

Министерство науки и высшего образования Российской
Федерации
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО
ОБРАЗОВАНИЯ
«ОРЕНБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Факультет филологии
Кафедра теории и практики перевода

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

Направление подготовки 45.03.02 Лингвистика

Переводческая адаптация песен в мультипликационных фильмах

ОГУ 45.03.02. 1320. 155 00

Заведующий кафедрой
канд. филол. наук, доцент

Андреева Е.
Д.

Руководитель
канд. филол. наук, доцент

Андреева Е.Д.

Студент

Соболенко
В.Е.

Оренбург 2020

Аннотация

ВКР посвящена исследованию особенностей адаптации песен в мультипликационных фильмах. В работе рассматриваются особенности мультипликации как вида кинотекста и место песен в структуре мультфильма. В работе дается характеристика песенных текстов и разбираются основные проблемы, возникающие при их переводе. Главное внимание обращено на способы адаптации текстов к культуре российского зрителя. Подробно описывается работа переводчиков при выборе приемов перевода. Большое место в работе уделено анализу песен из мультфильмов производства кинокомпании «Дисней», по результатам которого делается вывод о том, что при переводе и адаптации песенных текстов стоит делать акценты на форму, ритм, стиль, мелодию, длину строк, лексические единицы, а также на экстралингвистическую ситуацию, описываемую в этом тексте, и соответственно им избирать дальнейшие пути решения задач перевода.

Исследование представляет интерес с точки зрения практики и преподавания основ художественного перевода.

Работа содержит 38 страниц текста, 4 рисунка. Список использованных источников составил 30 наименований.

Abstract

The work studies the features of song adaptation in animated films. The paper considers specific features of animation as a type of movie text and the place of songs in the structure of the cartoon. The paper describes the characteristics of songs and examines the main problems that arise in the process of their translation. The main attention is paid to the ways of adapting texts to the Russian audience culture. The process of selecting the way of translation by translators is detailed. Attention is paid to the analysis of songs from Disney film company cartoons. The author concludes that while translating and adapting songs, it is necessary to focus on the form, rhythm, style, melody, line length, lexical units, as well as on the extralinguistic situation described in this text, and accordingly choose further ways to solve translation problems.

The research can be applied to translation practice and teaching the basics of literary translation.

The work is printed in 38 pages and has 4 figures. The list of references contains 30 titles.

Содержание

Введение.....	6
1 Общие понятия и проблематика перевода музыкальных текстов.....	8
1.1 Мультипликационный фильм и его место в системе кинотекстов.....	8
1.2 Особенности перевода песен.....	11
2 Приемы адаптации мультипликационных песен.....	19
2.1 Адаптация на уровне содержания и смысла.....	19
2.2 Адаптация на уровне структуры и формы текста.....	28
Заключение.....	35
Список использованных источников.....	37

Введение

Российский рынок импорта товаров, связанных с творческими отраслями, в том числе и тех, которые используют естественный язык, таких как киноиндустрия, неизменно растет. В России большое число кинофильмов приобретается на рынках за рубежом, где наибольшую долю составляет англоязычный товар. Мультипликация является одним из наиболее распространённых и прибыльных видов мирового кинематографа. В отличие от игрового кино, мультипликационные (или анимационные) ленты чаще всего предназначены для семейной и детской аудитории, что рождает высокий спрос на их производство. Но несмотря на то, что мультфильмы считаются семейным кино, все же можно сказать, что основной зритель – ребенок. К тому же, из-за постоянно растущего темпа жизни людей, мультипликация имеет не только развлекательную функцию, но и воспитательную.

Отсюда следует, что аудиовизуальная коммуникация является мощным средством влияния, которое диктует правила и нормы, формирует вкусы и образ мысли людей, демонстрирует готовые образы поведения и модели речи. В связи с этими обстоятельствами возрастает и роль качества лингвистического перевода кинодиалога в виде инструмента формирования языкового и культурного сознания реципиента языка перевода. Вопреки бытующему мнению о превалирующей роли видеоизображения в аудиовизуальном тексте, увеличение качества звучащего текста имеет возможность стать важным инструментом повышения грамотности речи населения в обстоятельствах доминирования визуального способа представления информации.

Акцент на музыкальном тексте в кинематографии, а именно способах его перевода и формах, в котором он предстает перед реципиентом, объясняется следующими причинами:

- наличие музыкальных вставок сочетает в себе развлекательную, эстетическую и другие функции;
- в силу многогранности употребляемых в аудиовизуальной продукции средств воздействия, кинофильм может рассматриваться в качестве источника важной информации о национально-языковом и культурном своеобразии языковой общности.

Несмотря на масштабность задач, стоящих перед аудиовизуальным переводом, существующие исследования в данной области малочисленны и фрагментарны, а также оторваны от реальной переводческой практики.

Все вышеперечисленные факторы определяют актуальность нашего исследования.

Целью настоящей работы является выявление особенностей адаптации песен в мультипликационных фильмах.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие задачи:

- 1) дать определения понятию «кинотекст» и определить место мультипликационных фильмов в системе кинотекстов;
- 2) определить место музыкального элемента в мультипликационном фильме;
- 3) рассмотреть способы адаптации текстов;
- 4) проанализировать приемы, которые используются переводчиками для адаптации песенного текста.

Объектом исследования являются песенные тексты мультипликационных фильмов.

Предметом изучения выступают приемы адаптации песен при аудиовизуальном переводе.

Методологическую основу исследования составили труды отечественных и зарубежных лингвистов, таких как И.В. Войнич, В.Н. Комиссаров, Л.К. Латышев, И.К. Федорова, Н.А. Фененко, М.С. Габрусенок, В.С. Значенок, Е.Б. Иванова, Т.А. Казакова, М. Лозинский, М.П. Брандес, В.И. Провоторов, И. Левый, Carmen Milan, Francesca Bartrina, Lucile Desblache и др., а также работы специалистов в области киноиндустрии, таких как Ю.Г. Цивьян, Г.Г. Слышкин, М.А. Ефремова, Ю.М. Лотман, Ю.Н. Усов, А.В. Федоров, Е.Б. Иванова.

Поставленные в работе задачи определили использование следующих методов исследования: метод лингвистического наблюдения и описания на этапе отбора материала; метод сплошной выборки, метод сравнительного анализа; переводческий анализ исходного и переводного текстов.

Источником материала для анализа выступают тексты песен из мультфильмов производства студии Дисней.

Теоретическая значимость данной работы заключается в уточнении некоторых важных теоретических вопросов, связанных с переводом стихотворных и песенных текстов, решения ряда проблем, лежащих в сфере художественного перевода.

Научная новизна состоит в том, что в ходе исследования были выявлены основные проблемы, возникающие при адаптации песен в мультипликационных фильмах, и способы их решения.

Практическая значимость определяется возможностью использования результатов исследования в учебном процессе и переводческой практике.

Структура работы определяется ее задачами и отвечает логике исследования, включает введение, две главы, заключение и список использованных источников.

Апробация работы. Основные положения исследования обсуждались в виде докладов на научных конференциях: Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Филологические чтения 2019» (Оренбург, 19-20 сентября 2019 г.), III Международная научно-практическая конференция «Наука и современное общество, актуальные вопросы, достижения и инновации» (Пенза, 23 мая 2020 г), II Республиканская студенческая научно-практическая конференция «Актуальные проблемы речевой культуры будущего специалиста», посвященной 75-летию Победы в Великой Отечественной войне 1941-1945 гг. (Донецк, 18 мая 2020 г).

1 Общие понятия и проблематика перевода музыкальных текстов

1.1 Мультипликационный фильм и его место в системе кинотекстов

Мультипликация сравнительно молодая сфера творчества, но достаточно известная на сегодняшний день каждому. На сегодняшний день мультики являются частью жизни не только ребенка, но и взрослого. Они являются одним из способов развлечения, обучения и даже воспитания.

Мультфильм является одной из разновидностей кинотекста и определяется как фильм, выполненный при помощи средств мультипликации, то есть покадрового запечатления созданных художником объёмных и плоских изображений или объектов предметно-реального мира на кино- и видеопленке или на цифровых носителях. Мультфильмы создаются для демонстрации зрителям в кинотеатре, трансляции по телевидению, просмотра на экране компьютера и на других электронных устройствах.

Но прежде чем говорить о специфике мультфильма, необходимо разобраться с понятием «кинотекст», поскольку мультики являются одним из его видов. А также нужно определить место мультфильма в кинотексте.

Термин «кинотекст» можно достаточно часто наблудать в научной литературе. О киноискусстве с точки зрения его лингвистической стороны писали Ю.М. Лотман, Ю.Г. Цивьян, Ю.Н. Усов, А.В. Федоров, Е.Б. Иванова и многие другие.

Ю.Г. Цивьян пишет: «В определенном приближении любой фильм можно определить, как последовательность непрерывных участков текста. Назовем эту последовательность кинотекстом. <...> Кинотекст – это цепочка ядерных кадров. <...> Таким образом, некое сообщение, присущее кинотексту, может быть выявлено лишь после рассмотрения как минимум двух ядерных кадров и выяснения, какой из типов присоединения они осуществляют» [24].

