

DOI: <https://doi.org/10.60797/RULB.2024.54.4>**ДИАЛОГ В ВЕРБАЛЬНЫХ ТЕКСТАХ МЮЗИКЛОВ И МУЗЫКАЛЬНЫХ МУЛЬТФИЛЬМОВ:  
ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ, ПОЛИФОНИЯ И ГИБРИДНОСТЬ**

Научная статья

**Алимбекова Ю.М.<sup>1</sup>\***<sup>1</sup> Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарёва, Саранск, Российская Федерация

\* Корреспондирующий автор (julia.kistkina[at]gmail.com)

**Аннотация**

В данной статье представлен разбор четырёх художественных текстов с позиций интертекстуальности, полифонии и гибридности. Тексты либретто мюзиклов *Les Misérables* (Отверженные), *Chess* (Шахматы) и музыкальных мультфильмов *Coco* (Тайна Коко) и *Encanto* (Энканто) на английском языке были рассмотрены с точки зрения диалогов между различными художественными текстами, диалогов между персонажами, диалогом автора с его героями и реципиентом. Наследие М. М. Бахтина остаётся чрезвычайно актуальным в современном мире, где смешение жанров и лингвокультур, а также возможность вступить в диалог высоки, как никогда прежде. Различные виды диалога, представленные внутри текстов, имеют как художественную ценность, так и большое культурное значение в контексте глобализации.

**Ключевые слова:** полифония, гибридность, интертекстуальность, английский язык, испанский язык.

**DIALOGUE IN VERBAL TEXTS OF MUSICALS AND MUSICAL CARTOONS: INTERTEXTUALITY,  
POLYPHONY AND HYBRIDITY**

Research article

**Alimbekova I.M.<sup>1</sup>\***<sup>1</sup> N. P. Ogarev Mordovian State University, Saransk, Russian Federation

\* Corresponding author (julia.kistkina[at]gmail.com)

**Abstract**

This article presents an analysis of four fiction texts from the perspectives of intertextuality, polyphony and hybridity. The texts of the librettos of musicals *Les Misérables*, *Chess* and musical cartoons *Coco* and *Encanto* in English were examined from the point of view of dialogues between different fiction texts, dialogues between characters, dialogue of the author with his characters and the recipient. M. M. Bakhtin's legacy remains extremely relevant in today's world, where the mixing of genres and linguocultures, as well as the opportunity to engage in dialogue, is higher than ever before. The different types of dialogue presented within the texts have both artistic value and great cultural significance in the context of globalization.

**Keywords:** polyphony, hybridity, intertextuality, English, Spanish.

**Введение**

Рассматривая обширное наследие М. М. Бахтина, во многом определившее развитие научной мысли в области филологии второй половины XX – начала XXI, учёные регулярно сталкиваются с проблемой терминологии. Примечательно, что сам М. М. Бахтин «никогда не страдал догматической зависимостью от собственного терминологического аппарата» [4], утверждая, что «в термине, даже и не иноязычном, происходит стабилизация значений, ослабление метафорической силы, утрачивается многосмысленность и игра значениями» [1], [5, С. 79].

Такое отсутствие стремления к однозначности характеризует М. М. Бахтина более как философа и даже художника. Однако его многочисленные ученики и последователи напротив испытывали сильную нужду в понятийном аппарате, с помощью которого сложное, скорее философское, чем литературоведческое понимание текстов М. М. Бахтиным можно было бы превратить в сравнительно стандартизированную процедуру анализа, пригодную для различных типов текста. Прodelать такую работу без потери исходной философии автора крайне затруднительно, и в результате нередко возникали самостоятельные системы понимания текстов.

