

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»  
СТАРООСКОЛЬСКИЙ ФИЛИАЛ  
(СОФ НИУ «БелГУ»)**

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

КАФЕДРА ФИЛОЛОГИИ

**ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА ПЕРЕДАЧИ ИРОНИИ В КИНОДИАЛОГЕ  
(НА МАТЕРИАЛЕ КОМЕДИЙНЫХ МУЛЬТФИЛЬМОВ)**

Выпускная квалификационная работа  
обучающегося по направлению подготовки  
44.03.05 Педагогическое образование  
профиль Иностранный язык (первый, второй)  
очной формы обучения, группы 92061213  
Дроновой Елены Александровны

Научный руководитель  
д.фил.н., профессор  
Прохорова О.Н.

**ОГЛАВЛЕНИЕ**

Введение.....	3
Глава I. Общая проблематика перевода кинотекста с английского языка на русский.....	5
§ 1. Кинодиалог как объект перевода.....	5
1.1. Понятие и сущность кинотекста.....	5
1.2. Различные подходы к классификации кинотекстов.....	9
§ 2. Особенности кинодиалога мультипликационного фильма.....	13
§ 3. Передача иронии как проблема теории перевода.....	17
3.1. Ирония и приемы ее трансляции на русский язык.....	17
3.2. Языковые средства как способ передачи иронии.....	23
Глава II. Передача иронии в комедийных мультфильмах «Монстры на каникулах» и «Рио».....	26
§ 1. Способы трансляции иронии в мультфильме «Рио».....	27
§ 2. Средства трансляции иронии в мультфильме «Монстры на каникулах».....	36
§ 3. Обучение навыкам аудирования с использованием роликов из мультфильмов.....	48
Заключение.....	51
Список использованной литературы.....	54
Приложение.....	60

## ВВЕДЕНИЕ

**Тема** данной выпускной квалификационной работы относится к области исследований переводоведения.

В настоящее время все большую популярность приобретают зарубежные мультфильмы, поскольку рассчитаны на просмотр детской и взрослой аудитории. Как правило, в основе кинодиалога данного жанра лежит «тонкая скрытая насмешка» или ирония, отражающая все насущные проблемы, связанные с человеческой деятельностью. Тем интереснее наблюдать за персонажами мультфильма, их речью, поведением и особенно, юмором, заключающимся в оригинальном сюжете и транслируемом в переводе, поэтому стоит ответить на вопрос: как и каким способом можно передать иронию языка оригинала так, чтобы сохранить то чувство юмора и насмешку в языке-реципиенте.

**Актуальность** данной работы обусловлена тем, что способы передачи иронии пока недостаточно изучены в рамках переводоведения, но учитывая огромную популярность мультфильмов, востребованность переводов комедийных кинотекстов, возникает потребность в более детальном изучении данной проблемы в рамках исследования настоящей выпускной квалификационной работы.

**Объектом** данной работы является ирония в кинодиалоге.

**Предмет** – изучить способы передачи иронии в кинодиалоге в рамках эквивалентности и адекватности перевода с помощью языковых средств.

**Цель исследования** – рассмотреть способы передачи иронии в кинодиалоге на базе комедийных мультфильмов.

В соответствии с целью, предметом и объектом данной работы были выдвинуты следующие **задачи**:

- 1) определить понятие и сущность кинотекста;
- 2) изучить различные подходы к классификации кинотекстов;
- 3) рассмотреть особенности кинодиалога мультипликационного фильма;

- 4) описать приемы и языковые средства передачи иронии на русский язык;
- 5) выявить особенности передачи иронии в кинодиалоге мультфильмов «Монстры на каникулах» и «Рио».

Используемый **материал** в рамках исследования: кинодиалоги оригинальной версии (английский язык) и перевода (русский язык) мультфильмов «Рио» и «Монстры на каникулах».

В работе применялись следующие **приемы и методы**: сравнительно-сопоставительный, аналитический, описательный.

**Структура**: данная выпускная квалификационная работа состоит из 60 страниц, Введения, двух глав, Заключения, Списка использованной литературы в количестве 42 источников, Приложения.

Во введении обоснована тема, актуальность выпускной квалификационной работы, определены цель, объект, предмет, сформулированы задачи, приемы и методы исследования.

В первой главе рассмотрена общая проблематика перевода кинотекста, его понятие и сущность, описаны различные подходы к классификации кинотекстов, выявлены особенности кинодиалога мультипликационного фильма, изучены приемы трансляции иронии в рамках эквивалентности и адекватности перевода с помощью языковых средств.

Во второй главе описаны способы и средства трансляции иронии в кинодиалоге мультфильмов «Рио» и «Монстры на каникулах».

В заключении дается краткое обобщение всего материала.

В качестве **апробации** предложена статья на тему «Касательно особенностей перевода иронии в кинодиалоге с английского на русский язык», содержащая фрагменты настоящей выпускной квалификационной работы, опубликованная в рамках XLIII Студенческой международной заочной научно-практической конференции «Молодежный научный форум: гуманитарные науки».

# Глава I. ОБЩАЯ ПРОБЛЕМАТИКА ПЕРЕВОДА КИНОТЕКСТА С АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА НА РУССКИЙ

## §1. Кинодиалог как объект перевода

### 1.1. Понятие и сущность кинотекста

На протяжении нескольких десятков лет кинематограф находится в поле зрения исследователей, которые утверждают, что кино как любой вид искусства обладает специфическим языком, элементы которого разнородны, но в совокупности они образуют гармоничное целое, выступая в конкретном кинематографическом произведении.

Российский киновед С.А. Филиппов определяет понятие «киноязык» как «систему средств, позволяющую осуществлять коммуникацию с помощью кинематографа» [Филиппов 2006: 125]. Здесь автор имеет в виду «любую систему, позволяющую воспроизводить плоское ограниченное движущееся изображение произвольного характера...и обладающая способностью мгновенного и полного измерения этого изображения» [Филиппов 2006: 126].