По мнению Е.Б. Ивановой, «кинофильм – это текст, т.е. связанное семиотическое пространство. Фильм определяется как зафиксированная на пленке или другом материальном носителе последовательность кадров, представляющих собой фотографическое или рисованное изображение, обычно сопровождаемое звуковым рядом (речью, музыкой, шумами)» [6].

Кинотекст достаточно часто приравнивается к медиатексту. Тогда он становится в один ряд с экранными текстами, к которым относятся телетексты (телефильм), видеотексты (видеофильм) и компьютерные тексты (видеоигра). Эти медиатексты отличаются друг от друга не только техническими средствами их создания, хранения, тиражирования и т.д., но и целями и задачами, которые ставятся перед ними, а также количественным соотношением информации, переданной визуальным и аудиальным способом. Мы хотим отметить, что медиатексты образуют единую группу по способу восприятия (аудиовизуальному) и способу предъявления реципиенту (экранному).

Кинотексту в полной мере присущи такие универсальные текстовые категории, которые считаются обязательными для любого художественного текста. Однако, по неизвестным причинам, современное массовое кино плохо изучено и, в принципе, мало изучается и следовательно редко встречается в научной литературе в том числе лингвистической.

Кинотексту, также, как и художественному тексту, присущи такие категории, как: членимость, связность, цельность (текст объединен единой темой), логичность повествования, диалогичность, образность, информативность, прагматическая направленность и т.д.

Кинотекст является более сложным феноменом, чем просто текст. Обусловлено это тем, что изображение находится в движении, а вербальный компонент представлен не только в виде письменной речи (плакаты, письма, вывески, названия улиц и домов), но и в виде звучащей (диалоги, реплики персонажей, закадровая речь (соответствующая авторскому рассказу в книге)), обычно при смысловом и количественном доминировании последней.

Невербальное выражение имеют внешность, одежда героев, предметы быта, а также пейзажи, интерьеры. Особой группой выделяются жесты и мимика как невербальные способы выражения эмоций, внутреннего состояния героев. К невербальным, но звуковым элементам кинотекста, относятся музыка и естественные шумы.

Вербальный компонент, по сравнению с невербальным, доминирует, поскольку именно он, как правило, заключает в себе основной объем всей заложенной в кинотекст информации.

Стоит обратить внимание на особенности перестройки текста в кинотексте. Кинодиалогам (а именно они выражают во многом рассказ в тексте, так как описания автора либо

закадрового голоса в фильмах нет) свойственна краткость и динамичность речи по сравнению с диалогами в тексте. В диалогах в прозаическом тексте, как правило, преобладают сложные, распространенные предложения, а так же множественные ремарки, раскрывающие состояние героя, его мысли и эмоции. Диалоги в кинотексте состоят только из реплик участвующих в них героев и нет никакой необходимости в пояснении эмоций или мыслей, поскольку все можно наблюдать прямо на экране и добирать необходимую информацию из мимики, жестов героев и обстановки, в которой они пребывают. А также кинодиалогам свойственна особая динамичность, что требует от речи героев живости, выраженной в быстроте обмена репликами, что вызывает необходимость использования, в основном, коротких конструкций.

Мультипликационные фильмы как разновидность кинотекста обладают такими же свойствами, но нужно отметить, что мультипликация на сегодняшний день осложнена еще и тем, что мультфильм сложно отнести к какой-то одной категории зрителя. Несмотря на то, что мультики считаются фильмами для детей, смотрят их все. Отсюда вытекает многоплановость и его кинотекста.

Мультипликационный сценарий имеет так же свои отличия. На лексическом уровне для мультфильмов характерным является использование понятной и простой лексики, отсутствие непонятных терминов, профессионализмов, устаревших слов, обоснованное использование неологизмов. К особенностям на грамматико-синтаксическом уровне относятся: использование простых грамматических форм, уменьшительно-ласкательных суффиксов, несложных синтаксических конструкций и предложений. На фонетическом уровне следует отметить особенности произношения, используемые автором для создания юмористического эффекта и сохранения образности героев. Среди жанрово-стилистических особенностей мультипликационного фильма следует отметить связь с культурой языка и особенностями быта его народа, отсутствие большого количества стилистических средств образно-художественной выразительности, однако, могут широко употребляться эпитеты, сравнения и олицетворения. Характерным является использование повторов, фразеологических оборотов и пословиц, наличие песен (в последнее время песни в мультипликациях являются еще и сюжетообразующим элементом) .

При работе над переводом мультфильмов, по сравнению с кинофильмами, возникает больше вопросов о том, как правильно интерпретировать этот текст и полноценно передать его содержание.

Дело в том, что главным зрителем остается ребенок до 12 лет, чье восприятие отличается от восприятия зрителей других возрастов. В этом возрасте привлечь внимание очень сложно, что приводит к тому, что на первый план выдвигаются красочность картинки и яркость звучания. Что касается понимания вербальной стороны, то здесь тоже требуется уделить особое внимание подбору лексических единиц, поскольку сложные или неизвестные слова могут запутать, привести к недопониманию контекста, изменить восприятие и даже оттолкнуть зрителя.

Речь в мультипликационных фильмах может быть представлена в различных формах. Это могут быть диалоги персонажей, монологи, прозаический текст, если в фильме, например, есть рассказчик, стихотворные тексты и песни. Мы фокусируем наше внимание на музыкальной части кинотекста – песне, поскольку во многих фильмах музыкальные тексты стали преобладать.

Если звучащую речь, которую можно представить в виде простых диалогов и монологов, известно, как переводить и адаптировать к системе ПЯ, то музыкальные тексты в мультипликациях представляют некоторые сложности, так как эта область перевода пока мало изучена.

Как было сказано ранее, при производстве мультипликационных фильмов сегодня делают акцент на музыкальной части, так как это универсальный и проверенный способ привлечь внимание зрителя.

В структуре мультфильма в целом песня может играть разные роли, от которых будет зависеть дальнейшая работа по ее адаптации. Она может быть сюжетообразующей, то есть развивать историю, может быть внутренним монологом персонажа, который проясняет его мысли и мотивы, помогает понять, что произошло или же произойдет. Также песня может быть просто «внешним» орнаментальным элементом, например, когда персонаж напевает себе под нос мелодию для создания определенного настроения или песней заполняется время, когда есть действия, но нет диалогов. В зависимости от места песни в мультфильме и будет выбираться способ ее перевода.

В мультфильмах песни сейчас составляют около 65-70% всего кинотекста. Используется это для того, чтобы увеличить

эмоциональное воздействие и сделать акцент на самых значимых моментах сюжета. Через песню передаются: необходимый настрой, раскрывается характер персонажа и объясняются детали сюжета.

Доминирование музыки в мультиках объясняется еще и тем, что мелодии и рифмованные тексты воспринимаются человеческим мозгом гораздо лучше простого текста, а следовательно проще запоминаются. Это приводит к тому, что зритель неосознанно прокручивает в голове услышанную мелодию, а это в свою очередь вызывает желание пересмотреть мультфильм. А это именно то, чего добиваются прокатчики.

Таким образом, можно заключить, что музыка в мультфильмах является не просто обрамляющим, украшающим элементом, но и средством построения сюжета в целом, связующим звеном между зрителем и персонажем, инструментом понимания драматической стороны мультипликации.

1.2 Особенности перевода песен

Перевод песен в современных мультипликационных фильмах представляет собой отдельную сферу перевода. Ключевым моментом является определение реципиента перевода. Обычно главным слушателем является ребенок.

Англоязычная песня в мультфильме для ребенка, говорящего на другом языке – это музыкальная композиция, сопровождающая картинку, т.е. песня для зрителя, не знающего язык, представляет собой второстепенный элемент в восприятии картины в целом.

Но нужно отметить, что в современных мультфильмах песня представляется одним из ключевых элементов. Поэтому перевод становится необходимым для передачи смысла, ключевых моментов, идеи. Перевод песни должен быть максимально приближен к оригиналу.

Можно выделить две основные группы характеристик песни:

- а) метр, ритм, рифма и стихотворная форма;
- б) мелодия и темп, которые, чаще всего, руководят процессом адаптации.

Эти свойства музыкального текста делают его смежным с поэтическим текстом.

Перевод поэтического текста может осуществляться разными способами, в частности, как художественный и поэтический перевод. Т.А. Казакова отмечает, что «художественный перевод представляет собой инокультурное подобие исходного художественного текста, отвечающее литературно-коммуникативным требованиям и представлениям общества на определенном историческом этапе» [7].

Художественный перевод основан на речевом творчестве переводчика и его литературном таланте. Переводчик должен воспринимать текст как независимый рецензент и выявлять возможные трудности при его прочтении. Поскольку практически любой текст допускает возможность нескольких вариантов перевода, переводчик как создатель художественного текста на языке перевода должен иметь в виду, что выбранный вариант должен быть художественным, и он обязательно должен включать в себя возможность всех тех интерпретаций, которые допускает оригинальный текст [18].

Стихотворный перевод обладает своими специфическими особенностями и методами передачи информации при работе с текстом. Переводческие проблемы при работе с поэтическим текстом можно условно разделить на две группы:

1) особенности национального и авторского поэтического мышления, заключающиеся в необходимости сохранить черты рассуждения, воссоздать композицию образов и передать эстетическую составляющую.