Одними из ключевых понятий, введённых М. М. Бахтиным, были «диалог» и «голос». Понятия диалога является крайне широким и комплексным, и носят скорее философский, чем филологический характер. Диалогизм, как термин, нередко выходит за пределы филологии, и широко используется в философии и социальных науках, однако, филологическое понимание является для нас приоритетным. В вербальном тексте диалогизм описывает различные типы отношений внутри текста и за его пределами. В образное понятие «двуголосое слово» М. М. Бахтин вложил своё представление об изменении значения слова и информационном поле концепта: каждый новый автор, используя то или иное слово, во-первых, сталкивается со всей историей его прежних значений, во-вторых – вкладывает в него нечто своё, совершенно новое. М. М. Бахтин называл данное явление «борьбой писателя с существующими литературными формами» и считал этот процесс вечным, поскольку «смыслы», которые несёт в себе то или иное слово, никогда не становятся «стабильными, конечными», напротив, они всегда преобразуются в дальнейшем диалоге. Помимо этого, М. М. Бахтин называл диалогом отношения, возникающие между героями произведения – носителями различных мировоззрений, которые отражаются и в самой структуре романа; отношения между автором и реципиентом, где реципиент воспринимает авторское слово с позиции собственного жизненного опыта, а также отношения между

автором и его героями, чьё мировоззрение отлично от авторского. Последнее, по словам учёного, является неотъемлемым признаком «полифонического романа». Здесь крайне примечательна междисциплинарность понятия полифонии: осознав и приняв сосуществование и взаимодействие различных противоречащих друг другу и творцу «голосов» внутри полифонического романа, исследователи смогли спроецировать это понимание и на реальную действительность.

В предлагаемой статье мы рассматриваем диалогические отношения в вербальных текстах мюзиклов и музыкальных мультфильмов. Мы объединили данные произведения в одну категорию, поскольку с точки зрения вербального текста они полностью идентичны: это пьеса, комбинирующая прозаический и стихотворный текст, предназначенный для устного воспроизведения. В качестве материала исследования взяты тексты либретто мюзиклов *Les Misérables* (Отверженные), *Chess* (Шахматы) и мультфильмов *Coco* (Тайна Коко) и *Encanto* (Энканто) на английском языке. Для удобства обозначения разнородных стихотворных текстов, положенных на музыку, здесь и далее мы обозначим их как песни. Полный список проанализированных песен и персонажей произведений указан в примечании. Мы представляем свой перевод из соображений единообразия, поскольку на данный момент не существует художественного перевода мюзикла *Les Misérables* (Отверженные) на русский язык, а также для удобства анализа, поскольку художественный перевод стихотворного текста нередко сильно расходится с оригиналом.

### Основные результаты

Рассматривая диалогические отношения в данных произведениях, мы обратились к различным их видам: интертекстуальности, полифонии и гибридности.

Интертекстуальность – термин, введённый последовательницей М. М. Бахтина, Ю. Кристевой для обозначения общего свойства текстов, выражающегося в наличии между ними связей, благодаря которым тексты (или их части) могут многими разнообразными способами явно или неявно ссылаться друг на друга [2]. Рассматриваемые нами тексты в той или иной степени обладают этим свойством.

Наиболее ярко оно выражено в тексте *Les Misérables* (Отверженных): это произведение является адаптацией одноимённого романа В. Гюго, что создаёт естественную связь между текстами.

Сюжет *Encanto* (Энканто) связан с романом Габриэля Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества» через такие элементы, как гражданские войны XIX века в Колумбии и образ жёлтой бабочки, символизирующей болезненную привязанность и любовь, однако в вербальном тексте данные связи практически не отражены.

*Coco* (Тайна Коко) эксплуатирует стиль мексиканской традиционной музыки ранчера (*ranchera*), однако ярко выраженной связи с другими произведениями выявлено не было.

*Chess* (Шахматы) практически не демонстрирует ярко выраженных интертекстуальных связей.

Полифония – термин, буквально переводящийся как «многоголосье» был заимствован М. М. Бахтиным из музыки. Если в музыке полифония обозначает вид многоголосия, основанный на равноправии составляющих фактуру голосов, в которой каждый голос имеет самостоятельное мелодическое значение, то в филологии – феномен взаимодействия голосов героев внутри произведения, как полностью самостоятельных, независимых как друг от друга, так и от голоса автора. Сам М. М. Бахтин описывал полифонию как «множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний».

Рассматривая полифонию в текстах мюзиклов и мультфильмов, мы обратились к двум критериям: полифония, как самостоятельность «голосов», их независимость от автора, и проявление полифонии через различные стилистические приёмы.

