тактиках и стратегиях (на материале русского перевода турецкого романа О. Памука «Чёрная книга») // Язык и культура, 2014. №3 (27). С. 97 – 107.
40. Agost, R., Chaume, F. La traducción en los medios audiovisuales.Publicacions de la Universitat Jaume I, 2001. 250 p.

41. Bartoll Teixidor, E. Introducción a la traducción audiovisual. Bartoll Editorial UOC, 2015.
42. Diaz-Cintas, J. Introduction The didactics of audiovisual translation // The Didactics of Audiovisual Translation/ed. Diaz-Cintas J. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2008. 1–18 p.
43. Franzon, J. Singability in Print, Subtitles and Sung Performance.-The Translator. 2008. pp.399
44. Low, P. The Pentathlon Approach to Song Translating. Amsterdam and New York: Rodopi, 2005.
45. Martinez, B., Gonzales R.E. La traducción de canciones: análisis de dos casos. Culturas populares. Revista Electrónica 8 (enero-junio 2009), 16pp.
46. Nida, E. Towards a Science of Translating. Leiden: Brill, 1964.
47. Nida, E., Charles R. Taber. The theory and Practice of Translation. Leiden: Brill, 1969.
48. Proshina, Z. Theory of Translation (English and Russian), 3rd addition, revised. Vladivostok: Far Eastern University Press, 2008.

Словари

49. Ожегов, С.И. Толковый словарь русского языка. 65 000 слов / Под редакцией доктора филологических наук профессора Л.И. Скворцова / 26-е издание, переработанное и дополненное. Москва, Изд-во «ОНИКС», «Мир и Образование», 2008.
50. Нелюбин, Л.Л. Толковый переводческий словарь. 3 – е издание, переработанное. М.: Флинта: Наука, 2003. 320 с.
51. Розенталь, Д.Э. Словарь-справочник лингвистических терминов. М.: Просвещение, - 1976. 399 с.
52. Diccionario de la Lengua Española [Электронный ресурс]: электронный словарь / Real Academia Española, Madrid – Режим доступа: <http://buscon.rae.es/draeI/>

53. Merriam-Webster-Dictionary [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/>



МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«Дальневосточный федеральный университет»
(ДФУ)

**ВОСТОЧНЫЙ ИНСТИТУТ – ШКОЛА РЕГИОНАЛЬНЫХ И
МЕЖДУНАРОДНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ**

Кафедра романо-германской филологии

ОТЗЫВ РУКОВОДИТЕЛЯ ВКР

на выпускную квалификационную работу студентки

Пустовойт Дарьи Дмитриевны

(фамилия, имя, отчество)

направление (специальность) 45.03.02 – «Лингвистика» специализация «Перевод и переводоведение (испанский и английский языки)», группа Б5409 иа

Руководитель ВКР

Екатерина Викторовна Бондарева

(ученая степень, ученое звание, и.о. фамилия)

На тему «Перевод песенного текста в анимационном фильме с английского на испанский и русский языки»

Дата защиты ВКР «26» июня 2018 г.

Настоящая выпускная квалификационная работа исследует способы перевода песенного текста в англоязычном анимационном фильме «Moana» на испанский и русский языки.

Целью работы стало выполнение сопоставительного анализа переводных песенных текстов из вышеуказанного мультфильма в испанской, латиноамериканской и русской версиях озвучивания. Актуальность темы связана с популярностью жанра анимационного кино у всех возрастных категорий населения, и эта популярность обуславливает потребность в качественном переводе. Эта задача усложняется, если речь идет о переводе песенного текста, где дословный перевод практически невозможен в силу особого формата подобных текстов, подчиненного рифме, мелодии и сюжету. Перевод песен из кинокартин, в частности анимационных, – одна из самых

сложных задач, стоящих перед современными переводчиками, что является основанием для обращения к данной теме в работе автора.

Работа имеет традиционную структуру и оформлена в соответствии с требованиями, предъявляемым к данному типу исследований. Теоретическая глава освещает работы отечественных и зарубежных ученых, занимающихся вопросами аудиовизуального перевода и перевода песенного текста.

В практической части исследования автор проводит подробный сопоставительный анализ текстов 6 песен на языке оригинала (английском) и трех переводов, вышедших в прокат Испании, Латинской Америки и России. Стоит отметить тщательность освещения материала, поскольку автор не только сравнивает внешнюю и внутреннюю структуры песен, но и вычленяет явные переводческие ошибки, дает объяснение тем или иным переводческим решениям. Анализ подкреплен статистическими данными и наглядными примерами из текстов песен. Выводы автора логичны и обоснованы, что позволяет говорить о достижении поставленной в работе цели.

В целом, данное дипломное сочинение соответствует всем требованиям, предъявляемым к работам такого плана, и заслуживает оценки «отлично».

Оригинальность текста ВКР составляет 89 %.

Руководитель ВКР _____
(уч. степень, уч. звание)

 Богданова Е.В.
(подпись) (и.о. фамилия)

« 21 » июни 20 19 г.