Некоторые исследователи рассматривают кино с позиции семиотики, т.е. свойств знаков и знаковых систем. Следовательно, особенность понятия «киноязык» предполагает некоторые сходства с естественным языком. Так, например, понятия «кадр» и «монтаж» рассматривают как «основные носители значений языка». При таком описании кадр можно обозначить морфемой, а монтаж представляется морфологией и синтаксисом, т.е. набором правил соединения кадров-морфем в кинослова, кинословосочетания и кинопредложения при помощи различных монтажных переходов. Кроме того, язык кино (как и естественный язык) обладает собственным набором стилистических средств (фигур и тропов), которые отражаются в кадровой или межкадровой динамике. Например, киноэпифора

может быть реализована при помощи монтажной склейки, а параллелизм с помощью параллельного монтажа.

М.А. Ефремова определяет кинотекст как «связное, цельное и завершённое сообщение, выраженное при помощи вербальных (лингвистических) и невербальных знаков, организованное в соответствии с замыслом коллективного функционально дифференцированного автора при помощи кинематографических кодов, зафиксированное на материальном носителе и предназначенное для воспроизведения на экране и аудиовизуального восприятия зрителем» [Ефремова 2004: 40].

М.С. Снеткова обозначает кинотекст как «единое, сложное, семиотически-неоднородное сообщение, в состав которого, помимо собственно кинодиалога – его вербальной составляющей – входят изобразительный ряд и саундтрек». Кинотекст в игре кино совмещает в себе свойства художественного и аудиомедиального текста (выполняющего языковые функции описания, выражения, обращения), при этом задача переводчика решается за счёт передачи коммуникативной и эстетической информации, заключенной в речи персонажей» [Снеткова 2009: 25].

Одно из наиболее точно и ярко выраженных определений кинотекста принадлежит Р.А. Матасову. По его мнению, кинотекст – это «технически дифференцированная динамическая знаковая ситуация, являющаяся совокупностью структурных элементов киноязыка в рамках кинематографического произведения, отправляющая в соответствии с единичной или множественной жанровой установкой определенное эмоциональное сообщение реципиенту в виде синергетической комбинации реализованных в киноповествовании семиотических кодов. Кинотекст характеризуется смысловой завершенностью, интертекстуальностью (диалогическое взаимодействие текстов), полиавторской модальностью (авторской оценкой) и использованием различных стилистических фигур языка кино (кинометафоры, киноэпифоры, параллелизма, эллипса)» [Матасов 2009: 55].

Исследователи Г.Г. Слышкин и М.А. Ефремова выделяют в структуре кинотекста две взаимосвязанные и взаимодействующие системы: лингвистическую и нелингвистическую. Первую составляют письменный компонент (титры, надписи) и устный (закадровый текст, песни), вторую определяют звуковая часть (естественные и технические шумы, музыка) и видеоряд (образы персонажей, движения персонажей, пейзаж, интерьер, реквизит, спецэффекты) [Ефремова 2004: 117].

Подводя некоторые итоги, следует отметить, что термин «кинотекст» многозначен и обладает комплексным характером. Определение кинотекста возможно лишь внутри выделяемых типов отношений между кино и текстом, только на основе и исходя из характера их взаимодействия.

Каждый из подходов к кинотексту фокусирует внимание на его отдельных аспектах, которые собственно и структурируют термин «кинотекст» в каждом случае. Кино имеет дело со «смысловыми вещами» – видимыми вещами, взятыми в их разнообразных отношениях и преобразованными искусством кино. Как считал Юрий Тынянов, за видимым миром – «видимым человеком» и «видимой вещью» – стоит смысловая перепланировка мира, содержание которой помогает раскрыть диалогическое исследование кинотекста.

Далее рассмотрим понятие кинодиалог, которому дается несколько определений.

В.Е. Горшкова обозначает вышеупомянутую «устную составляющую» лингвистической системы термином кинодиалог, который определяется как «вербальный компонент художественного фильма, смысловая завершенность которого обеспечивается аудиовизуальным (звукорительным) рядом в общем дискурсе фильма [Горшкова 2006: 121]. Автор отмечает, что «определенная условность термина вовсе не исключает возможность вкраплений монологических высказываний или развернутых монологов в звучащем тексте фильма [Горшкова 2006: 146].

Говоря о последней, исследователь англоязычных кинофильмов С. Козлофф выделяет «диалог в кино», как одну из ключевых составляющих фильма, где понимаются все разговорные линии и всё, что проговаривается в нём. Поскольку кино является по существу визуальной средой, диалог в фильме должен использоваться более экономно, чем в театре, быть своего рода дополняющим действие, а не заменять его.

Кинодиалог есть «спонтанный разговорный текст, который оказывается под влиянием стилизации в соответствии с художественным замыслом режиссера и ориентированный на особый кинематографический код, что находит своё выражение в доминировании диалогической речи персонажей в различных формы общения». Слабое наличие формы монологической речи в кинодиалоге объясняется особенностью кинематографа, поскольку, являясь искусством зрелищным, он демонстрирует действия персонажей на видео [Ямпольский 1998: 90].

С точки зрения М.С. Снетковой, «кинодиалог обладает такими особенностями, как ограничение текста временными рамками звучания, что предполагает отсутствие комментариев (возможно лишь дополнять его краткими пояснениями); максимальная информативность и доступность кинодиалога, так как он рассчитан на мгновенное восприятие и реакцию зрителей; внимательное использование вербальных и невербальных средств выбора необходимых приемов перевода кинодиалога» [Снеткова 2009: 49].

Как известно, кинодиалог отражает культурологический аспект фильма в передаче имён собственных, особенностей национальных реалий и речевой характеристики персонажей.

Таким образом, кинодиалог, как один из видов текста, сравнивают с драматическим диалогом на основе спонтанного характера текста, определяют как способ воздействия на зрителя, создающий коммуникативно-прагматический эффект, кроме того кинодиалог как текст особого жанра обладает категориями информативности, связности, цельности, а также специфическими категориями.