Если рассматривать полифонию, как самостоятельные голоса героев, не являющиеся продолжением голоса автора, то наиболее ярко она выражена в мюзикле *Chess* (Шахматы):

1. Противостояние США и СССР во время Холодной войны, являющееся центральной темой произведения, представлено без отдавания автором (британцем) предпочтения той или иной стороне. Песни *U.S. vs. U.S.S.R* (*Штаты против СССР*), *Quartet (Model of Decorum and Tranquility)* (*Квартет*) и *Let's Work Together* (*Давайте сотрудничать*) демонстрируют, что обе стороны преследуют собственные интересы и распоряжаются судьбами главных героев независимо от их лояльности.

2. Каждый из трёх главных героев: советский шахматист Анатолий, американский шахматист Фредди и американка венгерского происхождения Флоренс обладают собственной системой ценностей, раскрывая их даже в достаточно ограниченном и упрощённом формате мюзикла: Анатолий стремится к личной свободе от спецслужб обеих сторон – *Where I Want To Be* (*Где я хотел бы быть*), *Anthem* (*Гимн*), *Endgame* (*Эндгейм*), Флоренс стремится к любви с ценящим её человеком – *Nobody's Side* (*Ничья сторона*), *Heaven Help My Heart* (*Небо, помоги моему сердцу*), Фредди мечтает обрести гармонию с собой *Pity the Child* (*Пожалейте ребёнка*), и все они в конечном итоге не получают желаемого, лишаясь свободы, любви и так и не обретая себя. Автор не отдаёт выраженного предпочтения той или иной позиции, признаёт их равнозначными и одинаково безуспешными.

Полифония также широко представлена в тексте *Les Misérables* (Отверженных), заимствуя её из без сомнения полифонического романа, своего литературного первоисточника:

1. Конфликт закона небесного (Жан Вальжан) и земного (инспектор Жавер) разрешается в пользу первого, однако антагонист не в силах признать правоту протагониста и предпочитает суицид. Раскрывается в песнях *Valjean's Soliloquy* (*Монолог Вальжана*), *Javert's suicide* (*Самоубийство Жавера*), *Confrontation* (*Конфронтация*).

2. Противопоставление идеи романтической любви и самоотверженного стремления ко всеобщему счастью представлено в конфликте Мариуса и Анжольраса и раскрыто в песнях *Red and Black* (*Красное и чёрное*), *One day more* (*Ещё один день*). В данном конфликте несмотря на то, что цель Анжольраса оказалась, в отличие от цели Мариуса, недостижимой, автор не отдаёт выраженного предпочтения той или иной стороне и не демонстрирует провал революции как обесценивание её идей.

3. Герои резонёры, такие как супруги Тенардые и Грантер также до конца остаются независимыми голосами, подвергающими сомнению ценности главных героев. Раскрывается в песнях *One day more* (*Ещё один день*), *Dog its dog* (*Собака съест собаку*), *Beggars at the feast* (*Нищие на пире*) (Тенардые) и *Red and Black* (*Красное и чёрное*), *Drink with me* (*Выпей со мной*) (Грантер).

Тем не менее, в отличие от Chess (Шахматы), авторские предпочтения и основные ценности очевидно считаются и являются преобладающими.

В обоих мультипликационных фильмах полифония выражена достаточно слабо, поскольку они предназначены для детской аудитории. В тексте Сосо конфликт между семьёй и личной свободой показан более сложно и неоднозначно, однако в итоге выясняется, что один из главных героев (Гектор) никогда не отворачивался от семьи ради личного успеха, и таким образом, носителем мнения, отличного от авторского посылы, является только посрамлённый в финале антагонист (Эрнесто).

В Encanto (Энканто) прямо осуждается идея стремления к идеалу вопреки здравому смыслу, все «голоса», включая антагониста (Abuela) в итоге благополучно приходят к согласию.

Рассматривая вербальные тексты, мы не могли не обратить внимания на лексико-грамматический параллелизм и текст, предназначенный для параллельного синхронного воспроизведения. Данные приём частично отражают полифонию в произведении, либо же создают иллюзию полифонии, призванную продемонстрировать её даже там, где технически она отсутствует.

Наиболее широко стилистические приёмы такого вида представлены в Les Misérables (Отверженных).