В поэзии индивидуальность автора и его родной язык проявляются в максимальной степени. Известный переводчик М. Лозинский считал, что при переводе иноязычных стихотворений на свой язык переводчик должен учитывать все их элементы во всей их сложной и живой связи, и его задача – найти в средствах родного языка такую же сложную и живую связь, которая точно отражала бы оригинал и имела бы тот же эмоциональный эффект. [12].

2) особенности формы стиха, которые учитывают структуру языка и зависят от сформировавшихся у каждого народа традиций.

Под особенностью формы стиха, мы подразумеваем его строфику, включающую в себя размер, рифму, метр и ритм стиха.

Следует отметить, что в английском стихосложении, как и в русском, выделяются следующие пять основных размеров:

1. ямб - /;
2. хорей / -;
3. дактиль /- -;

4. амфибрахий -/-;

5. анапест - - /.

Эта система учитывает не только расположение ударных и неударных слогов, но и определяет количество стоп в строке. Количество стоп может колебаться от одной до восьми. Восьмистопная строка уже несколько нарушает возможность восприятия ритмически четкого стиха. Поэтому она разбивается на две строки по четыре стопы в каждой. Такое деление часто происходит под влиянием внутренней рифмы. Стандартным для английского стихотворения считается четырех- и пятистопный размер строки. Количество слогов в строке зависит от характера стоп (двусложные и трехсложные). Но несмотря на то, что размеры в русском и английском языках одинаковы, могут возникнуть проблемы с тем, чтобы передать информативную составляющую. Так как в английском слова короче, то соответственно на большее количество языковых единиц приходится больше смысла.

То же можно сказать и о проблематике сохранения рифмы. Ввиду разности длины слов, английский стих имеет другое построение рифмы.

В английском языке различается следующие ее виды:

1) полная рифма (might - night, boy - joy);

2) неполные рифмы:

а) гласные (идентичны гласные);

б) согласные рифмы (идентичны согласные звуки или повторение неидентичных согласных звуков);

3) broken rhymes (одно слово составляет рифму с сочетанием слов: Upon her honour - won her; bottom - forgot'em - shot him);

4) eye rhymes (когда идентичны буквы, а не звуки: love - prove, have - grave).

Как видно из классификации, английская рифма строится на основе схожести звучания, а русская на его идентичности.

Исходя из этой идеи, можно сделать вывод, что профессиональный переводчик при работе с поэтическим текстом должен уметь передавать настроение и мысли, присущие произведению, сохраняя при этом формально-смысловую составляющую оригинального текста как можно лучше. Переводчик должен не только знать язык исходного текста, но и обладать творческим потенциалом.

Но, несмотря на то, что поэтический и песенный тексты схожи, второй все же имеет дополнительные особенности, главным из которых является музыка, сопровождающая текст. Дело в том, что эта музыка не меняется, подстраиваясь под

текст перевода. Она пишется единожды для оригинала, а все остальные варианты текста должны подгоняться под особенности этой музыки. Поэтому переводчику мало «переписать» текст, его также необходимо «перепеть».

Помимо этого, можно отметить еще один ограничивающий фактор – видеоряд. Его можно назвать как сложностью, так и «спасением» для переводчика. Сложность проявляется в том, что помимо всех предыдущих задач, стоящих перед переводчиком, появляется еще одна – соответствие сказанного увиденному. Сюда мы включаем как сам сюжет (что происходит в кадре), так артикуляцию героев (мимика, смыкания и раскрытия рта при говорении).

«Спасение» же можно найти в том, что некоторые, усложняющие перевод единицы языка, можно опустить и предоставить объяснение картинке, на которой это все проигрывается.

Перевод предполагает еще и анализ отраженных в песенных текстах экстралингвистических ситуаций, в которых оказываются герои, образ их действий и мыслей. В этой зависимости от того, как строится сюжет, что ощущает персонаж, какие эмоции необходимо вызвать и т.д., песня может быть сюжетообразующей, то есть развивать историю, описывая события, может быть внутренним монологом персонажа, который проясняет его мысли и мотивы, помогает понять, что произошло или же произойдет. Также песня может быть просто «внешним» орнаментальным элементом, например, когда персонаж напевает себе под нос мелодию для создания определенного настроения или песней заполняется время, когда есть действия, но нет диалогов. В зависимости от места песни в мультфильме и будет выбираться способ ее перевода.

Но всё же, основной целью переводчика остается передать заложенную в тексте оригинала мысль, подбирая максимально близкие соответствия словам и конструкциям, используемым в оригинале, но как показывает практика, очень часто приходится находить и применять нечто совершенно новое, так как некоторые культурные черты отличаются или вовсе отсутствуют в языке перевода, а предполагаемый «идеальный» по смыслу эквивалент может совершенно не подходить по мелодии.

Если рассматривать традиционную англоязычную песню, то она, чаще всего, состоит из двух или трёх куплетов и припева, образуя двухчастную структуру. Текст песни, чаще всего, отражает эмоционально-чувственное содержание,

рассказывая историю героев (нарративный текст), описывая некий пейзаж (дескриптивный текст) или сообщая о мнениях, оценках или рассуждениях автора (аргументативный текст).

Тексты характеризуются достаточно свободной метрикой с варьирующимся количеством ударных слогов. Такая неоднородность обусловлена тем, что при исполнении, в силу того, что «мелодическая строка» длиннее стихотворной, есть возможность либо «растянуть» короткую строчку, либо «сжать» длинную, пропев её быстрее.

Разница в длине мелодической и стихотворной строки позволяет переводчику скрыть некоторые несоответствия между ИЯ и ПЯ (слоговое соответствие), вводя дополнительные единицы.

Доминирующей в англоязычных песенных текстах является ритмическая структура мелодической составляющей, которой и подчиняется ритм вербального компонента. Чаще используются такие стандартные способы рифмовки, как парная и перекрёстная.

При анализе фонетической стороны текстов следует учитывать такие составляющие, как звуковая организация художественного текста, звуковая гармония, благозвучие, звуковые повторы – аллитерация, ассонанс, звукоподражание; звуковой символизм.

Необходимо не только подбирать для перевода слова при соблюдении темпа речи и продолжительности звучания в соответствующих слову оригинала местах, но и выдерживать рифму и лаконичность произнесения всех звуков для достижения артикуляционного сходства в речи персонажей – учитывать смыкания и раскрытия рта персонажей – *lipsynch*. Это становится причиной многих затруднений, поскольку из-за разницы в фонетике языков переводчику часто приходится создавать чуть ли не новое произведение. Но это необходимо для полноценного погружения в сюжет.

Учет артикуляции является одним из критериев качества перевода и его полноты. Но этот критерий может быть учтен полностью (сохраняются все артикуляционные и мимические движения) или частично (сохраняется начало слова и его окончание в условиях видимости персонажа в кадре). Это зависит от того, насколько это необходимо. Например, если персонажа видно недостаточно или вовсе он отсутствует в этот момент на экране, то необходимость в этом уменьшается.

Грамматическая структура языка, на котором написан оригинальный текст, также требует внимания. Могут применяться различные приемы работы с грамматикой во

время написания текста оригинала. Так, для английского языка свойственно опускание вспомогательных глаголов, сокращения слов или изменений структуры предложений. При переводе на русский язык это не является особой проблемой, поскольку русский язык не имеет строгого правила построения предложений, но определение времени, в котором происходит действие, не всегда, но часто имеет значение. Сокращения (he's, they're и т.д.) тоже могут вызвать затруднения при дословном переводе, поскольку в русском языке нет такого явления и приходится переводить полностью, что может нарушить слоговую длину строки. Но в целом все эти проблемы в недопонимании можно исправить, дополнив необходимую информацию видеорядом или вовлекая в работу не отрывок а весь текст.

Синтаксически англоязычные песни неоднородны. Они содержат черты как высокого, так и разговорного, «сниженного» стиля, и вполне возможно сосуществование обоих в одном тексте. Наиболее заметными особенностями англоязычной песенной лирики являются параллельные конструкции в сочетании с различными типами повтора, употребление простых предложений, предложений с однородными и обособленными членами, порядок слов в предложении как средство языковой выразительности, употребление сложных синтаксических конструкций в разных типах речи, а также высокая частота вопросительных предложений, что свидетельствует о наличии признаков диалогизма, или диалогичности. [11].

Стилистика передается через средства, используемые в тексте и структуру музыки, а также возможно выражение через специфическую манеру говорения персонажа (акценты, дефекты, говоры и т.д.).

Перевод стилистических приемов, несущих образный заряд произведения, часто вызывает трудности у переводчиков в силу национальных особенностей стилистических систем разных языков. Все лингвисты подчеркивают необходимость сохранения образа оригинала в переводе, справедливо считая, что, прежде всего, переводчик должен стремиться воспроизвести функцию приема, а не сам прием.

При работе со словарем, автор перевода рассматривает стилистическую окраску слова, средства художественного изображения: омонимы, синонимы, антонимы, паронимы, архаизмы, неологизмы; индивидуальные новообразования, их использование в художественной речи; стилистические фигуры. Неправильно подобранные средства могут стать

проблемой поскольку изменение смыслового окраса могут исказить понимание и мысль вкладываемую в текст оригинала.

Есть несколько способов решить эту задачу: попытаться скопировать прием как в оригинале или, если есть такая возможность, создать в переводе собственное стилистическое средство, обладающее аналогичным эмоциональным эффектом. При передаче стилистических фигур речи переводчику каждый раз нужно решить: целесообразно сохранить лежащий в их основе образ или в переводе его следует заменить другим.