Тем не менее, необходимо ощутить разницу понятий кинотекст и кинодиалог. Кинодиалог выступает как часть, вербальная составляющая кинотекста, которая представляет собой сложное семиотическое образование.

В следующем параграфе будут рассмотрены различные подходы к классификации кинотекстов.

## **1.2. Различные подходы к классификации кинотекстов**

Многие исследователи, обращаясь к проблеме разграничения видов кинотекстов, выделяют два направления в кинематографе: «линию Люмьера» и «линию Мельеса» (по фамилиям постановщиков первых фильмов). Считается, что первая, «реалистическая», дала начало документальному кино, а вторая, «зрелищная» – художественному. Документальное кино – вид киноискусства, материалом которого являются съемки подлинных событий и лиц. К линии Люмьера относится и научное кино, которое развивается в четырех самостоятельных видах: научно-популярное (популяризирует достижения в различных областях знания в доступной для зрителя форме), учебное, научно-исследовательское и научно-производственное (направлены для зрителя-специалиста). Каждый из представленных видов несет собственную функцию, а также использует специфические средства выразительности.

Как отмечено ранее, линия Мельеса получила развитие в художественном кино. Продуктом художественного кино является художественный фильм – «в наиболее употребительном значении то же, что игровой фильм – кинолента с отснятой на ней вымышленной ситуацией, в основе которой лежит художественное воспроизведение жизненного материала». Стоит отметить особенность анимационного кино как особый вид киноискусства, в основе которого лежит оживление на экране различных неодушевленных объектов. Однако следует уточнить, что данный вид фильма нельзя считать разновидностью фотографического кинематографа,

поскольку он представляет собой вполне самостоятельное искусство со своим художественным языком, во многом не совпадающим с языком игрового и документального кинематографа.

Таким образом, наивно полагают, что выше рассмотренная классификация фильмов также подразделяет кинотексты на художественные, документальные и мультипликационные. Такое наивное разграничение удобно для повседневного использования, но неприемлемо для научного исследования, поскольку упомянутые группы выделены по различным основаниям. Художественный или документальный фильм невозможно противопоставить мультипликационному хотя бы потому, что и художественный, и документальный фильм может быть выполнен в анимационном стиле. Для специалиста-киноведа, а также обыкновенного зрителя актуальными являются такие специальные технические характеристики кинотекста, как:

- 1) анимационный – неанимационный;
- 2) черно-белый – цветной;
- 3) широкоформатный – широкоэкранный – панорамный – стереоскопический;
- 4) короткометражный – полнометражный;
- 5) односерийный – многосерийный;
- 6) немой – звуковой.

Так как ни наивная, ни киноведческая классификации не отвечают интересам лингвистического исследования, Ефремова/Слышкин предлагают «лингво-семиотическую классификацию, основанную на типе превалирующих в кинотексте изобразительных знаков и доминирующем стиле речи».

При определении типа кинотекста следует в первую очередь опираться на использованные для его создания нелингвистические визуальные знаки, которые могут быть либо иконическими, либо индексальными.

Как указано в исследовании Ч. Пирса, иконический знак может представлять объект по образу и подобию, суть которого заключается в том, что он представляет собой имитацию объекта. Например, актер в постановочном фильме с помощью грима, костюма и актерского мастерства изображает своего героя, т.е. объект, который существует только в виде сценарного описания. Здесь имеет место сказать о трюках, спецэффектах и декорациях: мы видим на экране не события и явления, происходившие в реальной жизни, а их постановку, имитацию. Все перечисленные знаки постановочного кинотекста отвечают определению иконического знака, т.е. основополагающим признаком постановочного кинотекста является присутствие в визуальной части иконических знаков. Индекс, по Ч. Пирсу, наоборот – «имеет подлинную связь со своим объектом, независимо от перевода, один из родов знаков, понимаемых как «конкретный репрезентирующий объект» [Пирс 2000: 75].

Речь в кинотексте обычно не ограничивается одним стилем, однако черты включенных стилей не противоречат основным, и функциональный стиль сохраняет целостность.

Хроникально-документальный фильм тяготеет к публицистическому стилю. Его основные функции – информационная и воздействующая, хотя могут присутствовать и другие – просветительская, воспитательная, организаторская, развлекательная. В художественном кинотексте присутствует устная живая речь, хотя она особым образом отобрана и обработана в ходе создания сценария, т.е. стилизована [Кожина 1983: 163].

Анимационный кинотекст представляет собой особый вид кинотекста. В анимационном фильме мы сталкиваемся с изображением куклы или рисунка, денотирующим некий условный либо реальный объект посредством подобия. Такой знак по определению является иконическим, т.е. визуальная часть как художественного, так и нехудожественного анимационного кинотекста строится из иконических изобразительных знаков. Следовательно, при классификации анимационных кинотекстов нужно

исходить из их тематики и стилевых характеристик аудиоряда [Слышкин, Ефремова 2004: 41].

Поскольку кинотекст является креолизированным текстом (имеет вербальную и невербальную части), Ефремова/Слышкин выделяют классификацию кинотекстов по общетекстовым признакам:

1) по адресату:

а) по возрастному признаку: детский – семейный (для совместного просмотра различными возрастными группами) – взрослый (детям до 16 лет смотреть не рекомендуется);

б) по степени закрытости: массовый – элитарный. К элитарному кинотексту можно отнести не только авторское экспериментальное художественное кино, рассчитанное на узкий круг любителей, но также научное и производственное кино, представляющее интерес в основном для специалиста;

2) по адресанту:

а) профессиональный – любительский. В последнее время возрос интерес к личным любительским киноархивам, материалы из которых включаются в телепередачи и документальные фильмы для более достоверного воссоздания атмосферы эпохи. Кадры непрофессиональной видеосъемки (любительские видеокамеры практически вытеснили любительские кинокамеры) используются в новостях, в репортажах из «горячих точек»;

