

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ  
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**  
( Н И У « Б е л Г У » )

ИНСТИТУТ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ И  
МЕЖДУНАРОДНЫХ ОТНОШЕНИЙ  
КАФЕДРА АНГЛИЙСКОЙ ФИЛОЛОГИИ И МЕЖКУЛЬТУРНОЙ  
КОММУНИКАЦИИ

**ЛЕКСИКО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ МУЛЬТ-  
СЕРИАЛА "GRAVITY FALLS"**  
**Выпускная квалификационная работа**

обучающегося по специальности 45.05.01 Перевод и переводоведение  
очной формы обучения,  
группы 04001405  
Уляшкиной Юлии Константиновны

Научный руководитель  
Кандидат филологических наук,  
Доцент  
Дехнич О.В.

Рецензент  
Кандидат филологических наук,  
Заведующий кафедрой  
иностранных языков  
БГТУ им. В.Г.Шухова  
Беседина Т.В.

БЕЛГОРОД 2019

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ.....	5
1.1 Понятие термина «аудиовизуальный текст».....	5
1.2 Мультфильм как объект лингвистических исследований.....	12
1.3 Классификация основных средств стилистики.....	18
1.4 Классификация переводческих трансформаций.....	29
Выводы по Главе I.....	36
ГЛАВА 2. АНАЛИЗ ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧЕСКИХ СРЕДСТВ В МУЛЬТСЕРИАЛЕ «GRAVITY FALLS» .....	37
2.1 Стилистическое употребление фразеологизмов.....	37
2.2 Средства стилистической семасиологии в мультсериале «Gravity Falls» .....	42
2.3 Средства стилистического синтаксиса в мультсериале Gravity falls.....	50
2.4 Анализ переводческих решений в переводе на русский язык сериала Gravity Falls .....	54
Выводы по главе II.....	59
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	61
Список использованной литературы .....	63

## ВВЕДЕНИЕ

Настоящая выпускная квалификационная работа посвящена анализу лингвостилистических особенностей на основе мультсериала американского производства «Gravity Falls».

«Gravity Falls» является популярным мультсериалом среди детской и взрослой аудитории. Анимационное произведение богато аллюзиями и фразеологическими средствами, а также другими стилистическими оборотами. В данной работе будут рассмотрены стилистические средства, использованные в мультсериале, которые преобразуют речь персонажей.

**Актуальность данного исследования** состоит в том, что в настоящее время растет интерес к кинофильмам и анимационным произведениям не только в качестве развлекательного наполнения, но и с точки зрения лингвостилистики. Тщательное рассмотрение употребления стилистических единиц представляет огромный интерес для исследования в данной области.

**Цель** данной работы: найти и проанализировать стилистические средства в мультсериале «Gravity Falls», а также составить анализ перевода на русский язык от телекомпании Disney.

Цель определила следующие **задачи** исследования:

1. Изучить и проанализировать научную литературу по теме исследования.
2. Выявить и рассмотреть в исследуемом мультсериале лингвостилистические особенности данного произведения.
3. Проанализировать использование выявленных языковых средств стилистики.
4. Проанализировать переводческие решения мультсериала.

**Материалом** исследования является первый сезон англоязычного мультсериала «Gravity Falls» длительностью в 20 серий по 20 минут.

**Теоретической базой** выпускной квалификационной работы послужили работы таких ученых, как Мороховский А.Н., Гальперин И.Р., Виноградов В.В. и Арнольд И.В.

**Практическая ценность** исследования состоит в том, что примеры лингвостилистических особенностей мультсериала «Gravity Falls» могут оказаться достаточно полезными в подготовке материала по дисциплине «Стилистика английского языка».

**Методы**, использованные в данном исследовании, можно обозначить, сравнительно-сопоставительный метод, метод выборочного анализа.

Работа состоит из титульного листа, введения, двух глав с выводами после каждой, заключения и списка использованной литературы.

Во **введении** определяется объект, предмет, цель и актуальность данного исследования.

**Первая глава** посвящена рассмотрению классификаций основных средств стилистики и переводческих трансформаций, а также знакомству с аудиовизуальным текстом.

Во **второй главе** непосредственно осуществляется анализ языковых стилистических единиц и переводческих решений, встречающихся в мультсериале «Gravity Falls».

В **заключении** дается краткое обобщение теоретических и практических результатов исследования, а также формулируются выводы по материалу работы.

## ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ

### 1.1 Понятие термина «аудиовизуальный текст»

Впервые появившись в 50-е годы, аудиовизуальный перевод получил толчок к развитию лишь в 90-е годы и до сих пор является предметом разногласий среди лингвистов и переводчиков. Многие лингвисты не признавали данный вид перевода из-за его сложной природы, поскольку аудиовизуальный текст, с которым работает переводчик, представляет собой комбинацию из таких семиотических уровней как:

- 1) вербальный (речь);
- 2) визуальный (изображения, текст, жесты);
- 3) аудиальный (музыка, шум, речь)

Лишь небольшое количество исследователей задавалось вопросом о том, что же такое аудиовизуальный текст. Например, лингвист и переводчик К. Райс в своей статье «Классификация текстов и методы перевода» выделяет аудио-медиаальные тексты в отдельную группу, «зафиксированные в письменной форме, но поступающие к получателю через неязыковую среду в устной форме (речевой или песенной), воспринимаемой им на слух» (Райс, 1978).

Согласно определению Федорова А.В., аудиовизуальный текст – это сообщение (телепередача, видеоклип, фильм и пр.), изложенное в любом виде и жанре, и предназначенное для одновременного зрительного и слухового восприятия аудиторией. (Федоров, 1996: 64)

Таким образом, если мы возьмем текст как пример речевого высказывания или, в более широком смысле, как любой пример коммуникации, мы приходим к выводу, что аудиовизуальный текст является коммуникационным актом, включающим звуки и изображения. Особое

значение для лингвистов приобретает один из главных вопросов в определении аудиовизуального текста, или просто "текста" просто и ясно, является ли наличие лингвистических составляющих абсолютной необходимостью. Можем ли мы говорить о тексте (и его переводе), если нет слов?

Предлагаем рассмотреть карикатуры в колонке журнала или мультипликационное кино на экране, где нет ни одного слова, которое можно было бы увидеть или услышать. Даже когда отсутствуют слова, такие карикатуры, кажется, хорошо вписываются в понятие того, что мы на интуитивном уровне воспринимаем как текст. Кроме того, рассказывается какая-то история; есть автор, читатель или зритель, помимо этого, также есть начало, середина и конец; есть персонажи, есть действие и их описание, часто сопровождаемые пищей для размышления и моралью в заключении (Zabalbeascoa, 2008).

Но если серию картинок можно назвать текстом, то как насчет одной картинки? Есть много газетных карикатур, состоящих только из одного рисунка.

Теперь рассмотрим произведение живописи. Живопись - это тоже картинка, но с более сложным оформлением. Но мы, как правило, не думаем о картине как о тексте, если на это ничего не указывает или мы тщательно думаем об этом, как, например, в культурологии, хотя большинство картин имеют какую-то историю (вы можете попросить ребенка рассказать вам об их рисунке или прочитать громоздкую специализированную литературу по семиотике визуальных искусств на протяжении всей истории и во всем мире) (Zabalbeascoa, 2008).

Вышеизложенное подчеркивает необходимость обстоятельного рассмотрения вопроса о том, следует ли считать изображение текстом и стоит ли также рассматривать предметный мир, представленный во многих

картинах, как объект, обладающий текстоподобными качествами. Действительно, объект (животное, растение или минерал) не обязательно является текстом, но при определенных условиях его присутствие может восприниматься как предмет, связанный с кем-то, пытающимся передать что-то через этот объект, как символ, либо как часть специальной кодовой системы. С другой точки зрения, на восприятие и понимание человеком предметного мира большое влияние оказывает наш культурный фон, включающий тексты, с которыми мы сталкиваемся в повседневной жизни (например, разговор, книги, плакаты, средства массовой информации) (Millan, 2012).

Это означает, что книга может рассматриваться как текст (предмет для чтения) или объект (его физические свойства), а также как собственность, товар с его личной, социальной или рыночной стоимостью. Одежду также можно рассматривать как предмет (для её ношения), товар (для её покупки или владения ей иными способами) или как текст (как средство заявления о своём культурном происхождении, моде, настроении, вкусе, смелости, степени самосознания, социальном положении, идентификации с торговыми марками и так далее) (Millan, 2012).

Однако кинокартины вписываются в эту схему более сложным образом. Во-первых, весь вопрос в том, как стоит интерпретировать объекты (как аудиальные, так и визуальные), записанные на пленку. Во-вторых, объектная природа фильма указывает на то, на что он записан, на целлулоид или видеопленку, но нам, возможно, также придется подумать обо всех проекционных устройствах, включая экран, конечно.

Текст – это проекция фильма на экран для данной аудитории. Функция владения имеет несколько аспектов: владелец прав на продажу и аренду, владелец лицензии на публичную выставку, владелец копии для личного использования. Вопрос о правах распространяется на

телевизионные права, права на показ кинофильмов и права на аренду или продажу видеокассет/DVD (Райс, 1978). Если мы рассмотрим многие черты, которые, как предполагается, определяют текстуальность, мы увидим, что они могут быть представлены как невербальными средствами, так и словами. Таким образом, существуют невербальные средства достижения связности, когерентности, информативности, приемлемости, интертекстуальности и соответствия условиям ситуативности.

Многие люди действительно думают, что мы можем "читать" картину или даже скульптуру, что у этих вещей (объектных текстов) есть "посыл" от имени их авторов. В качестве отправной точки следует сказать, что существуют вербальные и невербальные тексты, которые сочетают в себе как вербальные, так и невербальные символы. Если мы примем это во внимание, то следующим шагом будет попытки выяснить, какие отношения могут быть установлены между вербальными и невербальными знаками в тексте. Идут ли они по параллельным линиям, почти независимо друг от друга, или переплетаются в сложную паутину, которую нельзя разорвать, не разрушив суть сообщения или не поставив под угрозу предполагаемую текстуальность.

Согласно Патрику Забалбеаскоа, в аудиовизуальном тексте можно выделить две основные формы: вербальная/ невербальная и аудиовизуальная (Zabalbeascoa, 2008). Доминантная функция может переходить от одной формы выражения, к другой: звук, по своей сдержанности и воздействию, может перевесить визуальные знаки, речь может перевешивать по значению визуальную составляющую.

Отношения между звуковым, визуальным и вербальным содержанием могут быть (Millan, 2012):

- 1) взаимодополняющими (знак одной системы повторяет или подчеркивает знак другой системы);

- 2) дополняющими (музыка создает напряженную атмосферу);
- 3) независимыми (приближение изображения может никак не влиять и взаимодействовать с повествованием);
- 4) противоречивыми (жест может противоречить речи);
- 5) дистанционными (для создания юмора или сложного образа);
- 6) критическими (заставляющими зрителя занять ту или иную позицию, принять точку зрения);
- 7) вспомогательными (изображение помогает понять логику происходящих событий).

В свою очередь, вербальные элементы могут выполнять следующие функции (Millan, 2012):

- 1) эксплицитная (предоставляющая информацию, которая не передается невербальными средствами);
- 2) перформативную (помогающая совершить что-либо);
- 3) аллокативная (предоставляет лингвистические черты, помогающие идентифицировать персонажа);
- 4) разграничительная (структурирует повествование);
- 5) селективная (определяет интерпретацию определенной части эпизода).

Стоит отметить, что отношения, которые будут возникать между семиотическими системами, напрямую зависят от жанра аудиовизуального текста и от его реципиента.