Причиной замены могут быть особенности русского словоупотребления, согласованности и сочетаемости слов, построения предложений и т.п. Сохранение некоторых стилистических приемов, использованных в оригинале, происходит для того, чтобы придать тексту большую яркость и выразительность.

М.П. Брандес и В.И. Провоторов полагают, что, «прежде чем приступить к переводу, переводчику через язык текста нужно выяснить глобальные вещи: к какому речевому жанру принадлежит текст и в каком функциональном стиле этот текст существует» [1].

Стилистика-один из наиболее интересных аспектов теории перевода, а именно проблема передачи стилистических приемов в языке перевода. Эта проблема привлекает внимание лингвистов, но она недостаточно разработана. Важность изучения перевода образными средствами обусловлена необходимостью адекватно передать образную информацию произведения на принимающем языке, воссоздать стилистический эффект оригинала в переводе.

А.А. Утробина рассматривает следующие стилистические проблемы перевода: параметры адекватности передачи образных средств, понятие ассоциативного поля, приём компенсации [23].

Важность изучения перевода образных средств обусловлена:

а) необходимостью адекватной передачи образной информации художественного произведения на переводящем языке;

б) воссозданием стилистического эффекта оригинала в переводе.

Перевод стилистических приемов, несущих образный заряд произведения, часто вызывает затруднения у переводчиков из-за национальных особенностей стилистических систем разных языков. Все лингвисты подчеркивают необходимость сохранения образа оригинала в

переводе, справедливо считая, что прежде всего переводчик должен стремиться воспроизвести функцию приема, а не сам прием.

Для перевода образного средства необходимо определить его информационное наполнение и семантическую структуру. В образном средстве существуют оценки, номинации и эстетическая информация. Если компенсация образа не найдена и его передача невозможна, то передается только концептуальное содержание образа. [21].

Выделены следующие параметры адекватности передачи образных средств в содержательном плане:

1) передача семантической информации средствами языка перевода;

2) передача эмоционально-оценочной информации;

3) адекватность передачи экспрессивной информации;

4) адекватность передачи эстетической информации.

Если семантическая основа оригинала точно передана, то в результате получается адекватный языковой образ в языке перевода и адекватное ему семантическое содержание. Например, «he was extravagantly ambitious» – «он был до крайности честолюбив». В данном случае переводчик прибегает к замене метафорического эпитета «extravagantly» выражением «до крайности», не несущим образности.

Анализ перевода слов и свободных сочетаний с метафорическим содержанием показывает, что во многих случаях языковые образы метафорических фраз исходного языка передаются на эквивалентной основе, равной по номинативной функции [21]. Ассоциативное поле – ассоциации, вызываемые нормативны значением слова при его необычной сочетаемости. Я.И. Рецкер утверждает, что «перевод можно считать равноценным, если слово на переводящем языке обладает тем же ассоциативным полем, что одно слово на исходном языке, так как это вызывает у читателя перевода ту же активность мысли и воображения, что и у читателя подлинника» [21].

При развертывании сложных метафор необходимо развертывание двух ассоциативных планов:

а) прямое значение;

б) образно-переносный смысл.

Несоблюдение четкого параллельного сосуществования эти двух планов может привести к переводческим нарушениям, может произойти разрыв метафорического содержания. Тогда прямое значение воспринимается раньше метафорического, и метафора разрушается.

Рассматривая проблему передачи посредством перевода экспрессивной информации, нужно отметить, что какая-то доля переносного употребления слов в английском и русском языках совпадает по силе экспрессии. Среди трансформаций самым сложным является прием компенсации – передача смыслового значения или стилистического оттенка не там, где он выражен в оригинале, или не теми средствами, какими он выражен в оригинале. У переводчика есть следующий выбор: либо попытаться скопировать прием оригинала, либо, если это невозможно, создать в переводе собственное стилистическое средство, обладающее аналогичным эмоциональным эффектом. Это и есть принцип стилистической компенсации, о котором К.И. Чуковский говорил, что не метафору надо передавать метафорой, сравнение сравнением, а улыбку – улыбкой, слезу – слезой и т.д.

«Для переводчика важна не столько форма, сколько функция стилистического приема в тексте.» Это означает определенную свободу действий: грамматические средства выразительности возможно передавать лексическими и наоборот; опустив непередаваемые на русский язык стилистические явление, переводчик вернет «долг» тексту, создав в другом, более подходящем месте текста, другой образ, но схожей стилистической направленности [2].

В любом языке есть элементы, не поддающиеся отдельной передаче средствами другого языка, поэтому очевидна необходимость компенсировать эту потерю при переводе.

Без учета стилистического аспекта невозможно получить красивый перевод. Именно стилистический аспект языка отвечает не только за перевод с языка оригинала на язык перевода, но и за особенности и мастерство переводчика.

Например, когда переводчик берет текст оригинала, переосмысливает его и начинает работать, он часто сталкивается с жаргонными словами, различными оборотами фраз и грамматическими структурами, которые диктуют размер текста и музыкальную форму песни. Известно, что в среднем слова в английском языке короче, чем их аналоги в русском. Именно поэтому прозаический текст в оригинале короче, чем перевод на русский язык. Но речь идет о тексте в стихотворной или песенной форме, где необходимо сохранить не только форму оригинала и своеобразие построения строк, но и соответствие мелодии, на которую накладывается этот текст. Кроме того, когда речь заходит о детских фильмах, такие переводы требуют простоты как в произношении, так и в восприятии, то есть лексика должна быть простой и понятной

для юной аудитории не только с точки зрения мышления, но и фонетики.

Итак, изучив особенности музыкальных текстов в цельном кинотексте мы пришли к выводу, что при работе с песенными текстами необходимо обращать внимание на такие его составляющие как: фонетика, лексика, грамматика и стилистика.

Анализ песни представляет собой сложный процесс поскольку необходимо учитывать, как форму, ритм, стиль, мелодию, длину строк, лексические единицы и т.д., так и экстралингвистическую ситуацию, описываемую в этом тексте и соответственно им избирать дальнейшие пути решения задач перевода. Выработанная стратегия работы предполагает выявление особенностей, присущих художественному и стихотворному переводам текстов, на основе чего осуществляется их сопоставительный анализ.

Далее мы рассмотрим некоторые песни из современных мультипликационных фильмов. При сравнении оригиналов и переводов попробуем проанализировать и вывести основные способы и приемы перевода. Выясним всегда ли возможно полностью восстановить текст на ПЯ, от чего это зависит и какие стратегии были избраны переводчиками.

2 Приемы адаптации мультипликационных песен.

2.1 Адаптация на уровне содержания и смысла

Адаптация определяется как совокупность приемов, используемых переводчиками в тех случаях, когда исходный текст содержит средства или понятия, которые могут быть неизвестны в культуре принимающего языка. В таких случаях переводчик должен создать новую ситуацию, которую можно считать эквивалентной. Другими словами, адаптация — это метод, используемый для достижения эквивалентности в ситуациях, когда культурные различия очевидны. В современной теории перевода термин «адаптация» используется преимущественно в двух значениях:

1) для определения конкретного переводческого приема, который заключается в «замене неизвестного известным, незнакомого знакомым» [25].

2) «для обозначения способа достижения равенства коммуникативного эффекта в тексте оригинала и тексте перевода» [9].

В таком случае адаптация понимается как «приспособление текста при помощи определенных процедур к предельно адекватному, «вполне соответствующему, совпадающему, тождественному» его восприятию читателем иной культуры» [15].

Процесс адаптации текстов (в том числе кинотекста) при переводе является в равной степени социокультурным и лингвистическим, то есть лингвокультурным.

Обычно термин «лингвокультурная адаптация текста» определяют, как вписывание текста перевода в сознание принимающей лингвокультуры. Согласно Войнич И.В., «лингвокультурная адаптация имеет два направления: ориентация на лингвокультуру как оригинала, так перевода». Независимо от ее направления, текст всегда адаптируется под влиянием взаимодействия двух языков и двух культур.

Кинотекст как один из типов текстов наиболее подвержен адаптирующим трансформациям поскольку он наиболее активно вовлечен в процесс межкультурной коммуникации.

Наблюдая принципы передачи культурных элементов в художественных фильмах, можно сделать вывод, что основная

трудность таких переводов заключается в их поликодовой природе, то есть смысл кинотекста является результатом взаимодействия как минимум трех кодовых систем: видеоряда, лингвистической и звуковой систем. Кроме того, кинодиалог несет основную нагрузку по формированию смысла и непосредственно подлежит переводу.

Так, на выбор приема и стратегии лингвокультурной адаптации кинотекста часто могут влиять следующие факторы аудиовизуального текста:

- ситуативный контекст;
- интонация речи;
- визуальное сопровождение;
- жестикация и мимика актера и др.

В связи с тем, что мы рассматриваем именно мультипликационные фильмы, можно отметить, что для такого кино свойственны: живая, яркая интонация, мимика и жестикация, не говоря уже о самом видеоряде.

Так как мультфильмы призваны завладеть, в основном, публикой младшего возраста, т.е. детьми, помимо яркого поведения героев, в кинотекст активно внедряется все больше «увлекательных» элементов таких как: танцы, песни тд.