В первую очередь это лексико-грамматический параллелизм, особо примечательный в тех случаях, когда одни и те же фразы, используемые героями в разном контексте, имеют различное, либо даже прямо противоположное значение:

*I'll escape now from the world // From the world of Jean Valjean* (*Я теперь сбегу из этого мира, из мира Жана Вальжана*) – фраза повторяется в ариях Valjean's Soliloquy (Монолог Вальжана) и Javert's suicide (Самоубийство Жавера), и в первой символизирует начало новой, добродетельной жизни, во второй же – самоубийство.

*Look down* (*Смотри вниз*) – фраза используется в прологе, где символизирует смирение каторжников с судьбой; в уличных беспорядках, где выступает, как политический лозунг, призванный обратить внимание на положение бедноты; в арии Тенардые *Dog its dog* (*Собака съест собаку*), где раскрывает мнение героя об отсутствии бога, поскольку *only the moon looks down* (*только луна смотрит вниз*); и в обращении Вальжана к Жаверу, как призыв буквально посмотреть вниз и проявить милосердие *Look down, Javert, he's standing in his grave* (*Посмотри вниз, Жавер, он одной ногой в могиле*).

Другим оригинальным приёмом, раскрывающим полифонию, как наслонное множество голосов, является параллельное воспроизведение различного текста. Отметим, что текст был написан с условием подобного произведения, и оно не относится к особенностям постановки, которые мы не рассматриваем.

Наиболее ярко это представлено в дуэте Confrontation (Конфронтация), где тексты Вальжана и Жавера воспроизводятся параллельно, не создавая имитацию спонтанного диалога. Это действительно самостоятельные неслиянные голоса:

*Believe of me // What you will // There is a duty that I'm sworn to do // You know nothing of my life // All I did was steal some bread* (*Думай обо мне что хочешь, но есть вещь, которую я поклялся сделать, ты ничего не знаешь о моей жизни, всё что я сделал, это украл хлеб*) – Вальжан.

*Men like me can never change // Men like you can never change // No! 24601... // My duty's to the law // You have no rights* (*Такой, как ты, не может измениться, такой, как я, не могу измениться, нет, 24601, у меня долг перед законом, у тебя нет никаких прав*) – Жавер.

Примечательно, что в данном отрывке оба героя упоминают слово *duty* (долг) и своё понимание его.

Другим ярким примером является *A heart full of love* (*сердце полно любовью*), где к диалогу, который ведут возлюбленные, практически сливаясь в один голос, добавляется голос безответно влюблённой, идущий параллельно и выражающий прямо противоположные чувства:

*A heart full of love* (*сердце полно любовью*) – Мариус;

*A heart full of you* (*сердце полно тобой*) – Козетта;

*He was never mine to lose* (*я никогда не теряла его, потому что он не был моим*) – Эпонина;

*For it isn't a dream // Not a dream after all* (*Это не сон, совсем не сон*). – Мариус и Козетта вместе;

*His heart full of love* (*Его сердце полно любовью*) – Эпонина.

В данном случае манера воспроизведения текста также подчёркивает противопоставленность голосов.

Наиболее ярко это явление раскрывается в песне *One day more* (*Ещё один день*), где различные герои последовательно и параллельно воспроизводят совершенно различные тексты, выражающие различные ценности и намерения, сливаясь только финальной фразе:

*Another day, another destiny* (*новый день, новая судьба*) – Вальжан;

*One more day all on my own* (*ещё один день одиночества*) – Эпонина;

*Will we ever meet again?* (*Встретимся ли мы снова*) – Мариус и Козетта;

*One more day before the storm // At the barricades of freedom* (*Один день до шторма на баррикадах свободы*) – Анжольрас;

*One day more to revolution // We will nip it in the bud* (*один день до революции, которую мы уничтожим в зародыше*) – Жавер;

*Never know your luck // When there's a free for all* (*никогда не знаешь, где повезёт, когда всё для всех бесплатно*) – супруги Тенардые;

*Tomorrow we'll discover // What our God in Heaven has in store // One more dawn // One more day // One day more* (*Завтра мы узнаем, что нам готовит бог, ещё один рассвет, ещё один день*) – все персонажи.