На основе классификаций аудиовизуальных текстов, предложенных в работах отечественных и зарубежных авторов, в своей статье «Аудиовизуальный текст как составляющая методики обучения студентов языкового вуза письменному переводу» О.П. Кузьева разработала собственную типологию аудиовизуальных текстов, используемую для развития навыков коммуникативно-эквивалентного перевода (Кузьева,

2015). Эта типология предполагает распределение текстов на категории, по следующим параметрам:

1. Степень интерактивности аудиовизуальных текстов определяется потенциалом активного взаимодействия между текстом и получателем. Интерактивные аудиовизуальные тексты включают в себя компьютерные игры или программы. Эти тексты выборочно раскрывают свое содержание в зависимости от действий, предпринятых получателем. В процессе обучения переводу рекомендуется использовать только фрагменты интерактивных текстов, чтобы ознакомить студентов с разнообразием типов аудиовизуальных текстов, в то время как неинтерактивные аудиовизуальные тексты (художественные фильмы и документальные фильмы) могут использоваться при подготовке переводчиков более широко (Кузьева, 2015).

2. Функциональная направленность аудиовизуального текста, в большинстве своем, обусловлена реализацией в этом тексте коммуникативного замысла автора. Этот критерий является одним из важных параметров выбора аудиовизуальных текстов в качестве средства обучения коммуникативно-эквивалентному переводу. Как правило, на первых этапах обучения переводу используются информационные тексты (новостные выпуски, аналитические программы), затем студенты учатся переводить апеллятивную функцию сообщения на материале рекламных роликов и комедийных программ. Наиболее сложной задачей, с которой сталкивается переводчик является сохранение эстетической функции, которая реализуется в художественных аудиовизуальных текстах.

3. Жанровая идентичность аудиовизуального текста во многом зависит от канала презентации и, в свою очередь, определяет содержание текста (Кузьева, 2015). Примеры киножанров включают приключенческий фильм, костюмированную драму, комедию, фильм ужасов, триллер,

биографический фильм и другие. Выбор аудиовизуального текста конкретного жанра для изучения коммуникативно эквивалентного перевода основан на степени подготовки учащихся и соотношении объема в тексте вербальных и невербальных составляющих.

4. Критерий канала презентации несколько условен. Первоначально каждый аудиовизуальный текст поступает получателю по определенному каналу (кино, видео, телевидение, интернет). Однако со временем канал для презентации аудиовизуального текста может изменяться. Так, кинофильм, записанный на видеокассету или DVD, становится видеофильмом (Cintas, 2008). Поэтому, кинофильмы, видеофильмы, телетексты и медиатексты могут быть как средство для обучения письменному переводу. Ограничением может быть недоступность определенных аудиовизуальных технических средств (DVD-проигрыватель, компьютер, доступ в Интернет), необходимых для демонстрации текста студентам в образовательной среде.

5. Форма презентации аудиовизуального текста (полный текст, серия, фрагмент) при обучении письменному переводу, который является коммуникативно-эквивалентным, может варьироваться в зависимости от задач конкретного уровня алгоритма обучения.

6. В зависимости от дидактической цели, аудиовизуальные тексты подразделяются на учебные, которые используются для развития определенных навыков перевода, и контролирующие, которые позволяют проводить текущий или итоговый тест на уровень знаний учащихся коммуникативно-эквивалентного письменного перевода (Cintas, 2008).

Анализ работ отечественных и зарубежных исследователей позволил выделить художественный аудиовизуальный текст как эффективное средство развития навыков коммуникативно-эквивалентного письменного перевода у студентов языковых вузов.

Использование аудиовизуальных текстов в учебном процессе помогает повысить уровень коммуникативной переводческой компетенции и повышает желание учащихся улучшить свои приобретенные навыки перевода.

## **1.2 Мультфильм как объект лингвистических исследований**

Детская литература является важным средством развития и воспитания подрастающего поколения: она способствует формированию детской речи, помогает ребенку овладеть его родным языком. Произведения детской литературы знакомят ребенка с окружающим миром и одновременно учат его, как правильно выразить свои мысли. Учитывая особенности развития и восприятия детей, язык детской литературы как основы анимационного жанра должен быть простым, понятным и в то же время обладать особой выразительностью, образностью и эстетичностью (Кольцова, 1973).

Для начала рассмотрим, что такое мультипликация.

Мультфильм-мультипликация, анимация, мультипликационное кино – вид киноискусства, произведения которого создаются путем съемки последовательных фаз движения рисованных (графическая или рисованная мультипликация) или объёмных (объёмная или кукольная мультипликация) объектов. Слово «мультфильм» имеет различные значения, основанные на формах изобразительного искусства и иллюстрации. Художники, которые производят мультфильмы, известны как карикатуристы или мультипликаторы. Анимация (animation) –

производное от латинского "anima" – душа – таким образом, анимация означает одушевление или оживление картинки (Асенин, 1986: 35).

Истоки анимации обращаются в искусство, театр, скульптуру, пантомиму. Это своего рода синтез этих многочисленных искусств, благодаря которым персонажи мультфильмов и историй становятся настоящими и захватывающими. Мультипликационный художественный образ многогранен и довольно сложен, но одновременно прост и понятен.

Мультипликация, в качестве киноискусства, начала развиваться в самом начале двадцатого века в США и Европе. Подобные мультфильмы появились в СССР только в сороковых годах. Покадровые съемки фазы движения персонажей в то время являлся одним из основных методов. Однако на данный момент этот метод сейчас менее популярен, но остается актуальным. Он подходит как для графики, так и для кукольной анимации. Современные методы компьютерной графики позволяют создавать анимацию гораздо быстрее и с меньшими денежными затратами, что значительно расширяет возможности мультипликаторов (Асенин, 1986: 41).

Отличительной чертой анимационного жанра по сравнению с литературным произведением является наличие визуальных рядов, благодаря которым мультипликатор заполняет некоторые лакуны в восприятии детей (Асенин, 1974).

Этот визуальный ряд является одним из многих выразительных средств. В мультфильме, который мультипликатор показывает зрителю, идет не только повествование о разных событиях, произошедших с мультигероем (сюжет), не только внушает важную мысль (идея), но и заставляет испытывать множество эмоций.

Следует обратить внимание на то, что все, что выражает эмоциональный заряд у зрителя, называется выразительными средствами.

Это означает, что мультипликация и изобразительное искусство в целом являются выразительными средствами.

Рассмотрим основные средства в мультипликации.

Передача цвета – это одно из наиважнейших выразительных средств в изобразительном искусстве.

Можно много говорить про воздействие цвета на человеческую психику, но на экране мы нечасто встречаемся с отдельными цветами. Как правило, на экране присутствуют красочные персонажи и их окружение – пейзаж, интерьер (Уланович, 2010).

Как только человек видит на экране яркий пейзаж, солнце, отблески реки, он сразу строит ассоциации с теплом, летом, радостным настроением и так далее. Если это будет пейзаж с темными, мрачными цветами, то такая картинка будет ассоциироваться у зрителей с пасмурным, холодным днем.

Музыка также является важным выразительным средством. Это одна из немногих форм искусства, которые одинаково воспринимаются людьми всех народов. Музыка может быть «фоном» любых событий, а также служить собственной «темой» персонажей (например, Билла Сайфера из мультсериала «Gravity Falls»). Часто во время драматических событий звучит тревожная и быстрая музыка, а во время переживаний героя – медленная и грустная. Все это заставляет зрителей эмоционально породниться с героями, сопереживать им.

Такие выразительные средства, как мимика и движение, в мультипликацию пришли из театра и кино. Многие выражения лиц людей, которые испытывают разные эмоции, понятны в разных странах (Уланович, 2010). Это касается и характера движений персонажа: человек смелый и решительный двигается иначе, чем застенчивый человек или физически истощенный.

Нереалистичный, неестественный образ эмоций называется деформацией. Это выразительное средство основано на примерах из комиксов: выпрыгивающее сердце, глаза в виде знака доллара, слезы в три ручья, взрывы в голове и тому подобное (Уланович, 2010).

Спецэффекты (имеются в виду специальные эффекты, помогающие передать состояние персонажей, но не относящиеся ни к чему вышеперечисленному) в мультипликации также перекликаются с комиковыми: вихрь летящих лепестков, превращение в лед, молнии и вспышки (могут обозначать и грозящую опасность, и внезапную догадку о чем-либо), линии движения и направления, инверсия цвета, порхающие ангелочки, птички вокруг головы (при ударе), сияющие звездочки и многое другое.

Таким образом, из этого следует вывод, что вышеперечисленные выразительные средства являются способами передачи эмоциональности героев мультфильма или мультсериала, а также другого вида анимации.

Полисемиотичность анимационного жанра полностью оправдана особенностями восприятия детей и когнитивно-лингвистического развития ребенка, описанными во множестве психолингвистических исследований. Таким образом, дошкольник - это «преимущественно невербальное» существо (Кольцова, 1973), потому что даже после периода доминирующего функционирования протоязыка (первичной доречевой, невербальной системы коммуникации ребенка от рождения до трех лет) невербальные средства общения играют вместе со словом «не меньше, а иногда и более важную роль в удовлетворении потребности ребенка в общении» (Кухаренко, 1986).

Акцентуация видеоряда в анимационном кино также определяется преобладанием наглядно-образного мышления среди целевой аудитории - потребителей анимационных продукции: «сначала визуальные образы, а

затем презентация является знаковым носителем мышления» до формирования его вербально-логические формы (Уланович, 2010: 97).

Последние, стоит упомянуть, также не лишены образного и выразительного компонентов, если следовать современному пониманию теории концептов: формирование и функционирование концептов в индивидуальном сознании подразумевает связь с образным и темпорально-локативном контекстом, наличие конкретных ассоциативных и эмоционально-оценочных признаков.

Так, можно утверждать, что когнитивные особенности детской аудитории, для которой создается мультипликационный фильм, определяют как очень четкую последовательность видеоряда в анимационном фильме, так и языковые особенности кинотекста.

Кроме того, среди основных языковых особенностей сценария мультипликационного произведения можно обозначить следующие:

На **лексическом** уровне мультфильмы характеризуются использованием простой и доступной для понимания лексики, отсутствием непонятных и сложных терминов, профессионализмов, архаизмов и сложных авторских неологизмов (Габрусенок, 2016).

Особенности на **грамматически-синтаксическом** уровне: использование уменьшительно-ласкательных суффиксов, простых грамматических форм, простых синтаксических структур и предложений.

На **фонетическом** уровне выделяют особенности произношения, которые используются автором для достижения комического эффекта.

К **жанрово-стилистическим** особенностям сценария анимационного фильма как вида детской художественной литературы следует отнести связь с национальной культурой и отсутствие большого количества стилистических средств образно-художественной выразительности, но эпитеты, сравнения и олицетворения вполне могут быть широко

использованы в мультипликации (Габрусенок, 2016). Характерной чертой является использование повторов, фразеологических поворотов и пословиц, а также наличие песен.

При переводе детской литературы традиционно применяются следующие лексико-семантические **адаптации**:

1) **упрощение**: симплификация структуры текста, чтобы он стал понятен реципиенту-ребенку при сохранении смыслового содержания.

2) **опущение и добавление** - некоторые элементы текста либо опускаются, либо эксплицируются через пояснения.

3) **локализация** - адаптация текста оригинала с учетом языка и культуры потребителя перевода.

4) **модернизация** - стремление приблизить время к настоящему, изменение контекста для его соответствия действительности.

5) **сокращение** (при адаптации взрослой литературы для детской аудитории).

6) **искажения в переводе** - изменения деталей изложения, не влияющих на содержание текста.

7) **металингвистические методы** - объяснения внутри текста, краткие комментарии или дополнительная информация об иностранных терминах или словах, примечания, объяснения культурных традиций и обычаев.

При переводе устаревших художественных произведений такая техника, как модернизация, также подходит для переводческих решений (из-за использования устаревших форм языка в оригинальном сценарии мультфильма) (Гачечиладзе, 1980).

В целом, при переводе текста анимационного фильма как с английского на русский, так и с русского на английский используются сходные лексико-семантические адаптации, что обусловлено

необходимостью соответствия текста перевода общепринятым нормам языка перевод, а также уровень развития ребенка по возрасту. В связи с этим при анализе анимационного фильма, помимо изучения лингвистических особенностей, переводчик должен учитывать лингвистические и психологические аспекты речи.