В «Routledge Encyclopedia of Translation Studies» [30] Жорж Бастин приводит следующую классификацию приемов адаптации:

1) транскрипция (transcription of the original): буквальное воспроизведение части текста на языке оригинала, обычно – в сочетании с дословным переводом;

2) опущение (omission): удаление или имплицитация части текста;

3) добавление (expansion): дополнение исходной информации;

4) экзотизация (exoticism): замена незнакомых для реципиента перевода выражений в оригинальном тексте эквивалентами из целевого языка;

5) актуализация (updating): замена старой или неизвестной информации современными эквивалентами;

6) ситуационная или культурная адекватность (situational or cultural adequacy): воссоздание контекста, который лучше известен или более уместен в культурном отношении с точки зрения реципиента перевода, чем контекст оригинала;

7) создание (creation): более глобальная замена оригинального текста текстом, в котором сохранены только основные идеи и функции оригинала.

Все эти приемы используются не везде и не всегда, поскольку музыкальный текст – это настолько творческая работа, что порой переводчики переписывают текст оригинала, сохраняя самое основное: ритмическое соответствие мелодии, эмоциональный окрас и саму мысль этого текста.

На сегодняшний день производится множество фильмов, неотъемлемой частью которых является песня. С начала появления кинематографа песня как его часть прошла множество этапов становления: от простого музыкального сопровождения до концептуальной части фильма.

Необходимость в полноценном переводе песен появилась сравнительно недавно. Сначала тексты песен переводили в виде прозаического текста, который оформляли как субтитры, но с повышением требований к качеству кинопродукции росли требования и к переводу.

Вершины песенный жанр в кинематографе достиг с появлением музыкальных комедий, где более половины текста состоит из песен. Театральные мюзиклы в 1970-х годах стали настолько популярны среди американских зрителей, что их решили показывать по всему миру, в ходе чего появился новый, одноименный жанр кинематографа. Поскольку количество киномюзиклов продолжает расти, а хореография не всегда дает возможность точно понять, что происходит в сюжете, возникла необходимость перевода песен.

Мы рассмотрели вопрос перевода песен на примере музыкальных мультипликационных фильмов для детей. Здесь вопрос перевода песни стоит еще более остро в силу особенностей аудитории.

Если песня сюжетобразующая, а мы рассматриваем именно такие, то лучшим способом ее перевода является дублированный перевод. «Дублированный перевод (дубляж) – разновидность озвучивания, предусматривающая изготовление речевой фонограммы кинофильма на другом языке, смысловое содержание которой соответствует переводу оригинального звукового сопровождения» [28].

Для создания качественного дубляжа нужно выполнить несколько задач. Помимо того, что перевод должен быть «поэтичен» настолько же, что и оригинал, вызывать те же эмоции и сохранить ритм мелодии, необходимо соблюдать артикуляцию героев. Сделать так, чтобы движения губ совпадали с произносимыми, а точнее пропеваемыми, словами очень сложно, поэтому чаще используется упрощенный способ

дублирования, при котором совпадают только начало и конец фраз без укладки текста.

Дублированный перевод – это самый дорогой вид киноперевода, поэтому, в зависимости от бюджета прокатчика могут использоваться и другие виды перевода.

При закадровом переводе переводчик может пренебречь рифмой, артикуляцией и ритмом песни. Теперь основная его задача – это ознакомление с содержанием песни. Закадровый перевод может быть, как поэтическим, так и прозаическим. Кроме того, текст песни может быть переведен полностью или частично. Так, в прошлом часто использовался частичный перевод, когда переводился только первый куплет песни, а дальше зритель слушал оригинальную звуковую дорожку.

Также может использоваться субтитрированный перевод, но в детском кинематографе такой вид перевода бессмыслен, поскольку дети скорее заинтересованы в картинке, чем в чтении песенного текста.

Если песня не играет в сюжете какой-либо роли, то ее чаще всего не переводят, поскольку в этом нет необходимости.

На сегодняшний день предпочтение отдается дублированному переводу, так как кинокомпании заинтересованы в привлечении большего числа зрителей, а это число напрямую зависит от качества съемки и оформления.

Для того чтобы песня производила на зрителя тот же самый эффект, что и в оригинале, то при ее переложении на другой язык необходимо прибегать к поэтическому переводу. Иными словами, переводчик должен создать новый поэтический текст, эквивалентный оригиналу по его концептуальной и эстетической информации, но использующий по необходимости совсем иные языковые, а порой и стиховые формы. Что касается фактической информации, то она воспроизводится только в той мере, в которой это не вредит передаче информации концептуальной и эстетической [3].

Мы провели анализ переводов песен некоторых мультфильмов производства компании Дисней для того, чтобы выявить наиболее частотные приемы, используемые переводчиками для смысловой адаптации и сохранения связи текста с видеорядом мультипликации.

Анализ проводился на основе сравнения оригинала и его официального перевода.

*Оригинал: I'm malicious, mean and scary
My sneer could curdle dairy*

*Перевод: Я – бандит с большой дороги.
Мой оскал подкосит ноги*

Этими словами начинается песня *I've got a dream* из мультипликационного фильма «Рапунцель». В видеоряде нам показан рослый разбойник с огромной секирой, который грозно наступает на героиню (см. рисунок 1). Он характеризует себя дословно, как злобного, алчного и страшного человека, что в переводе превращается в «бандит с большой дороги». Известный в русской культуре архетип разбойника с большой дороги соединяет в себе понятия злобы, свирепства, беспощадности, жадности, т.е. именно то, что характеризует персонажа, произносящего данную реплику. Однако в переводе *разбойник* заменяется на *бандит*, что скорее всего происходит из-за длины слова (три и два слога соответственно), т.к. короткие слова легче укладывать в музыкальную строку. Говоря о первой строке, мы можем утверждать, что переводчики, используя смысловое развертывание (модуляцию), производят культурологическую адаптацию, в частности доместикацию текста, встраивая в перевод привычный русским зрителям образ.



Рисунок 1 – Кадр из мультфильма «Рапунцель»

Во второй строке дословно выражена следующая мысль: от моей презрительной / насмешливой / неуважительной grimасы может свернуться молоко. Вообще и в английской, и в русской культуре если что-то происходит с молоком, как одним из жизненно важных продуктов, – оно прокисает, убегает, сворачивается, – то это не к добру, это может означать, что в доме поселилась нечисть или же хозяев ожидают какие-то

беды. Тем самым персонаж подчеркивает, что его нужно бояться. Однако юные зрители, которым предназначен текст перевода, могут не воспринять такой символ, как свернувшееся молоко. Поэтому мы считаем, что в данной строке происходит адаптация по возрасту. Переводчики слово *sneer* переводят нейтрально, как оскал, а отсылку к примете заменяют на описание состояния человека, столкнувшегося с персонажем. Данная замена адекватно коррелирует с видеорядом, где Рапунцель, защищаясь сковородой, отклоняется, ожидая удара (см. рисунок 2).



Рисунок 2 – Кадр из мультфильма «Рапунцель»

*Оригинал: Yes, I'd rather be called deadly
for my killer show-tune medley*

*Перевод: Да!
Пускай я буду страшным
Для друзей с высокой башни.*

Здесь мы видим преобразование, связанное со сложностью передачи понятия *show-tune medley*. Дело в том, что для русского читателя дословный перевод *шоу музыкального попурри* едва ли что-то будет обозначать, поэтому переводчики решили избавиться от этой части, воспользовавшись контекстуальной заменой. Часть *for my killer show-tune medley* была переписана как *для друзей с высокой башни*. Такое преобразование сделало диалог внутри песни более ярким и сильнее определило адресата сообщения, а именно саму Рапунцель, которой этот рассказ и

предназначался. *Друг с высокой башни* – это завуалированное обращение к ней.

Произвести эти изменения также позволило и наличие «видеоописания». В этот момент в кадре большой и свирепый разбойник садится за рояль и демонстрирует то самое *show-tune medley* (см. рисунок 3). Благодаря видеоряду необходимость перевода данной фразы уменьшается, поскольку здесь в дело вступает универсальный для двух культур невербальный язык.

К тому же, можно заметить, что при переводе дословном нет соблюдения слогового соотношения. Вместо необходимых 4 слогов пришлось бы использовать 9, что сломало мы полностью весь ритм мелодии.



Рисунок 3 – Кадр из мультфильма «Рапунцель»

Кадр также спасает ситуацию в случае с отрывком:

*Оригинал: Urf is into mime
Attila's cupcakes are sublime*

*Перевод: У Ульфа редкий дар,
Атилла – знатный кулинар!*

Дело в том, что в русском языке нет возможности передать *into mime*, вернее возможность есть, но она не сможет сохранить лаконичность повествования в виду особенностей формы текста. Дословно это будет означать *увлекаться пантомимой*, но опять же можно заметить, что в случае такого перевода образуется гораздо больше слогов, чем необходимо (8

вместо 3). Тогда переводчики решили 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* (см. рисунок 4).

Вторая строчка была преобразована по причине изменения первой. Для сохранения рифмы, переводчики перестроили предложение и, используя генерализацию, перевели, как *Атилла – знатный кулинар!*



Рисунок 4 – Кадр из мультфильма «Рапунцель»

Так же стоит отметить, что во всей песне очень хорошо соблюдено соответствие смыканиям и раскрытиям рта персонажей. Например, в отрывке вторая строка преобразована, по большей части, для сохранения артикуляции.