Ни одно из других произведений не обладает даже близким уровнем лексико-грамматического параллелизма, однако, параллельное воспроизведение различного текста присутствует в двух из них, вне зависимости от того, обладает ли произведение другими признаками полифонии.

В Chess (Шахматах) это представлено в песне *Quartet (Model of Decorum and Tranquility) (Квартет)*:

*I must protest // Our delegation // Has a host of valid points to raise (Я выражаю протест, нашей делегации есть, что возразить)* – Флоренс;

*We wish // No, must // Make our disgust // At this // Abuse // Perfectly clear (мы желаем, нет, должны выразить наше отвращение ясно)* – Молоков;

*But how // Can you // Work for one who // Treats you // Like dirt? (Но как вы можете работать на того, кто относится к вам, как к грязи?)* – Анатолий, к Флоренс;

*It seems to us // There's little point in waiting // Here all night for his return (Похоже, нет смысла ждать здесь всю ночь)* – Молоков, параллельно с Анатолием;

*I can only say // I hope your dream comes true (Могу только надеяться, что ваши мечты сбудутся)* – Анатолий, к Флоренс;

*No game // Begun // By noon goes on // After six (Игра начнётся только после шести)* – Арбитр, параллельно с Анатолием.

В данном случае Молоков представляет собой голос оскорблённого нечестной игрой представителя соперничающих стран, Анатолий заинтересован в девушке своего соперника, а Флоренс вынуждена отвечать им обоим, оправдывая своего партнёра и с политической, и с романтической позиций. Арбитр выступает нейтральной стороной, возвышающейся над конфликтом.

Другим примером подобных параллелей является *Endgame (Эндгейм)*, где все участники конфликтов выражают свои требования и претензии к Анатолию:

*How straightforward the game // When one has trust in one's player (Как проста игра, когда веришь своему игроку)* – Молоков;

*Your late unlamented employee // Knows if he wins then the only thing won is the chess (Твой прежний работодатель знает, что если он и выиграет, то лишь в шахматах)* – Фредди;

*Does the player exist // In any human endeavour // Who's been know to resist // Sirens of fame and possessions? (Существует ли в мире игрок, способный сопротивляться славе и азарту?)* – Флоренс;

*A normal person must // Dismiss you with disgust // And weep for those who trusted you (Нормальные люди должны с отвращением оттолкнуть тебя и пожалеть тех, кто тебе доверял)* – Светлана.

Все конфликты произведения сливаются в один и обрушиваются на Анатолия, выраженные различными независимыми голосами.

Подобный же приём используется в *Encanto (Энканто)*, в песне *We don't talk about Bruno (Мы не говорим о Бруно)*.

Примечательно, что сначала голоса героев идут последовательно, и несмотря на то, что каждый из них рассказывает свою историю, они взаимосвязаны через единое негативное отношение к предсказателю.

*He told me my fish would die // The next day: dead! (Он сказал, что моя рыбка умрёт, и нас следующий день она мертва);*

*He told me I'd grow a gut! // And just like he said... (Он сказал, что я отращу живот, и так и вышло);*

*He said that all my hair would disappear, now look at my head (Он сказал, что все мои волосы исчезнут, и посмотрите на мою голову).*

Единственное положительное предсказание на этом фоне воспринимается крайне неожиданно и приобретает зловещий оттенок за счёт контекста:

*He told me that the life of my dreams would be promised, and someday be mine (Он сказал, что мне обещана жизнь моей мечты, и однажды она будет моей);*

В конце же голоса сливаются, бесконечно повторяя детали отдельных историй:

*A seven-foot frame // it was my wedding day, it was our wedding day // Rats along his back // we were getting ready // When he calls your name // and there wasn't a cloud in the sky // It all fades to black // no clouds allowed in the sky! (Семь футов ростом // был день моей свадьбы, был день нашей свадьбы // крысы на спине // мы готовились // когда он называет твоё имя // на небе ни облачка // всё погружается во тьму // никаких облаков на небе!)*

Таким образом можно сделать вывод, что выраженная полифония в произведении не всегда сочетается со стилистическими приёмами, подчёркивающими полифонию, и в то же время таковые приёмы могут встречаться в произведениях, не являющихся полифоническими.