3) по степени оригинальности сценария:

а) оригинальный – переработка или развитие (продолжение) литературной или кинематографической основы. Под переработкой литературной или кинематографической основы мы понимаем экранизацию литературного произведения, фильм по мотивам литературного произведения, римейк более раннего кинотекста;

4) по жанру:

в жанре кинотекста наблюдаются те же тенденции, которые обнаруживают исследователи литературного текста. Жанровое обозначение художественного кинотекста сообщается обычно в предтексте афиши, в анонсе кино- или телепрограммы или заставке, если фильм демонстрируется по телевидению. Количество жанровых рубрик постоянно увеличивается за счет уточнений и детализации. Так, например, наряду с кинороманом, драмой, мелодрамой, комедией, сказкой, детективом, вестерном, военным, приключенческим и фантастическим фильмами встречаются и такие рубрики, как психологическая драма, романтическая мелодрама, трагикомедия, романтическая комедия. Появились такие жанровые определения, как боевик, комедийный боевик, фантастический боевик, мистика и мистический боевик, фильм ужасов, триллер, фильм-катастрофа, рождественская история. Жанровый рубрикатор объединяет однотипные кинотексты, распознаваемые по структуре, и служит сигналом, направляющим зрительские ожидания в определенную сторону. Киножанр, таким образом, можно рассматривать как парадигму кинотекстов, а кинотекст соответствующего жанра как составляющую парадигмы.

Таким образом, на данном этапе развития кинематографа в рамках различных исследований природы кинотекста выше указаны основные его виды и подходы к классификации. В следующем параграфе будут выявлены особенности кинодиалога мультипликационного фильма.

## **§2. Особенности кинодиалога мультипликационного фильма**

Особенности современного этапа развития анимационного кинематографа делают необходимым исследование его эстетической природы, основанное на анализе художественности компонентов анимационного образа.

Анимация всегда интересовала и будет интересовать людей любого возраста, социального положения и уровня интеллектуального и художественного развития – будь то интерес к ней как к явлению искусства,

как к самому необычному и фантастическому виду кинематографа или интерес к самому феномену одушевления, возможности «оживлять» статичные рисунки.

Мультипликация – это синтетический вид кинопроизводства, как и игровое кино объединяет многие виды искусства от лат. *multiplicatio* умножение, увеличение, возрастание – технические приёмы создания иллюзии движущихся изображений (движения и/или изменения формы объектов – морфинга) с помощью последовательности неподвижных изображений (кадров), сменяющих друг друга с некоторой частотой. Неслучайно мультипликацию называют еще и анимацией от фр. *animation*: оживление, одушевление – западное название мультипликации: вид киноискусства и его произведение (мультфильм), а также соответствующая технология [«Мультипликация»].

В графической мультипликации существует достаточно много способов создания движущихся героев. Например, для создания запоминающего персонажа аниматоры используют пластилин, рисунки, открытки и фотографии. При использовании силуэтной съемки персонажа, которого рисуют на плотной бумаге, вырезают. При этом голова туловище, ноги и руки вырезают отдельно. Далее на фоне декорации, тоже нарисованной на листе бумаги, из вырезок составляется человек. Мультипликатор аккуратно, просчитывая фазы движения, передвигает ноги, руки и голову персонажа. Каждая фаза движения фотографируется, а затем все кадры монтируют с помощью специальной компьютерной программы. Таким образом, герой буквально оживает – начинает бегать, прыгать, говорить, смеяться и выполнять то, что предусматривает сценарий, соответственно без звука. Здесь необходима помощь актеров, так как они дают голоса анимационным персонажам.

Что касается компьютерной мультипликации, то это уже совсем другие технологии создания анимационных фильмов для детей и взрослых. Как правило, возможности компьютерной мультипликации значительно шире, а

качество выше. Самыми популярными видами современной компьютерной мультипликации являются flash и 3D. Оживление персонажей мультфильма при помощи компьютерных программ довольно часто происходит с помощью такого способа, как захват движения «motioncapture». Он заключается в том, что все движения будущего анимационного персонажа выполняет человек – прыгает, приседает, бежит. Затем с помощью компьютерного моделирования актер, выполняющий движения, превращается в забавного персонажа. Данный способ анимации используется при создании российского популярного мультсериала «Маша и Медведь».

В литературе по семиотике языка кино мультипликационным фильмам почти не уделяется внимание. Это можно объяснить периферийным положением самого мультипликационного фильма в общей системе киноискусства. Но все может измениться на ином этапе культуры. Поскольку развитие телевидения, повышая значение неполнометражных лент, создает технические условия для повышения общественного статуса мультипликационных фильмов. Существенным условием дальнейшего развития мультипликации является осознание специфики ее языка и того факта, что мультипликационный фильм не является разновидностью фотографического кинематографа, а представляет собой вполне самостоятельное искусство со своим художественным языком, во многом противостоящим языку игрового и документального кинематографа.

Существует несколько языковых особенностей мультипликационного сценария. На лексическом уровне для мультфильмов характерным является использование понятной и простой лексики, отсутствие непонятных терминов, профессионализмов, устаревших слов, обоснованное использование неологизмов. К особенностям на грамматико-синтаксическом уровне относятся: использование простых грамматических форм, уменьшительно-ласкательных суффиксов, несложных синтаксических конструкций и предложений. На фонетическом уровне следует отметить

особенности произношения, используемые автором для создания юмористического эффекта. Среди жанрово-стилистических особенностей мультипликационного киносценария как вида детской художественной литературы следует отметить связь с национальной культурой, отсутствие большого количества стилистических средств образно-художественной выразительности, однако, при этом, могут широко употребляться эпитеты, сравнения и олицетворения. Характерным является использование повторов, фразеологических оборотов и пословиц, наличие песен.

Главное же свойство языка мультипликации состоит в том, что он оперирует системой знаков: то, что появляется перед зрителем на экране, представляет собой изображение. Мультипликационный фильм ориентируется на рисунок с отчетливо выраженной спецификой языка: на детский рисунок, фреску, карикатуру.