*Оригинал: Can't you see me with a special little lady
Rowing in a rowboat down a stream*

*Перевод: С милой барышней на лодочке уплыть бы
Куда ведёт мирская суета!*

В этот конкретный момент поющий персонаж имеет достаточно яркую артикуляцию. Плюс съемка ведется крупным планом, поэтому необходимость перевода в соответствии с мимикой героя необходима.

Помимо этого, в отрывке представляет интерес компенсация *down a stream* фразеологизмом *мирская суета*.

Английский вариант может иметь как буквальное (плыть по течению вниз реки), так и метафоричное значение (плыть в будущее). Основная тема этого отрывка – любовь персонажа и его желание создать семью, отсюда, как нам кажется, и пришло решение избрать метафоричное значение и заменить его фразеологизмом из русского языка, которое подходило бы по контексту. Теперь, когда мы слышим *мирская суета*, в контексте этой песни фразеологизм несколько теряет свое негативное значение и становится обозначением готовности героя к любым поворотам судьбы, но *с милой барышней*. Таким образом, переводчики не только удачно перевели метафору метафорой, но и усилили эффект от рассказа героя.

Работа с фразеологическими оборотами представляется сложной, поскольку, во-первых, не все фразеологизмы имеют эквивалент, и во-вторых, заменяя на фразеологизм, нельзя его видоизменять, так как это устойчивое выражения, имеющее свою определенную форму. В случае с переводом песен эта проблема увеличивается в разы, так как «вписать» устойчивое выражение в структуру песни крайне сложно. Нами было замечено три варианта работы с устойчивыми единицами.

1) передача смысла единицы любыми средствами переводящего языка;

2) опущение единицы;

3) передача единицы эквивалентом в переводящем языке.

Например, в мультфильме «Моана» отрывок из песни «You're Welcome» демонстрирует первый вариант:

Оригинал: You're face to face with greatness, and it's strange

You don't even know how you feel

Перевод: Я вижу, ты обомлела –

Великих не встречают каждый день.

Здесь фразеологизм *face to face* был передан нейтральным *встречают*, произошло это потому, что длинное *лицом к лицу* привело бы к необходимости избавиться от чего-то другого, а это невозможно, поскольку из-за того, что русские слова относительно английских длиннее, а из-за этого итак пришлось произвести значительную компрессию текста. Дополнительной сложностью перевода этой песни в целом можно обозначить ее стиль. В рэпе ритм выделен более ярко и становится очень заметно, если хоть одна единица будет выбиваться из композиционного строя.

Второй тип можно наблюдать в отрывке песни «Reindeer(s) are better than people» из мультфильма «Frozen 2».

Оригинал: Let down your guard

Перевод: Смелей, Кристофф, тут суть важна.

Let down your guard – идиома, обозначающая «дать себе почувствовать то, что ты чувствуешь, не скрывая этого, расслабиться». В русском языке нет подходящего эквивалента этому выражению, так как оно включает в себе достаточно широкое поле значений, поэтому переводчики переписали строку согласно мелодии, и только косвенно воссоздали эффект призыва через обращение *смелей, Кристофф* и оставили намек на внутренние чувства через слово *суть*.

Третий же способ работы представлен ярко в переводе песни «*When I'm older*» из того же мультфильма.

Оригинал: That these were all completely normal events

Перевод: Что это всё вполне в порядке вещей.

Здесь просторечное *normal events* заменено просторечным эквивалентом из русского языка *в порядке вещей*. Удалось это сделать благодаря тому, что по количеству слогов и в плане акцента они соответствуют друг другу, а ударение на конец строки позволило сохранить артикуляцию и пропеть последнее слово как в строке оригинала, так и в строке перевода.

Также проблемной стороной перевода песен являются реалии. Так, например, в песне «*Show yourself*» в следующем отрывке мы можем видеть, что *inch* было опущено.

*Оригинал: Every inch of me is trembling,
but not from the cold*

*Перевод: Я дрожу, по коже холод,
но то не мороз.*

Объясняется это тем, что мера длины в России – сантиметр, а не дюйм. Чтобы провести культурную адаптацию (доместикацию) текста, пришлось бы использовать слово *сантиметр*, а оно на 3 слога больше, чем необходимо.

Оригинал: Peter Pumpkin just became a fertilizer

Перевод: Тыква рыжая теперь – удобрение

В этом отрывке мы тоже видим результат адаптации реалии к культуре переводящего языка. *Peter Pumpkin* – это персонаж английского стихотворения «*Peter Peter Pumpkin Eater*». Для английского зрителя это имя ассоциируется и является обозначением тыквы, да и сама фамилия дает четкое понимание, о чем идет речь. Для русского же зрителя может быть проблематичным это понять, особенно если мы говорим о детях. Взрослый зритель, даже с небольшим знанием английского языка, сможет додумать, что подразумевается под этим именем, но для ребенка это уже может оказаться сложным.

Поэтому переводчики адаптировали тест заменив имя на *тыква рыжая*. Стоит также добавить, что сама форма замены напоминает манеру написания сказок или детских стишков. Так удалось сохранить отсылку к детской литературе и передать значение исходной единицы.

В мультфильме «Рапунцель» в песне «*When will my life begin*» в следующем отрывке присутствует обозначение времени *7 am*.

Оригинал: 7 am the usual morning line up

Перевод: В семь, как обычно, новый рассвет встречаю.

В англоязычной культуре принято делить сутки на две части по 12 часов, в то время как в русской принята 24-часовая форма.

При работе с текстом переводчики опустили временной ориентир *am*, поскольку в нем просто нет необходимости, так как в русском языке обычно информация о времени выводится из контекста.

В песне «*Honor to us all*» из мультфильма «Мулан» дело обстоит не так просто. Дело в том, что в следующем отрывке присутствует идиома, перевести которую возможно только описательно, но, как нами уже не раз упоминалось, в песнях сделать такое невозможно.

*Оригинал: We're going to turn this sow's ear
Into a silk purse*

*Перевод: Сделать из поросенка
Изящную лань*

To turn this sow's ear into a silk purse – английская поговорка, которая дословно может быть переведена как «Сшить шелковый кошелек из свиного уха», то есть сделать из чего-то конфетку. Так как у нас нет подобного выражения, переводчики заменили *кошелек*, который не дал бы явной оценки, на более известное российскому зрителю *лань*, которая всегда ассоциировалась с грацией, ухоженностью, статностью, нежностью и спокойствием.

Результаты анализа показали, что нет строгой схемы работы с какими-либо культурными особенностями, но есть необходимость передачи смыслового содержания и сохранения эффекта, который они должны произвести на зрителя.

2.2 Адаптация на уровне структуры и формы текста

В этой части нашей работы мы разберем особенности песенного текста с точки зрения его формы, а именно речь пойдет о приемах трансформаций, используемых для того, чтобы адаптировать текст на уровнях рифмы, ритма и мелодии.

Для этого может применяться множество способов и приемов, поскольку из-за грамматических, стилистических, синтаксических и морфологических различий языков дословный перевод чаще всего невозможен.

Мы рассмотрим основные и самые используемые приемы трансформаций в работе с песенными текстами.

Оригинал: I've always yearned to be a concert pianist

Перевод: Мечтал всегда играть на фортепьяно!

В данном примере переводчики используют прием метонимической замены; в данном случае название профессии заменяется на обозначение профессиональной функции. Делается это исключительно из-за ограничений длины строки и ее ритма. В английском варианте последнее ударение в строке ставится на предпоследний слог; при этом русское эквивалентное слово пианист имеет ударение на последний слог. Использовать это слово в форме любого из падежей нельзя, поскольку оно увеличится на один слог и тем самым

нарушится ритмика строки, где ритмические отрезки равны двум слогам (al-ways, yearned to, be a, con-cert, pia-nist). Из-за этих ритмических ограничений переводчики приняли решение использовать в конце переводной строки слово фортепьяно, которое, во-первых, имеет ударение на предпоследнем слоге и не изменяется, а во-вторых, естественно (благодаря своему этимологически сложному составу) распадается на два ритмических отрезка по два слога (фор-те, пья-но). Данная замена влечет за собой потерю определения concert, подлежащего I, добавление оператора играть, а также перестановку глагола-сказуемого и обстоятельства.

Частым является применение генерализации. Например, в отрывке песни «*I've got a dream*».

Оригинал: Gunter does interior design

Перевод: Гюнтера всегда манил дизайн

Из-за особенностей построения русского предложения перевести *interior design* очень сложно. Дословный перевод выглядел бы примерно так: *Гюнтер делает интерьер дизайн*. На русском это предложение звучит откровенно плохо. Сразу можно заметить несоблюдение падежных форм и нарушение сочетаемости слов.

Можно перестроить предложение и тогда, например, получится *Гюнтер увлекался дизайном интерьеров*. Теперь предложение звучит более правильно, но оно тоже не подходит для перевода песни, поскольку для того, чтобы уложить текст в мелодию, нам необходимо 9 слогов, а в представленном варианте насчитывается 14.

Как мы увидели из первого и второго примеров перевода, основная проблема заключается в сочетании *interior design*, а именно определяющей части *interior*.