### **1.3 Классификация основных средств стилистики**

Роль стилистических образных средств достаточно трудно переоценить, ведь стилистические компоненты присутствуют на всех уровнях языковой системы и играют значимую роль в изучении языка. Следует отметить, что стилистика всегда представляла большой интерес для ученых лингвистов разного времени, начиная с древних времен и вплоть до наших дней. На сегодняшний день существует огромное количество классификаций средств стилистики, которые были разработаны как отечественными, так и зарубежными лингвистами и литературоведами, например, Дж. Лич, И.Р. Гальперин, Ю.М. Скребнев, В.А. Кухаренко, а также А.Н. Мороховский.

Следует также упомянуть и первые обширные классификации. Одна из самых ранних лингвистических теорий возникла в V веке до н.э., поскольку ораторское искусство играло огромную роль в политической и социальной жизни Древней Греции (Арнольд, 2002). Позже появилась самостоятельная античная школа, которая стала основой для развития стилистики в целом. Впервые различие между литературным и разговорным языками мы видим в работах Аристотеля (Знаменская, 2004: 38), который выявил следующую классификацию:

- 1) выбор слов (сюда он включает такие лексические средства, как иностранные слова, архаизмы, неологизмы, поэтизмы и метафоры);
- 2) словосочетания (порядок слов, словосочетания собственно, ритм и большие сложные законченные предложения);
- 3) фигуры (антитеза, ассонанс, особая ритмико-интонационная единица).

Самой известной и хорошо разработанной системой, дошедшей до наших дней, стала эллинистическая римская риторическая система. Согласно этой классификации, выразительные средства были разделены на 3 группы: тропы (метафора, метонимия, катахреза, синекдоха, эпитет и др.), ритм, который создают фигуры речи (фигуры, основанные на присоединении, компрессии, ассонансе, контрасте) и типы речи (возвышенный, поэтический, лаконичный, ограниченный, бестактный и др.) (Знаменская, 2004: 43)

Все последующие теории многим обязаны своим предшественникам, давшим предпосылки к классификации стилистических средств. Множество терминов было придумано еще в античной Греции, которыми пользуются вплоть до наших дней. По сути классификации очень часто отличаются только в терминологии и основных принципах.

Одним из первых ученых, попытавшихся привести в современный вид традиционную систему классификации стилистических средств, стал британский ученый Дж. Лич. В своей теории он уделяет особое внимание так называемым «отклонениям» от языковой нормы (Знаменская, 2004: 46). Лич выделяет два языковых уровня «регистр» и «диалект». Согласно Личу каждый лингвист должен в первую очередь опираться на степень объективности утверждения о языке. Таким образом, в основе классификации Лича лежит принцип различения между языковой нормой

и отклонением от литературного языка. Среди последнего вида он выделяет также парадигматические и синтагматические отклонения.

К примеру, если взять ряд таких выражений, как «inches away», «feet away», «yards away» и «farmyard away», то согласно Дж. Личу, «farmyard away» будет отклонением. Подобное выражение характерно для поэтического языка (Знаменская, 2004: 48).

Следующая классификация принадлежит проф. И.Р. Гальперину. В своей классификации Гальперин, ориентируясь на уровневый подход, выделяет следующие виды стилистических образных средств:

- 1) фонетические выразительные средства и стилистические приемы (звукоподражание, аллитерация, рифма, ритм).
- 2) лексические выразительные средства и стилистические приемы.
- 3) синтаксические выразительные средства и стилистические приемы.

Эти средства И.Р. Гальперин разделяет на 3 большие подгруппы. В основе первой подгруппы лежит принцип взаимодействия разных уровней значения слова: словарное, контекстное, производное, номинативное и эмотивное. Принцип второй подгруппы – это взаимодействие между двумя лексическими значениями, одновременно материализованными в контексте. Третья подгруппа включает устойчивые словосочетания и их взаимодействие в контексте (Знаменская, 2004: 58).

Согласно данной классификации все синтаксические средства являются не парадигматическими, а синтагматическими, т.е. структурными. Поэтому, И.Р. Гальперин выделяет следующие критерии в классификации синтаксических средств (Гальперин, 1958):

- Фонетические выразительные средства.
- Лексические выразительные средства
- Синтаксические выразительные средства

К **фонетическим средствам** выразительности относятся:

**Звукоподражание** - Создание с помощью звуков и слов более конкретного представления о том, что говорится в данном тексте; (Подбором звуков [ш] и сближением двух скользящих придыхательных [х] воспроизведен шум: Чуть слышно, бесшумно шуршат камыши... (К.Бальмонт).

**Фонетическая анафора**- повтор начальных звуков: Славься! Сияй, солнечная наша коммуна! (В. Маяковский);

**Фонетическая эпифора**- повтор конечных звуков:

(Я вольный ветер, я вечно вею,

Волную волны, ласкаю ивы...

В ветвях вздыхаю, вздохнув, немею,

Лелею травы, лелею нивы (К. Бальмонт)).

**Аллитерация** - повторение согласных: Гром гремит, грохочет.

**Ассонанс** - повторение гласных: Скучно нам слушать осеннюю вьюгу... (А. Некрасов).

**Интонация** – ритмико-мелодический строй речи, зависящий от повышения и понижения тона при произнесении. Интонация бывает: вопросительная, восклицательная, повествовательная (Гальперин, 1958).

К **лексическим средствам** выразительности относятся:

**Метафора** – употребление слова в переносном значении на основе сходства в каком-либо отношении двух предметов или явлений (Плещенко, 2001):

- по форме (головка лука, зубчик чеснока, кольцо садов);
- по качеству (шёлковые ресницы, тонкий слух, чёрные мысли);
- по расположению (Наш вагон в хвосте поезда);
- по схожести выполняемой функции — функциональный перенос (дворники автомобиля, ручка с золотым пером);

**Антономазия** – троп, выражающийся в замене названия или имени указанием какой-нибудь существенной особенности предмета или отношения его к чему-либо: Автор «Войны и мира» вместо Л.Н.Толстой.

**Олицетворение** – отнесение признака или действия живого существа (лица) к предметам, явлениям природы, абстрактным понятиям: Ветер злится; Море смеялось и плакало.

**Метонимия** – употребление названия одного предмета вместо названия другого на основании внешней или внутренней связи между ними (Знаменская, 2004). Вот несколько примеров:

- между предметом и материалом, из которого предмет сделан (Хрусталь уже на столе);
- между содержимым и содержащим (Ну, съешь тарелочку ещё!);
- между действием и его результатом, местом или предметом (За диктант она получила «пять»; Утреннюю почту уже принесли);
- между действием и орудием этого действия (Труба звала в поход);
- между социальным событием, мероприятием и его участниками (Съезд постановил...);
- между автором и его произведением (Всего Чехова перечитал);
- между местом и людьми, находящимися на этом месте (Аудитория шумела; Весь дом высыпал на улицу);
- между эмоциональным состоянием и его причиной (Радость моя ещё в школе).

**Образное сравнение** – открытое развёрнутое сопоставление одного факта действительности с другим (обозначаемого и обозначающего) по одному или нескольким названным или неназванным признакам, несущее дополнительную информацию и помогающее наиболее полному раскрытию мысли автора, созданию нового взгляда на старое, известное (Кухаренко, 1986). Части сравнения связываются с помощью:

- сравнительных союзов (как, точно, словно, будто, чем и др.): Безнравственность, как радиация, постоянно убивает общество (А. Тулеев);
- специализированных слов (похожий, подобный, напоминающий и т. П.): Прошла девочка-цыганка, похожая на веник (Ю. Олеша);
- формы творительного падежа обозначающего слова: Дым вился кольцами над ним;
- форм степеней сравнения прилагательных и наречий: Кто на свете всех милее, всех румяней и белее? (А. Пушкин).

**Гипербола** – преувеличение размера, силы, значения, усиление признака, свойства до таких размеров, которые обычно не свойственны предмету, явлению: «Сто раз уже тебе говорил; Редкая птица долетит до середины Днепра» (Н. Гоголь).

**Эпитет** – художественное, образное определение, созданное на основе переноса значения по сходству, возникающее в сочетании с определяемым словом (Мезенин, 1984): Зеркальная гладь воды; Ядовитый взгляд.

**Оксюморон** – соединение слов, обозначающих два противоречащих друг другу, взаимоисключающих понятия, но дополняющих друг друга, с целью отражения сложности и противоречивости явления, кажущегося, на первый взгляд, простым, однозначным, вскрытия его диалектической сущности, в результате чего происходит смысловое усложнение и обновление впечатления: «Мучительно счастлив» (А. Пушкин); «Ей весело грустить» (А. Ахматова).

**Зевгма** – фигура речи, заключающаяся в том, что слово, которое в предложении образует однотипные синтаксические сочетания с другими словами, употребляется только в одном из этих сочетаний, в других же опускается (Знаменская, 2004): «Почтен дворянин за решеткою своей

башни, купец — в своей лавке» (Пушкин, «Сцены из рыцарских времен») — слово «почтен» здесь употреблено только один раз, во второй раз только подразумевается).

**Каламбур** (игра слов) – фигура, построенная на несовместимости понятий, обозначенных тождественно звучащими словами, или на «намеренном соединении в одном контексте двух значений одного и того же слова» (Арнольд, 2014). Строится каламбур на разрыве связи между словами: на столкновении омонимов, паронимов, разных значений многозначного слова.

**Аллюзия** — отсылка к какому-либо мифологическому, культурному, историческому, литературному факту без прямого указания на источник, своего рода скрытое цитирование, в основе которого культурно-исторический опыт говорящего и адресата: слава Герострата.

**К синтаксическим выразительным средствам** относится:

**Антитеза** – фигура речи, заключающаяся в резком противопоставлении сравниваемых понятий, мыслей, образов, построенная на антонимии и синтаксическом параллелизме, служащая для усиления выразительности речи: Ученье — свет, а неученье — тьма; Умный научит, дурак наскучит.

**Параллелизм** – фигура речи, заключающаяся в тождественности синтаксического строения двух или более смежных отрезков текста: В каком году — рассчитывай, / В какой земле — угадывай. (А. Некрасов).

**Градации** – (нарастание) фигура, состоящая из двух или более значимых единиц, размещённых по возрастающей интенсивности: Я вас прошу, я вас очень прошу, я вас умоляю.

**Повтор** – (повторение, удвоение) полное или частичное повторение корня, основы или целого слова, описательных форм, фразеологических единиц (Мезенин, 1984). Особый стилистический приём, например, для

подчёркивания каких-либо деталей в описании, создании экспрессивной окраски: Прекрасный, чистый, учтивый извозчик повёз его мимо прекрасных, учтивых, чистых городских по прекрасной, чистой, помытой мостовой, мимо прекрасных, чистых домов... (Л. Толстой).

**Инверсия** – перестановка слов – компонентов предложения, нарушающая их обычный порядок, позволяющая акцентировать внимание на этом компоненте, приводящая к смысловому или эмоциональному выделению слов: Но тих был наш бивак открытый... (М. Лермонтов).

**Ирония** – троп, состоящий в употреблении слова или выражения в смысле, обратном буквальному, с целью насмешки: в обращении к ослу - Отколе, умная, бредёшь ты, голова? (Крылов).

**Риторические фигуры** – синтаксические конструкции, усиливающие не только выразительность, но и логический смысл речи. К ним относят (Знаменская, 2004):

- Риторическое обращение заключается в том, что высказывание адресуется неодушевлённому предмету, отвлечённому понятию, отсутствующему лицу: Ветер, ветер, ты могуч, ты гоняешь стаи туч... (А. Пушкин); Мечты, мечты! Где ваша сладость? (А. Пушкин).
- Риторический вопрос — фигура речи, содержащая утверждение или отрицание в вопросительном по форме высказывании, на которое не предполагается (не ожидается) прямого ответа (На кого не действует красота?).
- Риторическое восклицание — выражение попутно возникающего эмоционального состояния автора с помощью интонации, активно воздействующей на адресата даже без особых лексических, синтаксических средств и придающей живость, непринуждённость

высказыванию, например, при повествовании: «Сегодня (Ура!) собираюсь пойти на пленэр».