Интерес также представляет и использование кукол для мультипликационного фильма. В сфере кинематографа кукла замещает живого актера. Такая особенность языка мультипликации максимально приспособлена для передачи разных оттенков иронии и создания игрового текста. И если не иметь представление о природе и специфике языка анимационного фильма, то попытки подчинить его нормам языка фотографического кино, как более реалистического и серьезного, могут привести к отрицательным результатам.

Однако рассмотренные особенности выше не ограничивают возможностей мультипликационного кино одним лишь ироническим повествованием. Современное искусство с его разнообразными «текстами о текстах» и тенденцией к удвоению семиотических систем открывает перед мультипликацией широкий круг тем, лежащих на основных путях художественных поисков времени. В следующем параграфе будет рассмотрена ирония с точки зрения проблемы ее перевода, а также приемы ее трансляции на русский язык.



### §3. Передача иронии как проблема теории перевода

#### 3.1. Ирония и приемы ее трансляции на русский язык

Поскольку ирония в контексте кинодиалога малоизучена, и теоретическая база недостаточно сформирована, рассмотрим понятие иронии и способы её перевода с точки зрения переводоведения.

Современный словарь иностранных слов дает два определения иронии: «тонкая скрытая насмешка» и «стилистический прием контраста видимого и скрытого смысла высказывания, с эффектом насмешки» [Уша 2010: 253].

В распространенном определении иронии сказано о том, что ирония направлена не против отдельного феномена, отдельного существования, но что все сущее становится чуждым ироничному субъекту, а он становится чуждым всему сущему, и как действительность утрачивает для него свою законность, так и он в некоторой степени становится недействительным. Слово «действительность» употреблено здесь, прежде всего в значении «исторической действительности», то есть действительности, существующей в определенное время и при определенных обстоятельствах.

По мнению С.И. Богомоловой, «ирония – семантический механизм переключения между отрицательной и утвердительной модальностями, одного и того же высказывания (слова, словосочетания, предложения) или положительной и негативной оценкой объекта высказывания, осуществляющийся при помощи интонации, контекста (как текстового, так и экстралингвистического). Коммуникативная цель иронических высказываний в обобщенном виде выглядит как «дискредитация адресата». Имплицитный характер негативной оценки делает возможным признать иронию скрытой речевой агрессией» [Богомолова 2005: 432].

Простейшим способом выражения иронии в английском и русском языках являются кавычки, когда вполне стандартное и ожидаемое слово или фраза берутся в кавычки в стандартном контексте. Такие ситуации, как правило, легко переводятся аналогичным приемом, за исключением области

закавычивания, которая может меняться в зависимости от совпадения или расхождения грамматических составляющих исходной единицы [Казакова 2006: 155].

Выделяют три основных формы иронии: прямую иронию, антииронию и самоиронию:

- 1) прямая ирония – способ принизить, придать отрицательный или смешной характер описываемому явлению;
- 2) антиирония – противоположна прямой иронии и позволяет представить объект антииронии недооценённым;
- 3) самоирония – ирония, направленная на собственную персону. В самоиронии и антииронии отрицательные высказывания могут подразумевать положительный подтекст [Гальперин 2007: 87].

Т.А. Казакова предлагает придерживаться пяти основных правил перевода (трансляции) иронии:

1) полный перевод с незначительными лексическими или грамматическими преобразованиями применяется в тех случаях, когда это позволяет как словесный, так и грамматический состав иронического оборота в исходном тексте, при условии совпадения социально-культурных ассоциаций;

2) расширение исходного иронического оборота применяется в тех случаях, когда смысл иронического словоупотребления неочевиден для иноязычной культурной среды. В таких случаях часть подразумеваемых компонентов иронии облекается в словесную форму в виде причастных или деепричастных оборотов, расширенных атрибутивных конструкций и т. п.;

3) антонимический перевод, то есть перевод с противоположным грамматическим или лексическим значением, применяется тогда, когда прямой перевод утяжеляет переводную структуру в силу различия грамматических или лексических норм и тем самым затемняет или вообще не передает смысл иронии;

4) добавление смысловых компонентов применяется в тех случаях, когда требуется сохранить исходные лексико-грамматические формы (например, цитаты) в условиях информационной недостаточности аналогичных форм в языке перевода;

5) культурно-ситуативная замена применяется в тех случаях, когда прямое воспроизведение способа выражения иронии невозможно, поскольку он не будет воспринят переводящей культурой, а сама ирония должна быть передана, поскольку она составляет существенную часть авторского способа выражения.

Выражение иронии, насмешки осуществляется различными способами, которые могут различаться по форме, содержанию и функциях в разных языках и речевых традициях.

Некоторые исследователи обращают внимание на тесную связь иронии и юмора и основной ее функцией называет шутку или остроту. Однако А.Г. Козинцев находит различия между юмором и иронией. Автор утверждает, что между иронией и юмором существуют кардинальные различия, которые часто не замечают. Ирония, являясь чисто языковым средством, не посягает на язык, а юмор, в виду своей малопонятности как для теоретиков, так и для самих коммуникантов, относится к интеракционной модели, допускающей бессознательность общения. Связь юмора с языком менее тесная, так как он действует на более глубоком уровне, чем ирония. Юмор посягает на сопоставляющую функцию языка, а значит, и на сам язык. Как бы реалистичным ни казался юмор, его денотат (обозначаемый предмет) фиктивен. В отличие от иронии и иных фигур и тропов, юмор не изменяет прямой смысл, а уничтожает его, не предлагая взамен ничего. Являясь антиязыковым средством, он взрывает не только значение речи, но и саму речь, так как она несовместима со смехом. Юмор включает бессознательный компонент и не ограничивается речевым поведением. Язык здесь направлен против самого себя. Заразительность

смеха создает теснейшую интерперсональность, не свойственную иронии [Козинцев 2004: 110].