Гибридность – «смешение», термин, также заимствованный М. М. Бахтиным на этот раз из биологии. Гибридность это взаимодействие противопоставленных языков, стилей и знаковых систем в тексте. Также это естественное свойство языка, сходное с биологической гибридизацией [3]. По словам М. М. Бахтина, гибридность это «смешение высокого и низкого, нового и старого, сакрального и профанного, своего и чужого». Саймон Ш. утверждает, что гибридность является смешением кодов, который при это В современном мире гибридными часто называют тексты, состоящие не только из вербальных, но и из невербальных знаковых систем.

Последняя характеристика, несомненно, применима ко всем анализируемым нами произведениям, потому что они представлены, помимо вербального, музыкальным, хореографическим и множеством других текстов, однако в этом исследовании мы не будем подробно их рассматривать.

Во всех произведениях так или иначе присутствует гибридность между лингвокультурами. Хоми Баба отмечал, что «сквозной проход, возникающий между двумя фиксированными идентичностями создаёт пространство для возникновения культурной гибридности» [5]. Мэри Снелл-Хорнби указывает на то, что данный вид гибридности тесно связан с процессом глобализации. «Гибридные тексты, как в постколониальной литературе, так и в иных жанрах,

отражают современную действительность, гибридный мир. Гибридный текст естественен для нашего интернационального общества и интернациональной культуры» [9, С. 208].

Текст *Les Misérables* (Отверженных) можно назвать наиболее гибридным, поскольку он, единственный из всех представленных, является переводом, а переводной текст всегда гибридный: культура языка перевода перенимает наследие языка оригинала, смешиваясь с ним. «Переведённый текст соединяет, как минимум, два языка и две культуры», утверждает Энтони Пим, «каждый из них представляет собой «чистое», монокультурное языковое явление» [7, С. 196]. С ним соглашается Евы Зауберга, утверждая что «все переводные тексты должны быть признаны гибридными, поскольку перевод – это процесс перенесения текста одной лингвокультуры в другую лингвокультуру» [10, С. 265-266].

Помимо этого, в тексте присутствуют многочисленные иноязычные вставки на французском языке: лозунги (*Vive la France*), приветствия (*Bonjour*), обращения (*monsieur*) и само название произведения.

В мультфильме *Сосо* (Тайна Коко) также представлены иноязычные вставки на испанском языке: обращения (*senior*), приветствия (*Hola*), степени родства (*Abuela*), отдельные фразы (*buenos tardes*) и полный текст одной из песен (*La Llorona*).

Название мультфильма *Епсанта* (Энканто) дано на испанском языке, также присутствуют испаноязычные вставки: обращения (*senior*), приветствия (*Hola*), степени родства (*Abuela*), отдельные слова (*Casita*) и полный текст одной из песен (*Dos oruguitas*).

В тексте *Chess* (Шахматы) присутствуют две иноязычные вставки на французском и немецком языках, данные в виде заголовков иностранных газет:

*Le Monde*: «*Frederick Trumper, la honte des échecs*».

*Die Welt*: «*Trumper: Der wilde Junge des Schachs*».

Примечательно, что несмотря на обилие русских героев, русскоязычные вставки в тексте полностью отсутствуют, за исключением личных имён (*Анатолий, Светлана, Молоков*).

Исходя из представленного материала, можно сделать вывод, что часть иноязычных вставок, ведущая к повышению гибридности текста, являются символическими обозначениями иноязычной лингвокультуры, представленной в тексте. Они не соответствуют реалистичной репрезентации речи иностранца, но служат лишь для символического его обозначения. Саймон Ш. говорит о таком явлении, как об использовании «культурных референсов; гибридный текст, написанный автором, желающим подчеркнуть свою позицию между двумя культурами, создаёт новый взгляд на индивидуальное и коллективное выражение» [8, С. 217-218]. Об этом же явлении говорит Питерс Н, утверждая, что с точки зрения культуры гибридность подчёркивает «сочетание различных [культурных] идентичностей [...], расширение межкультурной коммуникации, распространение миграции, расширение влияния диаспор, повседневный межкультурализм и постепенное разрушение границ [между культурами]» [6, С. 3].