Поскольку эта единица не имеет особого влияния на прагматику песни в целом, переводчики предпочли просто опустить слово, расширив интерес героя до *дизайн* в целом.

Другим примером генерализации может стать отрывок:

*Оригинал: See, I ain't as cruel and vicious as I seem
Though I do like breaking femurs,
you can count me with the dreamers
Like everybody else I've got a dream!*

Перевод: Видишь, я свирепну только иногда.

*И хотя ломаю кости -
Это точно не со злости.
У нас у всех внутри живёт мечта!*

Здесь мы можем наблюдать использование этого приема при переводе слова *femurs*. Дословно *femur* переводится как *бедренная кость, бедро*. Ранее мы разбирали примеры, где трансформации объяснялись, в основном, по причине слогового несоответствия. В этом же случае мы можем заметить, что при дословном переводе этот критерий вполне соблюдается (*femurs* и *бе-дра*), но переводчики не воспользовались этой единицей. Дело, скорее всего, в том, что конкретно в этой песне очень выражена рифма и пренебречь ею значило бы сломать всю композицию этого текста. Для слова *бедро* очень сложно было бы подобрать рифму с учетом контекста.

По всей песне доминирует кольцевая рифмовка, для того, чтобы ее сохранить, пришлось прибегнуть к контекстуальной замене в следующей строке: *Это точно не со злости*. Новая, переписанная строка отлично вписалась в структуру песни и даже подчеркнула настрой говорящего героя.

Контекстуальная замена является еще одним наиболее частым приемом при адаптации текстов песен. Частота его применения обуславливается тем, что песне свойственны повторы уже прозвучавшей информации, но в разных формах, а они часто не могут переводиться в том же виде, как они оформлены в оригинале. Свою роль играет также особое построение текста, заключающееся в наличии рифмы и строгом размере строки, мелодия, чье влияние настолько велико, что текст порой может и вовсе полностью быть переписан.

В отрывке песни «*You're Welcome*» из мультфильма «Моана» контекстуальная замена применена по причине всех выше описанных особенностей.

*Оригинал: Kid, honestly I can go on and on
I can explain every natural phenomenon*

*Перевод: Что ж, деточка, как было сказано:
Я полубог и вы всем мне обязаны.*

Как мы видим, текст действительно был адаптирован посредством написания нового текста, но в рамках контекста. В этом отрывке происходит как бы повторение сказанного ранее и выводится его итог. Также текст построен с соблюдением

парной рифмы, сохранение которой при дословном переводе было бы невозможным. Мелодия тоже представляет собой особенность это текста, поскольку большая часть песни зачитывается в стиле рэп, а это означает, что такты расставлены строго и мелодии свойственна высокая скорость звучания, то есть нет возможности заполнить время звучания текста, продлевая при пении гласные в окончаниях.

То же происходит и в следующей части.

*Оригинал: What can I say except you're welcome
For the tides, the sun, the sky
Hey, it's okay, it's okay
You're welcome
I'm just an ordinary demi-guy
Hey!*

*Перевод: Мне люди должны сказать: "Спасибо!"
За песок и солнца свет!
Что ловится рыба в море синем.
Наверное, я не знаю слова "Нет".
Хэй!*

Первая строка переведена посредством антонимии (*you're welcome* (не за что) было переведено как «спасибо») из-за чего вся строка была переведена при согласовании единиц с этой заменой. Далее переводчик производит некоторые замены в тексте, а именно *the tides* (приливы) заменяются на *песок*, а *the sun, the sky* превращается в *солнца свет*. Первая замена объясняется тем, что, в силу географического положения стран, для российского зрителя приливы не несут какой-то особой образности, что нельзя сказать о песке, который ассоциируется напрямую с теплым, приятным, спокойным отдыхом на пляже.

Вторая замена, как нам кажется, связана прежде всего с тем, что была необходимость сохранить размерность и ударность строки. Оригинал поделен на три ритмических отрезка *the tides / the sun / the sky*, имеющих по два слога. В русском языке нет артиклей, что позволило бы переводчикам подобрать слова, состоящие из двух слогов. Тогда было бы логично сделать дословный перевод, ведь в русском языке *солнце* и *небо* имеют двусложную структуру. Этого сделать не получилось, так как в оригинале каждый ритмический отрезок имеет ударение на последний слог, а в словах *солнце* и *небо* ударение приходится на первый. Тогда переводчики решили

сместить ударение поставив между первым и вторым однородными членами (1 и 2 ритмические отрезки) союз *и*. Но, поскольку *и* теперь в составе строки и является дополнительным слогом, он становится причиной слогового несоответствия. Поэтому приходится заменить двусложное *небо* на односложное *свет*, которое не искажает повествование и укладывается в двухтактную структуру строки.

Со следующими строками дело обстоит сложнее, поскольку в оригинальном тексте следует вставка, где поющий персонаж в косвенной форме нахваливает самого себя. Этот посыл надменности и себялюбия прослеживается на протяжении всей композиции и собственно составляет ядро повествования. Но дело в том, что для российской культуры не свойственно такое поведение, и оно вызывает крайне негативное отношение, а это могло бы повлиять на восприятие персонажа до конца всего мультфильма, поэтому переводчики, как нам кажется, старались опускать излишнее бахвальство персонажа, так как основой перевода всей песни является антонимия, а она и так усиливала эффект от упреков персонажа. Если в оригинале «упрек» равномерно распределен по всему тексту песни, то в переводе он сконцентрирован в словах *должны сказать*: «*Спасибо!*», которые выражают более прямое заявление, чем косвенное «*не за что*».

Но не только по этим причинам были произведены такие изменения. Как было сказано ранее, песня зачитывается в стиле рэп, но это касается только куплетов, в то время как припевы поются. Собственно, из-за того, что мелодичность слова «Спасибо» подходит по музыке больше чем «не за что» была и изменена подача содержания текста.

Вообще, мелодию можно, наверное, назвать самым сложным критерием, согласно которому подбираются замены тем или иным словам в тексте. Например, в песне «*How far I'll go*» из мультфильма «Моана» практически все сложности хорошо заметны.

Например, в следующем отрывке присутствуют трудности, связанные с тем, чтобы попасть в такт мелодии и при этом сохранить идею оригинального текста.

*Оригинал: I've been standing 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*

Перевод: Снова слышу этот шёпот прибоя. Кто я?

*Где моё сердце, знает лишь одна вода.
Сто раз обещала им не спорить,
Но влечёт вновь меня море,
Как будто я его волна.*

Переводчику для сохранения ритма, зависящего от числа слогов, пришлось добавить в текст перевода «кто я?» и немного видоизменить построение текста, сделав паузу между первыми двумя строками короче.

Для перевода второй строки понадобилось применить не только свои знания, но и прибегнуть к творчеству. Как мы видим, перевод нельзя назвать дословным. А также у переводчика появилась необходимость заменить «*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». Но если первая часть была полностью изменена, то вторая половина строки сохранила свой смысловой оттенок.

В третьей строке происходит некоторое искажение смысла, за счет изменения мотива главной героини: ее желание быть идеальной дочерью «*I wish I could be the perfect daughter*» приняло оттенок груза ответственности «обещала им не спорить». А в последней строке активный залог был заменен на пассивный, что помогло более ярко передать состояние главной героини. По этой же причине «*no matter how I try*» было заменено на «как будто я его волна».

Для того, чтобы сохранить замысел текста, переводчикам пришлось буквально написать текст заново, что ярко показано в этом отрывке.

Мы видим, что перевод произведен по куплетам, каждый из которых заключает в себе определенную мысль, передать которую и являлось главной задачей переводчиков.

Также можно сказать, что частым приемом, встречающимся при адаптации песен, является опущение.

В следующем отрывке этой же песни мы видим:

*Оригинал: Every turn I take,
Every trail I track
Every path I make,
Every road leads back
To the place I know, where I can not go
Though I long to be*

*Перевод: Каждый новый шаг,
Каждый поворот,
Каждый след и знак
Вновь меня ведёт.
В мир больших ветров
И бездонных вод
Я хочу уплыть.*

В первых трех 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.

В силу различий грамматики русского и английского языков, приходится прибегать и к перестройке предложений.

Так, например, в песне «*Let it go*» из мультфильма «Холодное Сердце» это произошло в отрывке:

*Оригинал: A kingdom of isolation
And it looks like I'm a queen
The wind is howling
like this swirling storm inside*
*Перевод: Безмолвное королевство,
Королевой стала я,
А ветер стонет,
И на сердце ураган,*

Объяснить причину такой трансформации можно тем, что если перевести дословно, то это будет не только «некрасивый» перевод, но он также совершенно не подойдет ни по рифме, ни по ритму, т.к. число слогов в тексте оригинала и тексте перевода не совпадет

Поэтому изменения в строке «*And it looks like I'm a queen*» обусловлены необходимостью сохранить рифму и количество слогов в строке. Для этого пришлось избавиться от предполагающего «*And it looks like*» и заменить его на сочетание, выражающее уверенность, – «королевой стала я»,

так как английское «*queen*» и русское «*королева*» имеют разную длину и, чтобы избежать изменений в мелодии, пришлось пожертвовать тем, что не несло главной мысли, чтобы сохранить то, что являлось ее ядром. В результате сложное предложение с двумя основами, превратилось в простое с одной основой.