Говоря о юморе в кино, известный отечественный кинопереводчик Л.Г. Белозорович отмечает, что «у переводчиков-профессионалов есть поговорка: не понимаешь шуток – не знаешь языка». Здесь речь как раз идет об адаптированном юморе исходного текста для русскоязычной аудитории. Отношение к иронии разное ввиду иного менталитета, поэтому профессионалам переводческой сферы необходимо подстраиваться под сценарий кинотекста, применяя различные способы перевода, чтобы, как можно точнее, передать смысл, раскрываемый автором [«Как Голливуд заговорил по-русски»].

Независимо от типа текста, перевод предполагает некоторые общие закономерности, которые следует учитывать, в том числе в процессе дублирования. Так, например, в рамках переводоведения рассматриваются две основные категории: адекватность и эквивалентность перевода для передачи иронии с языка оригинала в язык-реципиент.

Неадекватный перевод фильма не сможет передать замысел автора, и, таким образом, потеряет свою ценность. Не менее важна и категория эквивалентности, так как неэквивалентный перевод утрачивает культурный компонент.

Адекватный перевод предполагает соответствие тем ожиданиям, которые возлагают на него участники коммуникации, а также тем условиям, в которых он осуществляется. Н.К. Гарбовский утверждает, что «категория адекватности является главным образом характеристикой не степени соответствия текста перевода тексту оригинала, а степени его соответствия ожиданиям участников коммуникации» [Гарбовский 2004: 288]. Здесь выделяют автора исходного текста и получателя сообщения в переводе. На данном уровне адекватность наблюдают в устном переводе, когда исходный текст изначально создается для перевода, а его условия и характер определены заранее. Оба участника общения считают перевод адекватным,

если задачи коммуникации решены. При этом ни тот, ни другой коммуникант (участник коммуникации) не сомневаются в том, что речевое произведение, созданное переводчиком, эквивалентно исходному.

А.Д. Швейцер считает, что «адекватность связана с условиями протекания межъязыкового коммуникативного акта, т.е. определяет, соответствует ли перевод как процесс данным коммуникативным условиям. Адекватность представляет собой некий компромисс, на который идет переводчик, жертвуя эквивалентностью для решения главной задачи. Такой главной задачей считается сохранение в переводе функциональных доминант исходного текста» [Швейцер 2012: 78].

Иными словами, адекватный (полноценный) перевод А.В. Федоров определяет как «перевод, соответствующий подлиннику по функции (полноценность передачи) и по выбору средств переводчиком (полноценность языка и стиля)» [Федоров 2002: 186].

Термины «адекватность» и «адекватный» ориентированы на перевод как процесс, тогда как термины «эквивалентность» и «эквивалентный» имеют в виду отношение между исходным и конечным текстами, которые выполняют сходные коммуникативные функции в разных культурах. В отличие от адекватности эквивалентность ориентирована на результат. Согласно К. Райс, «эквивалентность - это особый случай адекватности (адекватность при функциональной константе исходного и конечного текстов)» [Райс 1978: 206].

Эквивалентность перевода – общность содержания (смысловая близость) оригинала и перевода; эквивалентный перевод – это перевод, воспроизводящий содержание оригинала на одном из уровней эквивалентности. Уровень (тип) эквивалентности – степень смысловой близости оригинала и перевода, определяемая частью содержания оригинала, сохраняемой при переводе.

В каждом конкретном случае тип эквивалентности определяется как соотношением единиц исходного языка (ИЯ) и переводящего языка (ПЯ), так

и учетом прагматических факторов, воздействующих на акт перевода. Нарушение нормы эквивалентности может быть абсолютным, когда перевод признается неэквивалентным, не передающим содержание оригинала хотя бы на самом низком уровне, если установлено, что остальные нормативные требования могли быть выполнены и на более высоком уровне эквивалентности, чем тот, который был реально достигнут в переводе. В первом случае перевод должен быть признан неудовлетворительным, а во втором может считаться вполне приемлемым в том случае, если максимально возможная смысловая близость не обязательна для успешной межъязыковой коммуникации [Паршин 2000: 147].

Норма эквивалентности представляет собой конечное нормативное требование, которое должно выполняться при условии соблюдения всех остальных аспектов переводческой нормы. Несомненно, полнота передачи содержания оригинала в переводе является важнейшей характеристикой межъязыковой коммуникации. Норма эквивалентности – это наиболее «собственно переводческое» нормативное требование к переводу.

В.Н. Комиссаров выделяет пять уровней эквивалентности:

1) эквивалентность на уровне слов – достигается максимальная степень близости содержания оригинала и перевода, которая может существовать между текстами на разных языках;

2) эквивалентность на уровне предложений – в переводе воспроизводится значительная часть значений синтаксических структур оригинала;

3) эквивалентность на уровне сообщения выделяет несколько особенностей: невозможность связать структуры оригинала и перевода отношениями синтаксической трансформации; сохранение в переводе цели коммуникации и идентификации той же ситуации, что и в оригинале; сохранение в переводе общих понятий, с помощью которых осуществляется описание ситуации в оригинале, т.е. сохранение той части содержания исходного текста, которую мы назвали «способом описания ситуации»;

4) эквивалентность на уровне ситуации – в данном типе эквивалентности общая часть содержания оригинала и перевода не только передает одинаковую цель коммуникации, но и отражает одну и ту же внеязыковую ситуацию. Ситуацией называется совокупность объектов и связей между объектами, описываемая в высказывании. Любой текст содержит информацию о чем-то, соотнесен с какой-то реальной или воображаемой ситуацией. Сохранение указания на одинаковую ситуацию сопровождается в переводах этого типа значительными структурно-семантическими расхождениями с оригиналом;

5) эквивалентность на уровне цели коммуникации характеризует часть содержания текста (высказывания), указывающую на общую речевую функцию текста в акте коммуникации, составляет его цель коммуникации. Она представляет собой «подразумеваемый» или «переносный» смысл, присутствующий в нём как бы в скрытом виде, выводимый из всего высказывания как смыслового целого [Комиссаров 2000: 75].