Более реалистично иноязычные вставки продемонстрированы в *Chess* (Шахматы), однако таким образом текст обладает самой низкой межъязыковой гибридностью.

Помимо гибридности между лингвокультурами, которую можно трактовать как смешение своего и чужого, в двух текстах представлена гибридность между высоким и низким.

В первую очередь это *Les Misérables* (Отверженные). В уже упомянутой выше песне *Red and Black* (Красное и чёрное), два высоких порыва – пафос революции Анжольраса и тема первой любви Мариса – высмеиваются Грантером:

*Red – the blood of angry men! // Black – the dark of ages past!* (красный – цвет крови разгневанных людей, чёрный тьма прошлых веков) – Анжольрас.

Прибегая к лексико-грамматическому параллелизму, Грантер вынуждает Мариуса сформулировать его мысли с использованием тех же метафор:

– *Red... – I feel my soul on fire! // – Black... – My world if she's not there!* (– Красный... – Моя душа в огне! – Чёрный... – Моя жизнь без неё!) – Грантер и Мариус.

Этим Грантер подчёркивает свою предыдущую обесценивающую фразу:

*You talk of battles to be won // And here he comes like Don Ju-an // It's better than an o-per-a!* (ты говорил о битвах и победах, и тут он явился, как Дон Жуан. Это лучше, чем в опере!).

Другое смешение высокого и низкого также выражено через лексико-грамматический параллелизм, а именно через фразу *I dreamed a dream* (У меня была мечта). Впервые эти слова произносит Фантина, описывая трагедию, в результате которой она оказалась проституткой, затем, в издевательском ключе, мадам Тенардьё, говоря о своём неудачном замужестве, и наконец её произносит Жан Вальжан, снова в высоком контексте, высказывая своё предсмертное желание.

*I dreamed a dream my life would // be so different from this hell I live in* (Я мечтала, что моя жизнь будет не такой, как этот ад) – Фантина;

*I dreamed a dream that I would meet a prince, // but God almighty, would you see what happened since?* – Я мечтала, что встречу принца, но посмотрите, что в итоге вышло?) – мадам Тенардьё;

*I dreamed a dream Cosette stood by // It made her weep to know I die* (Я мечтал, чтобы Козетта была рядом и оплакала меня) – Вальжан.

Финальным примером, объединяющим полифонию и гибридность, является *One day more* (Ещё один день), где высокие порывы тесно переплетены с низкими:

*Will we ever meet again?* (Встретимся ли мы снова) – Мариус и Козетта

*One more day before the storm // At the barricades of freedom* (Один день до шторма, баррикады свободы) – Анжольрас;

*Never know your luck // When there's a free for all (никогда не знаешь, где повезёт, когда всё для всех бесплатно)* – супруги Тенардые.

В Сосо (Тайна Коко) гибридность между высоким и низким представлена воспроизведением одного и того же текста «Remember me» (*Не забывай*) в различных контекстах:

Первый раз текст песни был продемонстрирован, как «низкое» – легкомысленная любовная лирика, посвящённая временному расставанию с романтическим интересом. Второй раз она продемонстрирована, как «высокое» – колыбельная для ребёнка, который вынужден быть в разлуке с родителем:

*For even if I'm far away, I hold you in my heart // I sing a secret song to you each night we are apart (Даже если я далеко, ты всё равно в моём сердце, я пою нашу тайную песню для тебя всегда, когда мы в разлуке).*

### Заключение

На основании данного анализа мы можем прийти к следующим выводам:

1. Различные виды диалогических отношений широко представлены в вербальных текстах мюзиклов и музыкальных мультфильмов. Мюзиклам и музыкальным мультфильмам свойственно использовать стилистические приёмы, подчёркивающие полифонию, либо создающие иллюзию полифонии при отсутствии таковой.

2. Произведение, основанное на полифоническом романе, может сохранить признаки полифонического романа при адаптации.

3. Гибридность между лингвокультурами нередко достигается за счёт символического, нереалистичного языкового обозначения той или иной культуры.

4. Один и тот же текст можно рассматривать как с точки зрения полифонии, так и с точки зрения гибридности.