- Риторическое ответствование — стилистическая фигура, состоящая в том, что автор задаёт себе вопросы и сам же отвечает на них: «Итак, что мы сейчас будем делать? Решим вот эту простенькую задачку? Нет, сначала мы поедим, отдохнём, а потом — за работу».

**Перифраз** - выражение, являющееся описательной передачей смысла другого выражения или слова, замена однословного наименования лица, предмета, явления описанием его существенных признаков, указанием характерных черт (Денисенко, 1981): Царь зверей (вместо «лев»), творец «Макбета» (Шекспир).

**Умолчание** — умышленно не завершённое высказывание, пропуск чего-то значимого и неоднозначного (многозначительный пропуск), с помощью которого несказанное приобретает большую значимость, чем если бы это было высказано открыто: «Вот сдам экзамены и...»

Несмотря на то, что подобная классификация является одной из самых признанных, она вызывает некоторые разногласия среди лингвистов. К примеру, Т.А. Знаменская пишет, что существует немало выразительных средств, которые могут принадлежать как к лексическим, так и к синтаксическим одновременно, что вызывает путаницу (к примеру, антитеза, перифраз, ирония и др.). Также в данной классификации остаются не вполне четкими границы между такими критериями, как характерное использование разговорных конструкций среди синтаксических средств и характерное использование устойчивых выражений среди лексических средств.

Одной из самых поздних классификаций является классификация Ю.М. Скребнева, появившаяся в его книге «Основы стилистики английского языка» в 1994 году (Skrebnev, 2003: 45).

Это своеобразная комбинация принципов разделения системы Дж. Лича на парадигматические и синтагматические подгруппы и уровне-ориентированный подход И.Р. Гальперина. Однако Ю.М. Скребнев изобрел свой целостный подход, построив строгую языковую иерархию. Он не делит стилистические средства на определенные пласты, а делит стилистику на парадигматическую и синтагматическую. Помимо фонетического, лексического и синтаксического уровней, Ю.М. Скребнев выделяет еще и семасиологический или семантический уровень (Skrebnev, 2003: 58).

В итоге получается следующая система:

Парадигматическая стилистика – фонетика, морфология, лексикология, синтаксис, семасиология – синтагматическая стилистика

**Парадигматическая стилистика:**

1) парадигматическая фонетика («графоны», звукоподражание, повтор букв, жирный шрифт);

2) парадигматическая морфология;

Сюда включается стилистическое использование грамматических средств. В частности Ю.М. Скребнев выделяет так называемое «историческое использование настоящего времени» («historical present»).

E.g.: What else do I remember? Let me see.

Также он выделяет различные грамматические категории, такие как рода, лица, числа и др. E.g.: «She» instead of «kindness», «he» instead of «anger».

В этом пункте можно проследить связь с теорией Лича, называвшего «отклонением» стилистический потенциал грамматических форм (Знаменская, 2004: 60).

3) парадигматическая лексикология;

Здесь Ю.М. Скребнев выделяет следующие типы речи: «нейтральный», «позитивный» (в работах других ученых это «возвышенный тип»), «негативный» (degraded) (Скребнев, 1985).

4) парадигматический синтаксис (completeness of sentence structure), порядок слов, коммуникативные типы предложений, тип синтаксической связи);

5) парадигматическая семасиология (фигуры количества и фигуры качества).

#### **Синтагматическая стилистика:**

1) синтагматическая фонетика (аллитерация, ассонанс, паронимазия, ритм, рифма);

2) синтагматическая морфология;

3) синтагматическая лексикология;

4) синтагматический синтаксис (параллелизм, анафора, эпифора, обрамление, анадиплосис, хиазм);

5) синтагматическая семасиология (фигуры тождества, неравенства, контраста)

Данная классификация представляет собой совершенно новый подход в области изучения стилистических средств. Подобная система, выдвигая стилистику на новый уровень, однако также не лишена сложности в своей структуре.

В.А. Кухаренко, как и И.Р. Гальперин, основывается на уровневом подходе, выделяя следующие языковые уровни (Кухаренко, 1986):

1) фонографический («графоны», прочие грамматические средства) и морфологический уровни;

2) лексический уровень (метафора, метонимия, синекдоха, игра слов, ирония, эпитет, гипербола, преувеличение, оксюморон);

3) синтаксический уровень (разные типы предложений, эллипсис и др.; по типу связи: многосоюзие, бессоюзие, присоединение). Сюда же включаются лексико-синтаксические стилистические приемы такие, как антитеза, ретардация, сравнение, литота, перифраз (Кухаренко, 1986: 67).

#### **1.4 Классификация переводческих трансформаций**

Несмотря на то, что переводоведение как наука появилась относительно недавно, уже существует большое количество исследований, которые направлены на изучение переводческих трансформаций. Подобные исследования являются центральными в работе переводчика и достаточно важно знать теоретические основы в этой сфере.

Кроме того, необходимо знать, что у специалистов до сих пор нет единого мнения по поводу источника понятия трансформации (Алимов, 2006). Это объясняет наличие множества классификаций, которые предлагают ученые, которые заведомо являются противоречивыми.

Большое количество определений предложили такие переводоведы, как Л.С.Бархударов, А. Д. Швейцер, Р. К. Миньяр-Белоручев, Я.И. Рецкер, Л. К. Латышев, В. Е. Щетинкин, и другие. Тем не менее, за основу принято считать именно определение Л. С. Бархударова, потому что он наиболее расширенно отвечает на вопрос. Он определяет переводческие трансформации как множественные межъязыковые преобразования, осуществляемые для достижения адекватности перевода вопреки расхождениям в семантических структурах двух языков (Бархударов, 1975: 190).

При разделении переводческих трансформаций на виды существует такое же большое количество точек зрения, но многие переводоведы сходятся в едином мнении, разделяя трансформации на лексические, грамматические и смешанные (или комплексные).

Говоря о лексических трансформациях, Комиссаров В. Н. выделяет транслитерацию, переводческое транскрибирование, калькирование и некоторые лексико-семантические замены (Комиссаров, 1973). Например, модуляцию, конкретизацию и генерализацию. В качестве грамматических трансформаций выступают дословный перевод (или синтаксическое уподобление), грамматические замены (замены членов предложения, форм слова, частей речи) и членение предложения. Комплексные трансформации также можно иначе назвать лексико-грамматическими. К ним относятся экспликация (описательный перевод), антонимический перевод и компенсация.

Однако некоторые ученые предлагают свою классификацию переводческих трансформаций. Например, А.М. Фитерман и Т.Р. Левицкая выделяют три типа переводческих трансформаций:

1) Грамматические трансформации. Сюда относятся следующие приемы: перестановки, опущения и добавления, перестройки и замены предложений.

2) Стилистические трансформации. К данной категории можно отнести такие приемы, как синонимические замены и описательный перевод, компенсация и прочие виды замен.

3) Лексические трансформации. Здесь нужно говорить о замене и добавлении, конкретизации и генерализации предложений, а также об опущении (Левицкая, 1973: 31).

Следующий ученый, А.Д. Швейцер, предлагает делить трансформации на четыре группы.

1. Трансформации на компонентном уровне семантической валентности подразумевают применение различного рода замен. Например, замена морфологических средств лексическими, другими морфологическими, синтаксическими или фразеологическими и прочие.

2. Трансформации на уровне прагматическом заключаются в следующих приемах: переводческие компенсации, замена тех или иных стилистических средств прочими, замена аллюзий (реалий) на аналогичные, а также интерпретирующий, поясняющий перевод и переводческие компенсации (Левицкая, 1973).

3. Трансформации, осуществляющиеся на референциальном уровне, - это конкретизация (или гипонимическая трансформация), генерализация (гиперонимическая трансформация), замена реалий (интергипонимическая трансформация), а также перевод с помощью реметафоризации (синекдохическая трансформация), метонимической трансформации, реметафоризации (замены одной метафоры другой), деметафоризации (замены метафоры ее антиподом - неметафорой). Сюда же относится та или иная комбинация названных трансформаций и трансформации комплексные (например, конверсивные).

4. Трансформации на уровне стилистическом - компрессия и расширение. Под компрессией подразумевается эллипсис, семантическое стяжение, опущение избыточных элементов и лексическое свертывание (Швейцер, 1988: 73)

Рецкер Я. И., напротив, называет лишь два типа трансформаций. Этот лингвист говорит о таких приемах их воплощения, как:

1. Грамматические трансформации в виде замены частей речи или членов предложения.

2. Лексические трансформации заключаются в конкретизации, генерализации, дифференциации значений, антонимическом переводе,

компенсации потерь, возникающих в процессе перевода, а также в смысловом развитии и целостном преобразовании.

Ранее упомянутый лингвист Бархударов Л. С. выделял четыре типа переводческих преобразований, которые являются центральными в ходе работы над переводом в своей концепции (Бархударов, 1975). Это:

1. Перестановка
2. Замена
3. Добавление
4. Опущение

Анализ вышеперечисленных лингвистических взглядов помогает сделать следующий вывод: каждый из ученых-лингвистов имеет свою точку зрения в вопросе о переводческих трансформациях. Например, Фитерман и Левицкая классифицирует переводческие трансформации стилистические, грамматические, а также лексические трансформации. Рецкер же усматривает только два вида: грамматические и лексические трансформации.

Упомянутые расхождения граничат с очевидными сходствами всех названных концепций. Так, многие лингвисты заявляют, что деление трансформаций на типы и виды – это своего рода условность. Это связано с тем, что некоторые трансформации вне сочетания с прочими трансформациями встречаются очень редко, то есть не в чистом виде. Именно этот момент делает схожими данные классификации.

Однако существуют еще мнения по поводу деления трансформаций на виды. Так, Миньяр-Белоручев Р. К. в своем исследовании выделяет три вида переводческих трансформаций (Миньяр-Белоручев, 1996: 79):

1. Лексические. Сюда относятся генерализация и конкретизация.

2. Грамматические. К ним лингвист относит замену членов предложений и частей речи, а также объединение или членение предложений.

3. Семантические. Сюда подходят синонимические и метафорические замены, прием компенсации, антонимический перевод и логическое развитие понятий.

Переводовед Л. К. Латышев выделяет шесть типов преобразований (Латышев, 1981):

1. Лексические преобразования. К этому типу лингвист относит замены лексем синонимами, которые зависят от контекста.

2. Стилистические преобразования. Сюда относится трансформация стилистической окраски слова, подвергаемого переводу.

3. Морфологические преобразования. Здесь происходит преобразование одной части речи в другую или замена ее несколькими частями речи.

4. Синтаксические преобразования. Отсюда переводовед выделяет трансформацию синтаксических конструкций (слов, словосочетаний и предложений), изменение типа придаточных предложений, изменение типа синтаксической связи, трансформацию предложений в словосочетания и перестановку придаточных частей в сложноподчиненных и сложносочиненных предложениях.

5. Семантические трансформации. В учебниках и монографиях по теории перевода это явление также именуется как «смысловое развитие».

6. Трансформации смешанного вида – это конверсная трансформация и антонимический перевод, по Л. К. Латышеву.

Другой ученый-лингвист, Щетинкин В. Е., выделяет нижеследующие виды переводческих преобразований (Щетинкин, 1987):

1. Лексические. Сюда входят конкретизация, антонимический перевод, амплификация, генерализация, смысловое согласование, адаптация, компенсация, а также экспликация.

2. Стилистические. По убеждениям В. Е. Щетинкина, данный вид переводческой трансформации располагает одним единым приемом – модуляцией (Щетинкин, 1987).