Переводы на таком уровне эквивалентности выполняются как в тех случаях, когда более детальное воспроизведение содержания невозможно, так и тогда, когда такое воспроизведение приведет рецептора перевода к неправильным выводам, вызовет у него совсем другие ассоциации, чем у рецептора оригинала, и тем самым помешает правильной передаче цели коммуникации [Комиссаров 2000: 23].

Таким образом, при изучении проблемы трансляции иронии исследователи отдают предпочтение эквивалентности и адекватности перевода кинотекста, с учетом их особенностей. В следующем параграфе будет рассмотрено наличие языковых средств как способа передачи иронии.

### **3.2. Языковые средства как способ передачи иронии**

Как отмечают многие исследователи, реализация иронического смысла происходит по следующей схеме: интенция автора (замысел создания иронического текста) – конструирование определенного контекста в

соответствии с объективными нормами, действующими на уровне сознания и на уровне языка; это текст (от предложения и выше), компонентом смысловой структуры которого является ирония. Здесь следует подчеркнуть, что при создании иронического текста речь идет не о случайном внесении контекстом дополнительного (в данном случае переносного) значения лексической единицы, а именно о соответствующем конструировании контекста, которое состоит в сознательном выборе тех значений языковых единиц и такой их комбинации, которые воплощали бы иронический смысл, тем самым отражая определенный аспект действительности и его восприятие автором.

О.Г. Петрова верно замечает, что «состав речевых средств в структуре литературного произведения органически связан с его «содержанием» и зависит от характера отношения со стороны автора» [Петрова 2011: 26].

Анализируя проблему иронии, исследователь утверждает, что «при лингвистическом рассмотрении очень важно связать явление с контекстом, либо ситуационным, либо языковым, либо метаязыковым, изоляция представляет собой пограничный случай». Что касается иронического смысла, то его воплощение неразрывно связано со способностью языковых единиц обретать в процессе реализации коннотативные и ассоциативные значения [Петрова 2011: 28]

Формирование иронического смысла также касается коммуникативной направленности высказывания. Зависимость структуры высказывания, места в ней той или иной языковой единицы от цели коммуникации на данной стадии исследования представляется несомненной.

Основным классифицирующим признаком языковых средств выражения иронии является их принадлежность к различным уровням языковой структуры. В этом случае соответствующим образом организованный контекст вместе с коммуникативным заданием определяет ироническую смысловую структуру текста.



Исследователь М.Е. Лазарева предлагает классификацию языковых средств выражения иронии, учитывая уровни языковой структуры. (ПРИЛОЖЕНИЕ I).

Ирония иногда используется в целях создания более тонких, едва уловимых оттенков модальности, т. е. выявления отношения автора к фактам действительности. В этом случае ирония не столь прямолинейно реализует отношение контекстуального значения слова к предметно-логическому.

Таким образом, можно сделать вывод, что для выражения иронии в тексте используются различные языковые средства в соответствии с языковыми уровнями: фонетика, лексика, морфология, синтаксис, текст. Основная функция иронии – вызвать юмористическое отношение к сообщаемым фактам и явлениям.

#### Выводы по первой главе

В первой главе были изучены особенности кинотекста в рамках проблематики его перевода. В результате анализа теоретической части выпускной квалификационной работы сделаны определенные выводы.

Кинотекст представляет собой сочетание изображения и печатного текста. В его структуру входит лингвистическая и нелингвистическая системы, устная часть которых называется кинодиалогом, т.е. разговорный текст, подвергшийся определённой стилизации в соответствии с художественным замыслом режиссера. Многие учёные рассматривают кино с позиции семиотики (системы знаков и знаковых систем) и, используя термин «киноязык» они предполагают допущение определенного сходства между ним и естественным языком. Также ряд ученых предлагает несколько классификаций кинотекстов, с целью их более подробного изучения на современном этапе развития кинематографа.

В кинодиалоге мультипликации главным является система знаков в виде изображений. Киномультипликация является одним из самых интересных и увлекательных жанров киноиндустрии, но поскольку данное

направление малоизученно в силу своего начинающего развития, перед ним стоит ещё множество открытий.

При изучении иронии как проблемы теории перевода рассмотрены основные приемы ее трансляции с английского на русский язык. Ирония как стилистический приём подразумевает иносказание, когда слово или высказывание обретают в контексте речи значение, противоположное буквальному смыслу или отрицающее его, ставящее под сомнение. К иронии зачастую относят насмешку, лукавство, юмор. В теории перевода выделяют основные приёмы перевода иронии, такие как полный перевод, расширение, антонимический перевод, добавление и культурно-ситуативная замена.

Каждый текст, в том числе кинотекст, рассматривается в двух категориях: адекватности и эквивалентности, несоблюдение которых ведет к искажению авторского смысла и утрате культурного компонента.

Одним из наиболее эффективных способов передачи иронии являются языковые средства, рассматриваемые на разных уровнях языка: фонетическом, морфологическом, лексическом, синтаксическом, текстовом.

## **Глава II. ПЕРЕДАЧА ИРОНИИ В КОМЕДИЙНЫХ МУЛЬТФИЛЬМАХ «МОНСТРЫ НА КАНИКУЛАХ» И «РИО»**

В рамках практической части данной выпускной квалификационной работы на основе сравнительного анализа английской и русской версии кинодиалога рассматриваются способы и приемы передачи иронии в комедийных мультфильмах «Монстры на каникулах» и «Рио», опираясь на работы известных переводчиков, авторов работ по переводоведению: Л.С. Бархударова, Т.А. Казаковой, В.Н. Комиссарова, О.В. Петровой, Я.И. Рецкера, А.В. Фёдорова, А.Д. Швейцера, М.Е. Лазаревой, а также обращаясь к словарю.

## §1. Способы трансляции иронии в мультфильме «Рио»

С целью большего понимания анализа передачи иронии на русский язык предлагается краткий сюжет мультфильма.