### Конфликт интересов

Не указан.

### Рецензия

Лебединская В.Г., Кубанский государственный университет, Краснодар, Российская Федерация  
DOI: <https://doi.org/10.60797/RULB.2024.54.4.1>

### Conflict of Interest

None declared.

### Review

Lebedinskaya V.G., Kuban State University, Krasnodar, Russian Federation  
DOI: <https://doi.org/10.60797/RULB.2024.54.4.1>

### Список литературы / References

- Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т. 5. Работы 1940-х – начала 1960-х гг / М.М. Бахтин. — М., 1996.
- Безруков А.Н. Поэтика интертекстуальности / А.Н. Безруков. — Бирск: Бирск. гос. соц.-пед. академия, 2005. — 70 с.
- Ирисханова О.К. О языковой гибридности, лексических гибридах и фокусе внимания / О.К. Ирисханова // Вестник МГЛУ. — 2010. — № 603.
- Киржаева В.П. О двух терминах М.М. Бахтина в контексте истории отечественного литературоведения XX века / В.П. Киржаева, О.Е. Осовский // Вестник ТГГПУ. — 2016. — №1 (43)
- Bhabha H. The Location of Culture / H. Bhabha // The Post-Colonial Reader. — London: Routledge, 1994.
- Pieterse N. Hybridity, So What? The Anti-hybridity Backlash and the Riddles of Recognition / N Pieterse // Theory, Culture & Society? — 2001. — № 18(2-3)
- Pyun A. "Against Praise of Hybridity." Across Languages and Cultures / A. Pyun. — 2001. — 196 p.
- Simon Sh. "Cultural and Textual Hybridity." Across Languages and Cultures. 2 / Sh. Simon. — 2001. — P. 217-226.
- Snell-Hornby M. The space "In Between": What is a Hybrid Text? / M. Snell-Hornby // Across languages and cultures. — 2001. — №2. — P. 208.
- Zauberga I. Discourse interference in translation / I. Zauberga // Across languages and cultures. — 2001. — №2. — P. 265-266.

### Список литературы на английском языке / References in English

- Bahtin M.M. Sbranie sochinenij. T. 5. Raboty 1940-h – nachala 1960-h gg [Collected Works. Vol. 5. Works of the 1940s – early 1960s] / M.M. Bahtin. — M., 1996. [in Russian]
- Bezrukov A.N. Pojetika intertekstual'nosti [Poetics of intertextuality] / A.N. Bezrukov. — Birsk: Birsk State Social Pedagogical Academy, 2005. — 70 p. [in Russian]
- Irishanova O.K. O jazykovoj gibridizacii, leksicheskikh gibridah i fokuse vnimanija [About linguistic hybridization, lexical hybrids and focus of attention] / O.K. Irishanova // Vestnik MGLU [Bulletin of MSLU]. — 2010. — № 603. [in Russian]
- Kirzhaeva V.P. O dvuh terminah M.M. Bahtina v kontekste istorii otechestvennogo literaturovedenija XX veka [About M.M. Bakhtin's two terms in the context of the history of Russian literary studies of the XX century] / V.P. Kirzhaeva, O.E. Osovskij // Vestnik TGGPU [Bulletin of TSPU]. — 2016. — №1 (43) [in Russian]
- Bhabha H. The Location of Culture / H. Bhabha // The Post-Colonial Reader. — London: Routledge, 1994.
- Pieterse N. Hybridity, So What? The Anti-hybridity Backlash and the Riddles of Recognition / N Pieterse // Theory, Culture & Society? — 2001. — № 18(2-3)
- Pyun A. "Against Praise of Hybridity." Across Languages and Cultures / A. Pyun. — 2001. — 196 p.
- Simon Sh. "Cultural and Textual Hybridity." Across Languages and Cultures. 2 / Sh. Simon. — 2001. — P. 217-226.

9. Snell-Hornby M. The space “In Between”: What is a Hybrid Text? / M. Snell-Hornby // *Across languages and cultures*. — 2001. — №2. — P. 208.
10. Zauberga I. Discourse interference in translation / I. Zauberga // *Across languages and cultures*. — 2001. — №2. — P. 265-266.