3. Грамматические. Исследователь подразделяет все трансформации этого типа на четыре подтипа. К ним относятся перестановки, опущения, замены и добавления.

Таким образом, после тщательного анализа точек зрения отечественных и иностранных ученых-лингвистов можно сделать вывод: многие исследователи сходятся во мнении при выделении типов трансформаций. Большое внимание лексическим трансформациям уделяется в исследованиях В. Е. Щетинкина, Л. К. Латышева, А. Б. Шевнина, Н. П. Серова. Грамматические трансформации встречаются в исследованиях Серова, Щетинкина и Шевнина.

Можно заметить, что Латышев не разделяет эту точку зрения в некоторых моментах. В его работе грамматические трансформации разделяются на две группы: синтаксическую и морфологическую (Латышев, 1981). А также он выделяет смешанные и семантические трансформации, которые не рассматриваются исследователями, которые упоминались ранее.

Взгляды Шевнина, Серова и Щетинкина достаточно похожи, поскольку они относят к грамматическим приемам добавления, опущения, перестановки, а к лексическим – антонимический перевод, конкретизацию, опущения, добавления, генерализацию, компенсацию. Ученый-лингвист Л. К. Латышев, при этом, выделяет лишь прием антонимического перевода,

который относится к такому виду трансформаций, как смешанные, а также прием перестановки (синтаксическая разновидность трансформации).

Подводя итоги анализа различных классификаций переводческих преобразований советских, российских и зарубежных исследователей можно прийти к выводу о том, что единой классификации типов переводческих трансформаций в современной лингвистической науке не существует. Также следует отметить, что создание единой классификации осложнено тем фактом, что разные лингвисты выделяют разное количество приемов переводческой трансформации.

## Выводы по Главе I

В первой части работы были рассмотрены понятие аудиовизуального текста, роль мультипликационных фильмов в лингвистических исследованиях, основные средства стилистики, а также классификация переводческих трансформаций.

Итак, аудиовизуальный текст как термин появился в 90ых годах прошлого столетия и обозначает сообщение, которое предназначено для слухового и зрительного восприятия. Аудиовизуальный текст может быть представлен в любом жанре или форме, например, видеоклип, мультфильм, телепередача.

В этой главе также было уделено внимание роли мультфильма в лингвистике, а также выразительным средствам, встречающиеся в мультипликации.

Помимо этого, была приведена классификация основных стилистических средств, основанная на работах различных ученых-лингвистов, таких как Дж. Лич, И.Р. Гальперин, Ю.М. Скребнев, В.А. Кухаренко, а также А.Н. Мороховский.

А также в работе описывались переводческие трансформации, с помощью которых можно работать с переводом аудиовизуального текста. Большинство ученых приходят к единому мнению, выделяя три классификации переводческих трансформаций: лексические, стилистические и грамматические.

## ГЛАВА 2. АНАЛИЗ ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧЕСКИХ СРЕДСТВ В МУЛЬТСЕРИАЛЕ «GRAVITY FALLS»

### 2.1 Стилистическое употребление фразеологизмов

В качестве материала для настоящего исследования был выбран американский мультсериал «Гравити Фолз» (англ. Gravity Falls) телеканала Disney XD и Disney Channel. Идея сериала принадлежит художнику-аниматору Алексу Хиршу. «Гравити Фолз» повествует о приключениях двойняшек – мальчика Диппера (Dipper) и девочки Мэйбл Пайнс (Mabel Pines), которые приехали на летние каникулы в город под названием Гравити Фолз (Gravity Falls) к своему двоюродному дедушке Стэну (Stan). В этом городе происходят мистические события, секрет которых брат с сестрой пытаются разгадать. Целевой аудиторией мультсериала является дети от 6 лет, но также и взрослым будет интересно смотреть данный сериал.

Выбор для исследования такого жанра, как мультсериал обусловлен тем, что, характерной чертой данного жанра является оперирование живой **разговорной речью**, таким образом, именно мультсериал может служить хорошей опорой для выявления и описания стилистических приемов, используемых в повседневной жизни.

В этой части работы будут рассматриваться стилистические приемы в английском языке, а также переводческие решения российской адаптации от телеканала Disney. В качестве исследования был взят первый сезон мультсериала Gravity Falls, состоящий из двадцати серий.

Для начала выделим фразеологические средства в данном мультсериале.

**Фразеологические единицы** – это устойчивые словосочетания в стилистике, понимаемые в переносном значении. Они созданы для передачи окраски, а также позволяют сделать речь живой, убедительной и обогащенной. Фразеологические единицы также являются отражением культуры и истории народа, отличительными особенностями языка.

Народная поговорка, пословица, яркое крылатое выражение или же многозначительная идиома помогают украсить речь и сделать ее эмоциональной и емкой.

Когда фразеологические единицы используются в речи автора в художественных целях, они делают произведение уникальным и наполняют его разнообразием и яркостью, а речь персонажей становится более выразительной и интересной. Проанализируем примеры фразеологических единиц, которые встретились в мультсериале:

В первом эпизоде главная героиня Мэйбл восклицает, когда радуется успеху в проделанной работе: «*Oh man, we are on fire today!*» (GF. Episode 1). Согласно словарю Collins Dictionary, фраза «to be on fire» обозначает «to be very enthusiastic, excited, or passionate about something». Таким образом, в русской версии это может звучать, как: «Мы сегодня в ударе, братишка!».

В этой же серии, когда персонажу Дипперу нужно срочно спасти сестру от огромного количества гномов, которые хотели сделать ее своей королевой, второстепенный герой Зус дает Дипперу ключи от машины, а также бейсбольную битку и говорит: «*Better safe than sorry!*» (GF. Episode 1). Данное выражение встречается в Кембриджском словаре, которое поясняется следующим образом: «when you think it is best not to take risks even when it seems boring or difficult to be careful». На русском языке выражение звучит, как: «Лучше перестраховаться!».

Следующий фразеологизм встречается в третьем эпизоде мультсериала и звучит так: «*Toby, you're off the hook – you freak of nature!*» (GF. Episode 3).

В словаре Collins Dictionary фраза «off the hook» толкуется, как «out of danger». В этой серии персонаж по имени Тоби был одним из подозреваемых в деле о обезглавленной восковой фигуре, но он предоставил в качестве алиби видео, где было показано, что во время преступления Тоби находился дома и целовал фотографию знаменитости.

Поэтому его и назвали «freak of nature», что в словаре Merriam-Webster поясняется как: «a person or thing that is very unusual or abnormal».

На русский язык эта фраза переводится как: «Тоби, ты вне подозрений, отродье ты природы».

В этом же эпизоде, офицеры полиции, приехавшие к Тоби, чтобы его арестовать, но увидели его алиби. Тогда они предложили репортеру написать статью в газете, которая бы называлась таким образом: «*City kids waste everyone's time*» (GF. Episode 3). Фразеологизм «to waste a time» обозначает «a bad use of time», согласно словарю Merriam-Webster. На русский язык ее можно перевести так: «Городские детки тратят время впустую».

В следующем выражении из четвертого эпизода «*Joke's on you, Groucho!*» (GF. Episode 4) идет отсылка к американскому комику Марксу Граучо, что придает юмористический оттенок этому фразеологизму. Фраза «joke is on someone», согласно словарю Macmillan Dictionary обозначает «that someone who was trying to make you seem silly has made themselves look silly». На русский язык ее можно перевести как: «Вот тебе шуточка, Граучо!».

В пятом эпизоде Мэйбл никак не может отказать своему поклоннику, а далее главному антагонисту – Гидеону. Поэтому она говорит: «*I didn't*

*want to hurt his feelings. Until he figured it, I'd throw him a bone»* (GF. Episode 5). Так, согласно словарю Merriam-Webster, эта фраза означает «to give someone a little praise, recognition». Мэйбл не хочет ранить чувства Гидеона, но и сама не желает отвечать ему взаимностью, поэтому она собирается «подыграть» ему, пока он сам не поймет, что у девочки нет к нему чувств.

В этой же серии параллельно идет повествование о сделке отца Гидеона и Стэна. Некогда они были конкурентами и заклятыми врагами, но теперь отец Гидеона решил пойти навстречу Стэну, чтоб стать бизнес-партнерами. В своей речи он произносит следующие слова: «*We'd been at each other's throats for far...*» (GF. Episode 5). «To be at each other's throats», как толкует Кембриджский словарь, обозначает «angrily arguing».

В том же эпизоде Гидеон позвал Мэйбл на свидание в ресторан и в конце вечера предлагает сходить на бал на следующей неделе. На это обратили внимание все посетители ресторана, потому что приглашение на бал принес огромный южноамериканский попугай. Толпа собралась у столика в ожидании ответа Мэйбл и один из посетителей воскликнул: «*I'm on the edge of my seat!*» (GF. Episode 5), что означает: «very excited and interested in something», согласно словарю Macmillan Dictionary и на русский язык эту фраза переводится, таким образом: «Я весь как на иголках!»

Когда Диппер приходит к Гидеону вместо Мэйбл, которой уже надоело ходить на свидание, в адрес воздыхателя Мэйбл звучит такая фраза: «*She's kinda weirded out by you, no offense»* (GF. Episode 5). Согласно словарю Longman «if something weirds you out, it is so strange that it makes you feel uncomfortable or worried», то есть в компании Гидеона, Мэйбл чувствует себя некомфортно. Так перевели эту реплику в русской версии: «Ты ее немного пугаешь, без обид».

В следующем эпизоде в лачугу, где гостят Диппер и Мэйбл, звонит уже известный нам Тоби, который работает местным репортером. Он сообщает новости и, между делом, Диппер говорит: «*Sorry for acusing you of murder last week*» (GF. Episode 6). На что в ответ у него находится меткий фразеологизм: «*Water under the bridge!*». Эта фраза в Кембриджском словаре означает «*problems that someone has had in the past that they do not worry about now*». Тоби тем самым дает понять, что он не обижается и давно забыл про этот инцидент.

В седьмой серии Диппера учили как быть мужественным такие существа, как «*manotaurs*» – «наполовину мужики, наполовину быки». После всех «мужицких» заданий, Диппер обращается к ним: «*It's just you guys took me under your wing and have just been so supportive*» (GF. Episode 7). Здесь он выражает им свою признательность, а фраза «*take under the wing*», согласно Кембриджскому словарю, означает «*to take care of somebody*». Данное выражение употребляется очень часто как в английском языке, так и в русском переводе – «взять кого-либо под крыло».

В девятой серии снова объявился Гидеон и захотел уничтожить всю семью Пайнс, но у него ничего не вышло. Естественно, он злится и уходя восклицает: «*You may have won the battle, but mark my words, Stanford, your family has a weak spot, and I'm gonna to find it!*» (GF. Episode 9). Согласно словарю Macmillan Dictionary, фраза «*mark my words*» означает «*used to tell someone to listen to and remember what one is saying*». Гидеон намеренно выделяет эту фразу интонационно и создает эффект устрашения.

Вот еще один пример эффекта устрашения от Гидеона: «*You. Bite. Your. Tongue!*» (GF. Episode 9).

В данном случае использовался также прием парцелляции с целью усиления высказывания говорящего. Персонаж специально интонацией выделяет каждое слово в речи, чтобы звучать более угрожающе.

Десятая серия мультсериала повествует о путешественнике во времени, который перемещается сквозь время с помощью приспособления, похожего на строительную рулетку. Как только Диппер увидел, как оно работает, то тут же захотел опробовать это устройство. Однако, путешественник его одергивает и восклицает: «*I got my eye on you!*» (GF. Episode 10). Снова тут встречается общеупотребимая фраза, которая толкуется в словаре следующим образом: «to be watching someone carefully, especially because you think they are going to do something wrong». Она означает, что путешественник во времени постоянно будет следить за Диппером, чтоб он не выкрал его приспособление.