Часть «*The wind is howling like this swirling storm inside*» была также сильно преобразована. Сложное предложение со сравнительным оборотом – редкое явление в детских музыкальных произведениях, т.к. детскому уху сложно услышать и понять содержимое такого оборота. Поэтому оно было преобразовано в предложение с двумя простыми основами, которое не отягчает понимание, а также упрощает подбор рифмы.

Вообще, если говорить о песенных текстах в целом, то можно отметить, что они отличаются от других своей оригинальностью, из чего вытекает и сложность перевода.

В подборе средств для передачи сути произведения основной акцент делается на благозвучности слова и его слоговом составе. Это является основным.

Звуки в словах должны соотноситься со звуками, нотами мелодии, и несмотря на то, что процесс перевода трудоемок, конечный текст должен звучать легко, а подобранная лексика и обороты должны быть понятны

В процессе работы переводчик волен избирать любой прием, но выполнить главную задачу – сделать так, чтобы в процессе просмотра мультфильма картинка, музыка и текст были единым целом.

Заключение

В соответствии с поставленной целью в первой главе нами было разобрано понятие «кинотекста» как лингвистического феномена; определено место музыкального элемента в кинотексте. По результатам исследования теоретической базы было выявлено, что песня в мультфильмах является не просто обрамляющим, украшающим элементом, но и средством построения сюжета в целом, связующим звеном между зрителем и персонажем, инструментом понимания драматической стороны мультипликации.

Изучив особенности музыкальных текстов в структуре мультипликационного текста, мы пришли к выводу, что при работе с песенными текстами необходимо обращать внимание на такие его составляющие, как фонетика, лексика, грамматика, а также соблюдать стилистические особенности. Также были выведены две группы основных характеристик таких текстов:

- а) метр, ритм, рифма и стихотворная форма;
- б) мелодия, темп, сопровождающий визуальный ряд.

Во второй части представленной работы нами были рассмотрены способы адаптации песенных текстов, а также определены факторы аудиовизуального текста, способных повлиять на выбор приема и стратегии адаптации.

Основные факторы, влияющие на выбор стратегии перевода и адаптации:

- ситуативный контекст;
- интонация речи;
- визуальное сопровождение;
- жестикауляция и мимика актера.

В соответствии с указанными факторами проводился анализ для выявления наиболее частотных приемов, используемых при адаптации песен.

Анализ производился на материале песен из следующих современных мультипликационных фильмов: «Рапунцель», «Моана», «Холодное сердце», «Холодное сердце 2», «Мулан».

Посредством сравнения оригинала и перевода проанализированы основные способы и приемы, используемые при адаптации песенных текстов.

В первом параграфе мы проанализировали работу переводчиков при переводе и адаптации единиц, имеющих культурный оттенок, а также единиц, имеющих тесную связь с видеорядом.

Результаты показали, что нет строгого плана работы с культурными особенностями, но есть необходимость передачи смыслового содержания и сохранения эффекта, который они должны произвести на зрителя. Нами было определено 3 основных способа работы с единицами, имеющими культурную специфику:

- 1) передача смысла единицы с помощью замены;
- 2) опущение единицы;
- 3) передача единицы эквивалентом в переводящем языке.

Во втором параграфе мы рассмотрели перевод и адаптацию музыкальных текстов с точки зрения особенностей их формы, проанализировали работу переводчиков по сохранению или воссозданию таких особенностей текста, как рифма, размер, ритм.

По результатам анализа нами было заключено, что основным способом сохранения формы текста является слоговое соответствие. Переводчик волен избирать любую трансформацию, но подобрать их так, чтобы в сумме все лексические единицы были равны сумме слогов в строке оригинала.

Так же было замечено, что основной целью для переводчика остается адаптация к мелодии, созданной для оригинала.

Таким образом, результаты исследования показали, что нет определенных, строго фиксированных способов перевода музыкальных текстов. В процессе работы переводчик может избирать любой прием, но главной задачей остается сохранить единство видеоряда, музыки и текста.

Список использованных источников

1. Брандес, М.П. Предпереводческий анализ текста / М.П. Брандес, В.И. Провоторов. – М. : НВИ-ТЕЗАУРУС, 2001. – 224 с.
2. Влахов, С. Непереводимое в переводе / С. Влахов, С. Флорин. – М. : Международные отношения, 1980. – 343 с.
3. Гончаренко, С.Ф. Поэтический перевод и перевод поэзии: константы и вариативность / С.Ф. Гончаренко // Тетради переводчика. – Вып. 24. – С. 107-122.
4. Звуки английского языка. Классификация звуков в английском языке [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://english4russians.ru/content/article/29-zvuki-anglijskogo-yazyka.html>. - 4.05.2020
5. Зылевич, Д.П. Особенности языка и стиля художественных произведений для детей (на материале современной детской литературы) / Д.П. Зылевич // Веснік БДУ. – Серія 4. Філалогія. Журналістыка. Педагогіка. – 2012. – № 1. – С. 65-69.
6. Иванова, Е.Б. Интертекстуальные связи в художественных фильмах: Автореф. дис. ... канд. филол. наук / Е.Б. Иванова. – Волгоград, 2001. – 16 с.
7. Казакова, Т.А. Художественный перевод / Т.А. Казакова. – СПб. : Санкт-Петербургский институт внешнеэкономических связей, экономики и права, 2002. – 113 с.
8. Карп, В.В. Стилистические аспекты перевода песен [Электронный ресурс] / В.В. Карп. – Режим доступа: <http://csu.kz/portl/Karp/u/2.pdf>. - 20.04.2020
9. Комиссаров, В.Н. Лингвистика перевода / В.Н. Комиссаров. – М. : Высшая школа, 1980. – 167 с.
10. Комиссаров, В.Н. Теория перевода (лингвистические аспекты) / В.Н. Комиссаров. – М. : Высшая школа, 1990. – 253 с.
11. Лилова, А.А. Введение в общую теорию перевода / А.А. Лилова. – М. : Высшая школа, 1985. – 256 с.
12. Лозинский, М.Л. Искусство стихотворного перевода / М.Л. Лозинский // Перевод – средство взаимного сближения народов: сб. статей. – М. : Прогресс, 1987. – С. 23-33.
13. Миньяр-Белоручев, Р.К. Теория и методы перевода / Р.К. Миньяр-Белоручев. – М.: Московский Лицей, 1996. – 298 с.
14. Надеждина, Н.Г. Переводческие трансформации и приемы перевода / Н.Г. Надеждина, О.А. Юдина. – Н. Новгород : ННГАСУ, 2015.

15. Никонов, В.М. Социо- и лингвокультурологические проблемы адаптации коннотативных единиц языка в тексте / В.М. Никонов // Проблемы культурной адаптации текста. Тезисы докладов международной научной конференции. – Воронеж : Центр «Русская словесность», 1999. – 278 с.
16. Особенности поэтического перевода [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.alba-translating.ru/ru/ru/articles.html>.
17. Перевод поэзии. Особенности [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://era24.ru/o-kompanii/nashi-stati/perevod-roehzii-osobennosti/>.
18. Петрова, О.В. Теория перевода / О.В. Петрова. – М. : АСТ : Восток-Запад, 2007. – 444 с.
19. Поэтический текст как объект перевода. Лингвостилистические особенности поэтического текста [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.litways.ru/walls-134-1.html>.
20. Примеры рифмы. Виды рифм. Виды рифмовки [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://liter-rm.ru/primery-rifmy-vidy-rifm-vidy-rifmovki.html>
21. Рецкер, Я.И. Следует ли передавать аллитерацию в публицистическом переводе? / Я.И. Рецкер // Тетради переводчика. – 1966. – № 3. – 112 с.
22. Слышкин, Г.Г. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа) / Г.Г. Слышкин, М.А. Ефремова. – М. : Водолей Publishers, 2004. – 153 с.
23. Утробина, А.А. Основы теории перевода / А.А. Утробина. – Минск: Приориздат, 2008. – 144 с.
24. Цивьян, Ю.Г. К метасемиотическому описанию повествования в кинематографе: труды по знаковым системам / Ю.Г. Цивьян. – Тарту: Тартуский ун-т, 1984. – 121 с.
25. Щетинкин, В.Е. Пособие по переводу с французского языка на русский / В.Е. Щетинкин. – М.: Просвещение, 1987. – 160 с.
26. Carmen Millán. The Routledge Handbook of Translation Studies [Электронный ресурс] / С. Millán, F. Bartrina. – Режим доступа: <https://benjamins.com/catalog/hts.4>.
27. Francis, R. J. Poetry Translating as Expert Action: Processes, priorities and networks [Электронный ресурс] / R.J. Francis. – Режим доступа: <https://books.google.ru/books?id=VBOtipK8fLEC&printsec=frontcover&dq=poe+translation&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwjEw-3hycLpAhUxzqYKHaMbAVUQ6AEIPjAC#v=onepage&q=poe%20translation&f=false>.

28. García Gato, M. Subtitling and Dubbing Songs in Musical Films / M. García Gato. - 2013. - 125 c.
29. Lucile Desblache. Music and Translation: New Mediations in the Digital Age / L. Desblache. - Manik Maity, 2019. - 386 c.
30. Routledge Encyclopedia of Translation Studies / M. Baker, G. Saldanha. - London, 2001. - 1364 c.