Следующая фраза, упомянутая в одиннадцатой серии, принадлежит Гидеону: «*This is our big chance to brush aside our rivalry*» (GF. Episode 11). Нас интересует слова «to brush aside», которые толкуются в Оксфордском словаре следующим образом: «to ignore or dismiss something». Этой фразой Гидеон решил «отмести» все соперничество в сторону и попробовать помириться с семьей Пайнс.

## **2.2 Средства стилистической семасиологии в мультсериале «Gravity Falls»**

Для начала следует уточнить, что предмет изучения области стилистической семасиологии – это стилистические функции переноса значений и их комбинаций (Мороховский, 1984). Один и тот же референт (человек) может фигурировать в речи в разных ситуациях как

одушевленный, так и неодушевленный предмет. Таким образом, значения других предметов могут быть перенесены на другие по определенным закономерностям.

Так, областью для изучения семасиологии в стилистике являются стилистические функции и механизмы переноса значений. Другой областью для изучения семасиологии – это стилистические функции соотношения понятий.

Исходя из этого, следует вывод, что в качестве приемов стилистической семасиологии выделяют два вида: 1) приемы, которые основываются на переносе значений (фигуры замещения) и 2) стилистические приемы, основанные на комбинации значений (фигуры совмещения).

Ниже рассмотрим фигуры замещения, указанные в мультсериале.

**Гипербола** (*hyperbole*) – преувеличение признака, качества, свойства объекта или предмета, упомянутого говорящим (Мороховский, 1984). Стилистический эффект гиперболы выражается в очевидном несоответствии того, что описывается. Приведем примеры гиперболы, в мультсериале:

В серии, когда посетители ресторана ждали ответа от Мэйбл на приглашение на бал, одна старушка говорит: «*If she says no, I'll die from sadness*» (GF. Episode 5). Здесь она явно приукрасила свое состояние, но тем не менее, цель выразительности речи была достигнута.

В десятой серии путешественник во времени крутит в руках свое устройство для перемещения, похожее на рулетку и говорит, что это «*Extremely complicated time equipment!*» (GF. Episode 10), хотя оно не было вовсе похоже на «*extremely complicated*», поэтому Диппер с сестрой удивились, глядя на эту небольшую коробочку в руках ее хозяина.

Когда Гидеон снова разозлился на Стэна, он выкрикнул: «*The entire Pines family have invoked my fury!*» (GF. Episode 11). Хотя, в основном его из семьи Пайнс раздражал только Стэн, ведь только он всячески подшучивал над Гидеоном. Мэйбл Пайнс даже была предметом воздыхания последнего. Однако, он говорит, что именно вся семья Пайнс навлекла на себя его гнев. Прием гиперболы в данном контексте очевиден. «Вся семья Пайнс навлекла на себя мой гнев!».

**Эпитет** (epithet) – это синтаксически вычленяемый, эмоционально окрашенный троп. Он выразительно описывает признак, качество или свойство предмета (Мороховский, 1984).

Ниже приведем несколько примеров с эпитетами:

Момент из одиннадцатой серии, когда Стэн приходит в закусочную, где постоянно заказывает блинчики и кофе, обращается к официантке таким образом: «*Lazy Susan! There's my little ray of sunshine!*» (GF. Episode 11). Стэн Пайнс, как персонаж, скуп на комплименты, но к именно к Ленивой Сьюзан он обращается как «маленький лучик солнца». Позже мы узнаем, что дядя Стэн «has a thing for Lazy Susan».

В двенадцатом эпизоде настала пора Летоуина. Жители города Гравити Фолз очень любят Хэллоуин, что решили добавить в календарь еще один такой праздник, только отмечать его еще и летом. В этой серии брат с сестрой и их друзья встречаются с символом Летоуина, который требует от них конфет, иначе их ждет смерть. Поэтому, чтоб ободрить своих товарищей по несчастью, Мэйбл начинает вдохновляющую речь:

«*Some might say that being cursed by a bloodthirsty holiday monster is a bad thing...But that monster messed with the wrong crew*» (GF. Episode 12). Здесь она использует такой эпитет, как «bloodthirsty holiday monster», чтоб акцентировать внимание на том, что может он и правда «жаждущий крови праздничный монстр», но у ребят есть шанс победить его.

**Антитеза** (antithesis) – прием в стилистике, обозначающий контраст или любое противопоставление, используемое в контексте. Основная функция антитезы – выделение контраста (Мороховский, 1984).

Когда впервые Диппер и Мэйбл увидели Гидеона, они очень удивились тому, что Гидеон оказался подростком, который выглядит даже младше их и рост его тоже на порядок меньше двойняшек. Поэтому первое впечатление Мэйбл от него было следующим: «*That's Stan's mortal enemy? – Like.. he's so.. widdle*» (GF. Episode 5). В данной реплике идет противопоставление слов «mortal enemy» и «widdle». Судя по интонации, с какой это произнесла Мэйбл, она весьма разочаровалась в увиденном, ожидая, исходя из рассказов Стэна, увидеть настоящего злодея.

В этой же серии Гидеон знакомится с Мэйбл и сразу же влюбляется в нее. Он постоянно приходил в лачугу семьи Пайнс, чтобы пообщаться с девочкой. Это ужасно раздражало Стэна и когда он накричал на Гидеона, тот повернулся к Мэйбл и сказал: «*I don't know how a lemon so sour could be related to a peach so sweet*» (GF. Episode 5). Тут он намеренно использует контраст на «sour lemon» и «sweet peach», выставляя Стэна брюзгой на фоне прекрасной Мэйбл с очаровательным смехом.

Также, примером антитезы может являться фразы из диалога Мэйбл и Стэна, когда те сидят в закусочной и обсуждают Диппера, называя его ранимым неженкой. И тут Мэйбл выдает: «*I'm sure deep down you have a soft side too*» (GF. Episode 7). На что ответ Стэна был такой: «*Nah, nothing in here but a cold, dark, empty soul!*». Опять же, ответ дяди Стэна контрастирует на фоне высказывания Мэйбл, что является интересным авторским решением.

**Каламбур** (pun) – это комбинация слов с множественными значениями или омонимов в схожем контексте. Главная цель каламбура или игры слов является передача комического смысла (Арнольд, 2014).

Ниже рассмотрим некоторые примеры из мультсериала, где использовался данный прием.

«*Boy, your little knees must be sore from jumping to conclusions!*» (GF. Episode 6). Данная фраза принадлежит ранее упомянутому персонажу Тоби, который является репортером городка Гравити Фолз. Он произносит это после того, как Диппер обвинил Тоби в обезглавливании восковой статуи, но как мы уже знаем, у репортера оказалось алиби. В русском языке это высказывание звучит так: «Твои коленки наверняка болят от таких прыжков к умозаключениям!»

Далее, в серии, где Диппер хотел доказать всем, что он не слабак, идет такая игра слов: «*Time to manhandle this... Man handle*» (GF. Episode 7). Мальчик был решительно настроен, чтоб выиграть бесплатные блинчики для всей закуской и доказать всем, что он не хилак, а настоящий мужчина. Все, что от него требовалось – как можно крепче сжать рычаг, который измеряет силу человека. Поэтому слова «manhandle» и «man handle» тут очень хорошо подобраны и создают комическую атмосферу. Эту фразу перевели как: «Время по-мужски разобраться с этим... мужским рычагом»

В этой же серии Диппер знакомится с ранее упомянутыми существами – «manotaurs». Между ними происходит такой диалог с применением каламбура:

«– *I can't believe it. Part animal, part human. Are you some kind of minotaur?*

– *I'm a manotaur! Half man, half, uh... half thor!*» (GF. Episode 7)

В русском варианте этот же диалог звучит следующим образом:

«– Не могу поверить. Человек напололам с быком. Ты что, минотавр?

– Я мужикотавр! Полумужик, полу...полутавр!»

Для передачи юмора также используется зевгма. **Зевгма** (zeugma) – это сочетание главного слова с другими семантически отличающимися словами. Иначе говоря, это соотношение лингвистических единиц, значения которых относятся к разным сферам семантики и дополняют ее в качестве однородных членов, синтаксические связи которых внешне схожи, но отличающиеся на фактическом уровне. Зевгмой может служить устойчивое выражение или свободное сочетание слов (Мороховский, 1984). Ярким примером этого стилистического приема является фраза Диппера, который говорит следующее: «*Fine, family of little faith. Get ready to eat your words...and a plate of delicious pancakes*» (GF. Episode 7). В русском языке она звучит следующим образом: «Ладно, семейка слабой веры. Приготовьтесь закусить своими словами... и тарелкой вкуснейших блинчиков».

В вышеупомянутом предложении используется также идиома «to eat words» в качестве создания зевгмы, как средства для передачи комичности.

Возьмем в пример также фразу из тринадцатой серии, где в сувенирную лавку Стэна съезжают туристы. Так как Стэна интересуют только деньги, он наспех делает новые экспонаты, чтоб люди платили за просмотр деньги, а также повышает цены на сувениры в сто раз.

Одним из «экспонатов» стал Диппер, которого Стэн передел в костюм оборотня. Тот возмущается и говорит: «*Grunkle Stan, this is demeaning*». На что дядя ему отвечает: «*What?! I don't know «Da meaning of this word*» (GF. Episode 13). Здесь присутствует игра слов – «demeaning» и «the meaning». Дядя Стэн дает понять, что ему все равно: унизительно это или нет, он оперирует тем, что якобы не знает значения этого слова.

**Сравнение** (simile) – характеризует один объект с помощью стилистических признаков другого, который принадлежит к иной группе

семантики. Основная функция сравнения состоит в красочном описании объекта речи (Мороховский, 1984).

Например, возьмем в качестве примера высказывание девушки Венди, что работает на дядю Стэна в его лачуге: «*Face it, Mabel. Your uncle's unfixable. Like that spinning pie trolley thing in the diner*» (GF. Episode 11). Она сравнивает Стэнфорда с крутящейся подставкой для пирогов в закусочной, где работает Ленивая Сьюзан. Она имеет в виду, что ни то, ни другое уже никак не исправить.

В четырнадцатой серии, где Мэйбл приходит от подружек в броском макияже и с накладными ногтями, Диппер сравнивает их с когтями росوماхи, потому что никогда не видел у сестры таких длинных ногтей. Его фраза в этом эпизоде звучит следующим образом: «*Where have you been? And what's going on with those finger nails, you look like a wolverine*» (GF. Episode 14).

В пятнадцатом эпизоде Диппера вызвал на драку подросток по имени Робби, который хотел решить с помощью кулаков, кому достанется Венди. Диппер согласился на бой, но потом об этом очень пожалел, потому что у Робби было явное преимущество. Оценивая свои шансы на победу, главный герой сравнивает свои руки с макаронами: «*I can't fight! Look at these noodle arms!*» (GF. Episode 15). Так он создает впечатление слабого персонажа с полным отсутствием мышц и боевых навыков.

**Аллюзия** (allusion) – это такой стилистический прием, основной функцией которого является отсылка к известному историческому событию, литературному персонажу или факту (Плещенко, 2011).

Ниже приведены несколько примеров аллюзий в мультсериале:

В четвертом эпизоде речь идет об оживших восковых фигурах известных личностей, например там были упомянуты *Wax Sherlock Holmes*, *Wax William Shakespeare*, *Wax Lincoln* (GF. Episode 4).

«*Mabelangelo*» (GF. Episode 4). Это отсылка к знаменитому скульптору и художнику Микеланджело. В данном примере соединены имя художника и имя главной героини Мэйбл.

Название пятого эпизода «*The Hand That Rocks the Mabel*» (GF. Episode 5) обыгрывает строчку из стихотворения Уильяма Росса Уоллеса – «The hand that rocks the cradle is the hand that rules the world».

В шестом эпизоде упоминается песня «*Disco Girl*», исполненная исландской девичьей поп-группой *BABBA* (GF. Episode 6). Это аллюзия к шведской поп-группе ABBA и песне «Dancing Queen».

В седьмом эпизоде мультсериала звучит речь основателя города Гравити Фолз: «*The only thing we have to fear is gigantic man-eating spiders*» (GF. Episode 7). Это аллюзия на знаменитую фразу 32-ого президента США Франклина Делано Рузвельта, произнесенную в своей инаугурационной речи: «The only thing we have to fear is fear itself».

Название десятого эпизода «*The Time Traveler's Pig*» (GF. Episode 10) является отсылкой к роману американского писателя Одри Ниффенеггера «The Time Traveler's Wife».

Также в этом эпизоде дается аллюзия на научно-фантастический роман Герберта Джорджа Уэллса «The Time Machine» в криптограмме, которая гласит: «*NOT H.G. WELLS APPROVED*» (GF. Episode 10).

В тринадцатом эпизоде сериала упоминается телевизионная игра «*Cash Wheel*» (GF. Episode 13), которая является отсылкой к знаменитому американскому игровому шоу «Wheel of Fortune».

Название шестнадцатой серии «*Carpet Diem*» (GF. Episode 16) – это отсылка к латинскому афоризму «*carpe diem*», что означает «лови момент».

В названии восемнадцатого эпизода «*Land Before Swine*» (GF. Episode 18) дается прямая аллюзия к мультипликационному фильму 1988 года «The Land Before Time».

Также в этом эпизоде Стэн Пайнс восклицает: «*From Heck's heart, I stab at thee*» (GF. Episode 18). Данная фраза – аллюзия на реплику персонажа Ахава из романа Германа Мелвилла «Моби Дик»: «*From Hell's heart, I stab at thee*».

### 2.3 Средства стилистического синтаксиса в мультсериале *Gravity falls*

Стилистический синтаксис изучает стилистическую отнесенность синтаксических образов к тому или иному субъязыку и их эмфатическую значимость в речи. Основными характерными чертами специфичности в синтаксисе являются: 1) избыточность или недостаток, а также вовсе отсутствие синтаксических элементов; 2) непривычное расположение элементов предложения; 3) переосмысление синтаксических значений; 4) употребление компонентов синтаксической структуры совместно в предложении.

Ниже рассмотрим некоторые из средств стилистического синтаксиса:

**Эллипс** (ellipsis) – это предложения, в которых опущен один или оба главных члена, но легко восстанавливаемые по смыслу. Эллиптические конструкции характерны для разговорной речи и служат для того, чтобы передать неофициальность и оттенок фамильярности (Скребнев, 1985).

Так как объект исследования – мультсериал, а стиль передачи информации – разговорный, то из вышесказанного следует вывод, что данный мультипликационный сериал изобилует эллиптическими выражениями в речи персонажей.

Рассмотрим подробнее пример эллипса в следующем диалоге Диппера и Венди в десятом эпизоде:

« – *Hey, wanna hang out at the fair?*

– *Yeah, guess so.*» (GF. Episode 10)

«– Эй, хочешь пойти на ярмарку?

– Да, пожалуй»

**Апозиопезис** также является широко используемым приемом в разговорной речи. Это умышленное недоговаривание начатой фразы до конца. Этот прием, как правило, задуман для эмоциональной окраски речи говорящего (Мезенин, 1984).

Примером апозиопезиса, как стилистического приема, могут послужить следующие фразы из мультсериала:

Он может употребляться в таком случае, как этот: «*You'd better stop, or I...*» (GF. Episode 11). В этот момент дядя Стэн был разозлен на Гидеона и его гнев вышел на главный план, помешав закончить мысль.

Также примерами апозиопезиса могут считаться фразы, незаконченные из-за состояния эмоционального шока, например, когда Диппер увидел как работает кристалл увеличения и уменьшения предметов:

«*Wait, wha-*» (GF. Episode 11).

Также отнесем сюда еще одну фразу Диппера, когда тот увидел, как в шестнадцатом эпизоде появился персонаж игры прямо из экрана: «*Hold on for a minute! Did he just... Oh my...*» (GF. Episode 16).

Еще одним примером апозиопезиса может служить реплика Мэйбл, когда она обрывает свою фразу, начиная догадываться о том, что Диппер использовал кристалл роста, чтобы стать выше сестры: «*It doesn't make any sense! Just a second ago you were... wait a minute!*» (GF. Episode 11).

Также, примером данного стилистического приема могут являться фразы, которые были оборваны на полуслове, проще говоря, когда один собеседник перебил другого:

«– *Oh, what? You mean like little...*

– *Don't say it!*» (GF. Episode 11)

Здесь Диппер обрывает Мэйбл, поскольку ему надоело выслушивать в свой адрес обвинения, что у него маленький рост.

Вот еще один из примеров апозиопезиса:

«– *You see? Because...*

– *Yeah, I get it!*» (GF. Episode 17)

Тут Мэйбл нарочно перебивает свою подругу, выражая незаинтересованность в дальнейшем общении.

**Полисиндетон** (polysyndeton) – целенаправленное повторение служебных частей речи, таких как союзы или предлоги для связи между отрезками текста (Мезенин, 1984). Полисиндетон может использоваться для придания эмоционального напряжения или для атмосферы возвышенности.

Возьмем в качестве примера следующую фразу из девятого эпизода мультсериала:

«*I mean, Wendy only went out with Robbie because he was there with the ice. And she only needed ice because of the baseball. And I would have had the ice if it wasn't for...that guy!*» (GF. Episode 9).

Здесь чувствуется эмоциональное напряжение, поскольку Диппер пытается восстановить события и ему приходится прокручивать в голове одни и те же слова. Посредством союза «and» добавляется новое звено в череде событий персонажа.

**Риторический вопрос** (rhetorical question) является одним из приемов, основанных на переосмысления синтаксических структур и обозначает высказывание в вопросительной форме (Пумпянский, 1980).

Возьмем пару примеров из мультсериала.

В серии, где Дипперу предстояла драка с Робби, мальчик ходит по комнате и все время восклицает: «*What am I doing?!*» (GF. Episode 15). Данный прием показывает тот, что он очень нервничает, это усиливает эмоциональное напряжение.

И в этот же момент персонаж по имени Зус, видя, что Диппер не обращает внимания на внешний мир, все равно задает вопрос, на который не предполагает услышать ответа: «*You're sure you wouldn't rather hide like a wimp?*» (GF. Episode 15). В русском варианте это звучит следующим образом: «Ты уверен, что не хочешь спрятаться, как слабак?».

**Анадиплозис** (anadiplosis) является разновидностью повтора и означает подхват при котором конечное звено интонационной конструкции будет являться начальным звеном следующей конструкции (Рецкер, 2006). Например:

Когда Мэйбл в первой серии разозлилась на парня, который в итоге оказался кучкой гномов под плащом, она выкрикивает эту фразу: «*That's for lying to me! That's for breaking my heart! And this is for messing with my brother!*» (GF. Episode 1). Между этими короткими фразами она сбивает каждого гнома, который успел вцепиться в нее. Русский перевод выглядит так: «Это за то, что врал! А это за разбитое сердце! А это за то, что ударил брата!»

В девятнадцатой серии местный деревенский старичок истошно кричит, когда ему снова причудилось в озере чудовище: «*I seen it! I seen it again!*» (GF. Episode 19), но местные жители уже давно привыкли к таким его выходкам и не поверили старику. В этом примере повторяются интонационные конструкции и создают эмоциональность в речи персонажа.

## 2.4 Анализ переводческих решений в переводе на русский язык сериала *Gravity Falls*

Перевод аудиовизуальных текстов на данный момент является одним из самых популярных видов переводов. Аудиовизуальный перевод подразумевает «перевод художественных игровых и документальных, анимационных фильмов, идущих в прокате и транслируемых в телерадиовещательных сетях или в интернете, а также сериалов, телевизионных новостных выпусков (в том числе с сурдопереводом и бегущей строкой), театральных постановок, радиоспектаклей (в записи и в прямом эфире), актерской декламации, рекламных роликов, компьютерных игр и все разнообразие Интернет материалов» (Богданов Е.В, 2017).

В данной подглаве мы проведем анализ переводческих решений, которые были исполнены в русской адаптации мультсериала. Из относительно небольшого количества вариантов перевода на русский язык, официальным источником принято считать перевод от телеканала Disney.

После фразы, сказанной главной героиней сериала Мэйбл Пайнс «*Well, time to spill the beans*» (GF. Episode 1), Мэйбл переворачивает банку с консервированными бобами и восклицает: «*Broop. Beans*».

Переводчики телеканала Disney не смогли передать каламбур и перевели этот фрагмент следующим образом:

«Пора раскрыть карты. Буп. Банка».

Фразеологизм «*to spill the beans*» была переведена верно, но не была передана игра слов, поэтому зрителям не было понятно какое отношение имеет к данной фразе банка с бобами.

Мы предлагаем следующий перевод с сохранением каламбура во фразе персонажа:

«Что-ж, пора вскрыть банку с правдой. Буп. Банка»

Фраза «*He figured out who was eating our tin cans!*» (GF. Episode 3) в русском переводе звучит, как: «Он выяснил, кто ел из нашей мусорки!». Однако, более точным будет являться дословный перевод: «Он выяснил кто жевал наши жестяные банки».

Также возьмем в пример сомнительный комплимент Ленивой Сьюзан от дяди Стэна:

«*Thanks there sugar pie. I mean, honey wasp kitten baby...ba-baby cow...*» (GF. Episode 11)

Так как этот персонаж редко проявляет знаки внимания кому-то и вообще редко, когда испытывает положительные эмоции, а своих внучатых племянников он называет «оболтусами» и «спиногрызами», то он точно не знает, как нужно правильно делать комплименты. В переводе от Disney его реплика звучит так:

«Спасибо, лапочка. То есть обычная труженица общепита и просто красавица!»

Но мы предлагаем использовать дословный перевод, чтобы показать всю неловкость и неестественность ситуации:

«Спасибо, дорогуша. В смысле, медовая оса...детеныш кошки... коровы...»

Следующий пример возьмем из шестой серии мультсериала:

«*That was worth a shot*» (GF. Episode 6)

«Ну, не очень-то и хотелось»

Данную идиому можно было перевести, как: «Стоило хотя бы попытаться», так как друг главного героя Зус хотел ему помочь в почти безвыходной ситуации.

«– *Oh, I'm sorry. I was looking for the mailman.*

– *What? Are you saying I'm not a male man?*» (GF. Episode 7)

В данном диалоге обыгрываются омофоны «*mailman*» и «*male man*».

Обратимся к следующему примеру.

Диппер весь день мучался от того, что его называют недостаточно мужественным, поэтому ему слышится «male man» вместо «mailman» в речи прохожей, что сильно оскорбило его. Так как в русском варианте схожих слов, подходящих к контексту этой ситуации нет, в адаптации телеканала Disney этот диалог звучал таким образом:

«– О, извини малыш. А где магазин женской одежды?

– По вашему, я должен это знать?»

Это наиболее приближенный вариант замены лексических единиц с сохранением смысла ситуации.

Еще один пример можно рассмотреть в десятой серии мультсериала:

«*I guess I kinda Soosed that one up, didn't I?*» (GF. Episode 10)

Данную фразу перевели, как: «Я как всегда в своем репертуаре».

Мы полагаем, что этот перевод наиболее приближен к раскрытию смысла фразы, так как персонаж по имени Зус обыгрывает на своем имени фразу «goof up», что значит «облажаться, допустить ошибку».

В одиннадцатом эпизоде мультсериала речь идет о магическом кристалле, способный увеличивать и уменьшать предметы, когда через него проходят лучи света. Главный герой Диппер присоединил кристалл к фонарику, для удобства, но антагонист вселенной мультсериала Гидеон выкрал этот фонарик и хотел уменьшить всех своих врагов. Когда, ничего не подозревающий об этом устройстве, персонаж Стэн его забирает у Гидеона фонарь, тот восклицает: «*My light!*». На что Стэн отвечает, думая, что к нему так обратились: «*You're the light of my life too, pal*» (GF. Episode 11).

В русской адаптации это звучит как:

«– Кристалл!

– Тогда ты мой изумруд, малыш!»

В данном переводе представлена адекватная замена слову «light», как свет, который необходим для действия кристалла, а также сохранена комичная атмосфера.

В двенадцатом эпизоде повествуется о вымышленном празднике «Летоуин» - это летний аналог Хэллоуина. В начале серии появляется монстр Летоуинский Ловкач, который является символом праздника. Но поскольку его оскорбил главный герой Диппер, показав свое неуважение, Ловкач заставил его собрать сладости. В английском языке его реплика звучит так:

*«It's your choice. You must trick-or-treat...Or die!»* (GF. Episode 12)

Однако в русском переводе мультсериала эту фразу перевели следующим образом:

«Выбор за тобой: либо идти колядовать, либо умереть!»

Здесь идет замещение реалий, так как в России не отмечают Хэллоуин, поэтому переводчики заменили выражение «trick-or-treat» на «колядовать», что является не совсем верным решением. Колядование обычно приурочивается к святкам, которые отмечаются в начале января и имеют религиозную идею, в отличие от американского праздника.

Поэтому, наиболее подходящий вариант перевода может звучать так:

«Выбор за тобой: идти собирать сладости или умереть!»

В той же серии персонажи заходят в магазин, где можно приобрести товары к Летоуину и на полке стояла говорящая игрушка в виде черепа. Одна из фраз приводится ниже:

*«No matter the score, I'm always «A head!»* (GF. Episode 12)

Здесь представлена игра слов – «a head» и «ahead». То есть, по задумке, эта фраза должна переводиться как:

«Каким бы ни был счет, я всегда на голову выше!»

Однако, переводчики не смогли сохранить каламбур в этой реплики и перевели ее таким образом:

«Потерял голову? Можешь взять мою!»

Таким образом, проанализировав перевод от телекомпании Disney в России, можно прийти к выводу о том, что при переводе на русский язык иногда получается потеря смысла реплик персонажей и не всегда переводчики могли найти им адекватный эквивалент. Но стоит сказать, что в большинстве случаев, переводческие решения официальной версии оказались верными и мультсериал не лишился выразительных средств.

## Выводы по главе II

Во второй главе мы рассмотрели примеры употребления стилистических единиц в мультсериале «Gravity Falls», а также проанализировали перевод на русский язык в адаптации сериала от телеканала Disney.

В мультсериале было использовано большое количество стилистических средств синтактики и семасиологии для создания выразительности речи персонажей. Часто встречаемыми приемами оказались фразеологизмы, а также некоторые элементы семасиологии, такие как: эпитет, гипербола, антитеза, каламбур. Мультсериал также наполнен множеством аллюзий на художественную литературу, современный кинематограф и знаменитые высказывания политических деятелей. Вышеперечисленные стилистические средства служат для придачи речи смысловой яркости и выразительности.

Также были рассмотрены примеры стилистической синтактики, например, эллипс, апозиопезис, риторические вопросы, анадиплозис, полисиндетон, что помогает разнообразить и украсить речь персонажей.

Помимо анализа стилистических средств в мультсериале, был также произведен анализ перевода с английского языка на русский от компании «Disney» и были предложены иные переводческие решения в данном исследовании, которой могут быть хорошей заменой фраз в официальном переводе.

Таким образом, лексико-стилистический анализ мультсериала «Gravity Falls», показал, что наиболее употребляемые стилистические средства в мультипликационном сериале – это фразеологизмы, сравнительные обороты, каламбур, гипербола, антитеза, полисиндетон,

апозиепезис, эллипс. Все перечисленные приемы позволяют разнообразить реплики персонажей и передать образы героев.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В настоящей работе были выполнены все поставленные задачи. Мы изучили понятие аудиовизуального текста и пришли к выводу, что подобный вид текста достаточно интересен не только для восприятия зрителем в развлекательных целях, но также для изучения лингвистами-переводчиками. Мы рассмотрели классификации аудиовизуальных текстов, а также рассмотрели трудности, с которым сталкиваются студенты языковых специальностей при переводе аудиовизуальных текстов.

Также мы остановились подробнее на том, какую роль играет мультипликация в лингвистических исследованиях и разобрали виды выразительных средств, которые используются в работе над созданием мультфильмов.

Более того, в работе были обозначены средства стилистических приемов, которые позволяют разнообразить речь. Среди них выделяются метафоры, эпитеты, гиперболы, аллюзии.

Мы также ознакомились с классификациями переводческих трансформаций, которые были освещены в работах Бархударова Л.С., Щетинкина В. Е, Швейцера А. Д. и других.

В практической части работы мы провели анализ ранее изученных стилистических средств в мультсериале «Gravity Falls» и выяснили, что в данном мультсериале присутствует большое количество стилистических единиц, а также был проведен анализ переводческих решений телеканала Disney на русский язык.

Для данного исследования была поставлена цель — анализ

стилистических особенностей и перевода фраз в мультсериале «Gravity Falls». Мы считаем данную цель достигнутой, а все поставленные перед исследованием задачи выполненными.

### Список использованной литературы

1. Алимов, В.В. Теория перевода. Перевод в сфере профессиональной коммуникации / В.В. Алимов. – М, 2006. – 160 с.
2. Арнольд, И.В. Стилистика современного английского языка. Л., 1981. – 242-250 с.
3. Арнольд, И.В. Стилистика. Современный английский язык / И.В. Арнольд – М.: Флинта: Наука, 2014. – 384 с.
4. Асенин, С.В. Мир мультфильма: идеи и образы мультипликационного кино социалистических стран / С.В. Асенин. – М.: Искусство, 1986. – 288 с.
5. Асенин, С.В. Волшебники экрана: эстетические проблемы современной мультипликации / С.В. Асенин. - М.: Искусство, 1974. - 288 с.
6. Бархударов, Л.С. Язык и перевод. Вопросы общей и частной теории перевода / Л.С. Бархударов. - М.: Междунар. отношения, 1975. – 336 с.
7. Богданов Е.В. К вопросу о специфике аудиовизуального перевода в России и Финляндии [Электронный ресурс] // Факультет прибалтийско-финской филологии и культуры/ URL: [http://old.petrus.ru/Faculties/Balfin/EVBogdanov\\_2011.html](http://old.petrus.ru/Faculties/Balfin/EVBogdanov_2011.html) (дата обращения: 28.05.2019)
8. Виноградов, В.С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы) / В.С. Виноградов. - М.: Издательство института общего среднего образования РАО, 2001. – 374 с.
9. Габрусенок, М.С., Значенок, В.С. Особенности перевода мультипликационного фильма с английского языка на русский и с

- русского на английский // Гуманитарные технологии в образовании и социосфере : сб. науч. ст. / редкол.: О.И. Уланович (отв. ред.) [и др.]. – Минск: Изд. центр БГУ, 2016. – 270 с.
10. Гальперин, И.Р. Очерки по стилистике английского языка / И.Р. Гальперин - М.: Изд-во литературы на иностранных языках, 1958. – 459 с.
11. Гачечиладзе, Г. Р. Художественный перевод и литературные взаимосвязи. – М.: Сов. писатель, 1980. – 256 с.
12. Денисенко, Ю.А., Коммисаров В.Н., Черняковская Л.А. «Пособие по научно-техническому переводу». / Ю.А. Денисенко. - М.: 1981. – 238 с.
13. Знаменская, Т.А. Стилистика английского языка. Основы курса / Т.А. Знаменская - М.: Едиториал УРСС, 2004. – 208 с.
14. Комиссаров, В.Н. Пособие по переводу с английского языка на русский / В.Н. Комиссаров, Я.И. Рецкер, В.И. Тархов. – М.: Издательство литературы на иностранных языках, 1960. – 296 с.
15. Комиссаров, В.Н. Слово о переводе / В.Н. Коммисаров. – М.: Международные отношения – 1973. – 215с.
16. Комиссаров, В.Н. Современное переводоведение / В.Н. Коммисаров. - М.: ЭТС, 1999. – 288с.
17. Кухаренко, В.А. Практикум по стилистике английского языка: Учебное пособие для студентов филологического факультета. – М.: Высшая школа, 1986. – 144с.
18. Латышев, Л.К. Курс перевода: Эквивалентность перевода и способы ее достижения / Л.К. Латышев. - М.: Международные отношения, 1981. – 248 с.
19. Левицкая, Т.Р., Фитерман, А.М. Пособие по переводу с английского языка на русский. / Т.Р. Левицкая. - М.: Высшая школа, 1973. – 136 с.

- 20.Мезенин, С.М. Образные средства языка (на материале произведений Шекспира): Учебное пособие / С.М. Мезенин - М.: МГПИ им. В.И. Ленина, 1984. – 100 с.
- 21.Миньяр-Белоручев, Р.К. Теория и методы перевода / Р.К Миньяр-белоручев. - М.: Московский лицей, 1996. – 208 с.
- 22.Мороховский, А.Н. Стилистика английского языка. – Киев, 1984. – 241 с.
- 23.Плещенко, Т.П. Стилистика и культура речи. Учебное пособие. – МИНСК «ТетраСистемс», 2001. – 544 с.
- 24.Прозоров, В.Г. Основы теории и практики перевода с английского языка на русский / В.Г. Прозоров. - М., 1998. – 234 с.
- 25.Пумпянский, А.Л. Лексические закономерности научной и технической литературы. Англо-русские эквиваленты / А.Л. Пумпянский. - Калининград: 1980. – 356 с.
- 26.Райс, К. Классификация текстов и методы перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М., 1978. С.202–228
- 27.Реформатский, А.А. Введение в языковедение / А.А. Реформатский. - М.: Аспект Пресс, 1996. – 536 с.
- 28.Рецкер, Я.И. Теория перевода и переводческая практика: Очерки лингвистической теории перевода / Я.И Рецкер. - М., 2006. – 240 с.
- 29.Скребнев Ю.М. Введение в коллоквиалистику. Саратов, 1985. – 20-32 с.
- 30.Скребнев Ю.М. Очерк теории стилистики. Горький, 1975. С.32-52.
- 31.Тихонов, А.А. Английский язык теория и практика перевода / А.А. Тихонов. - М., 2005. – 120 с.
- 32.Уланович, О.И. Психолингвистика: Учеб. пособие / О.И. Уланович. - Минск:Изд-во Гревцова, 2010. – 240 с.

- 33.Федоров, А.В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы): Для ин-тов и фак. иностр. яз. Учебное пособие / А.В. Федоров. - М.: Высшая школа. 1983. – 303 с.
- 34.Швейцер, А.Д. Теория перевода. Статус, проблемы, аспекты / А.Д. Швейцер. - М.: Наука. 1988. – 215 с.
- 35.Щетинкин, В.Е. Пособие по переводу с французского языка на русский. / В.Е. Щетинкин, - М.: Просвещение, 1987. - 160 с.
- 36.Skrebnev, Y. M. Fundamentals of English Stylistics. – М., 1994. P. 5-39.
- 37.Cambridge Dictionary [Электронный ресурс]. – <https://dictionary.cambridge.org/>
- 38.Collins English Dictionary [Электронный ресурс]. – <https://www.collinsdictionary.com>
39. Longman Dictionary [Электронный ресурс]. – <https://www.ldoceonline.com/>
- 40.Millan, C. The position of audiovisual translation studies / C. Millan, F. Bartrina // The Routledge Handbook of Translation Studies. – Routledge Handbooks, 2012. –pp. 45-59
- 41.Macmillan Dictionary [Электронный ресурс]. – <https://www.macmillandictionary.com/>
- 42.Merriam-Webster Dictionary [Электронный ресурс]. <https://www.merriam-webster.com/>
- 43.Zabalbeascoa P. The nature of the audiovisual text and its parameters. Draft for The Didactics of Audiovisual Translation, 2008