После 15 лет размеренной жизни в Миннесоте попугай Голубчик отправляется в жаркую Бразилию. Его хозяйка Линда на пару с молодым орнитологом Тулио намерены скрестить редкую птицу с последней особью его же рода. Первое знакомство голубых ара оканчивается дракой. Свободолюбивая Жечужинка отказывается связывать свою жизнь с тихоней, который даже летать-то не умеет. Но внезапное нападение браконьеров заставляет неприступную самку поменять свое мнение. Чтобы спастись от злодеев, пернатым нужно действовать сообща. Естественно, у наших героев будут верные друзья, которые помогут снова не оказаться в руках негодяев. Это мудрый тукан Рафаэль, бульдог Луис, а также рыжая птица и маленькая желтая канарейка [«Рио»]

Изучим ряд примеров:

### Оригинал

### Перевод

- Well, well, if it isn't my favourite nerd bird. - Так, так, это же наш любимый попугай-ботаник.

- Very funny. Real mature. - Очень смешно, так по-взрослому.

- Hey, pet! Where you migrating to this year? The breakfast nook? - Эй, питомец, куда ты мигрируешь этим летом? На кухню?

- Throw all the snowballs you want. I'm protected by this magical force-field called glass. It's what keeps us so toasty and warm in here while you guys are out there freezing your... - Бросайтесь снежками, сколько хотите, я защищён волшебным укрепленным стеклом. Благодаря ему, тут тепло и уютно, в то время как вы отмораживаете свои...

Диалог между Голубчиком и птицами за окном. В данном фрагменте ирония заключается во фразе *favourite nerd bird* (любимый попугай-ботаник). В диалоге явная недоброжелательность собеседников, что говорит об

обратном (наоборот, нелюбимый) и в целом, негативного обозначения. В последнем предложении – *It's what keeps us so toasty and warm in here while you guys are out there freezing your...* присутствует недосказанность в виде интонационно-графического средства (многоточия). Эквивалентность сохранена на уровне слов. В примере аудиовизуальный компонент не влияет на перевод, но увеличивает комичность.

### Оригинал

### Перевод

- I introduced myself and shook my tail feathers counter-clockwise thus deferring to his dominance.  
 - Я представился и потряс хвостом против часовой стрелки, признавая его лидерство.
- I didn't get that at all.  
 - Как-то я этого не понял.

К Линде, хозяйке Голубчика приезжает доктор орнитологии, Тулио. Он пытается пообщаться с попугаем в манере поведения пернатого. Пародия человека на птицу, как средство создания иронии на уровне текста, заключается в целом диалоге, персонаж думает, что повторяя поведение попугая, он найдёт с ним общий язык, в то время как сам попугай лишь насмехается над его кривляньями. Эквивалентность сохранена на уровне предложений. Аудиовизуальный компонент влияет на перевод.

### Оригинал

### Перевод

- Heck, he doesn't even fly!  
 - К тому же он даже не умеет летать.
- But of course he can fly! He's a perfect specimen.  
 - Он умеет летать, он прекрасный экземпляр.
- What are you doing?  
 - Что вы делаете?
- Don't worry, their natural instincts always take over.  
 - Не волнуйтесь, естественные инстинкты возьмут своё.
- Wait, wait, wait! No, no!  
 - Стойте, стойте, нет, нет!
- Well, almost always.  
 - Ну...почти взлетел.

Тулио предлагает Линде отвести попугая в Рио, с целью размножения редчайшего вида. Ирония выражена в неожиданности концовки, главный

герой Голубчик отличается от своих товарищей тем, что не умеет летать, и поэтому когда его подкидывают вверх, он не летит. Намеренное занижение стилового фона лексической единицы *heck* (чёрт побери) переведена нейтрально (нейтрализация) – «к тому же», это связано с расхождением в эмоционально-оценочном восприятии в русской культуре, так как фильм смотрят дети, и такой перевод звучит грубо. Эквивалентность сохранена на уровне сообщения.

### Оригинал

### Перевод

- |   |   |
|---|---|
| - I am not from here.                         | - Я, понимаете ли, не местный.            |
| - Hey, Nico. He's a tourist.                  | - Эй, Нико, он турист!                    |
| - Funny, you don't look like one.             | - А ты не очень-то похож.                 |
| - Really, I don't?                            | - Правда? Не похож?                       |
| - Except you got pigeon doo-doo on your nose. | - Хотя у тебя голубиный помёт на клюве.   |
| - Oh, no, this is just SPF 3000.              | - О, нет, нет, это просто крем от солнца. |

Диалог Голубчика и бразильских птиц. Ирония состоит в «продвинутости» попугая, который настолько одомашнен и современен, что использует крем от солнца, как люди. В последней реплике используется культурно-ситуативная замена, поскольку не всем будет понятен перевод *SPF 3000* с помощью транскрипции. О том, что аббревиатура *SPF* – это *Sun Protection Factor* (солнцезащитный фактор) могут знать женщины, но не дети и мужчины, поэтому для русской аудитории переводчик представляет аббревиатуру *SPF* как «крем от солнца», благодаря чему перевод становится адекватным, и не теряет смысл диалога. Эквивалентность сохранена на уровне ситуации.

### Оригинал

### Перевод

- |   |   |
|---|---|
| - Okay, I had nothing to do with that. But, you have to admit it's actually | - Поверь мне, я тут совершенно ни при чём. Но, ха, согласись, что песня |
|---|---|

a pretty good song.

классная.

- Wow. That was fast.

- Ого, как всё быстро.

- Lionel Richie works every time.

- Лайнел Ричи действует безотказно.

Тулио включает музыку для создания романтической атмосферы. Здесь ирония основана на культурном компоненте, ведь Лайнел Ричи – это известный американский певец, однако не все могут его знать. Но в данной ситуации аудиокомпонент (романтическая песня) влияет на понимание, кто такой Лайнел Ричи (перевод имени собственного выполнен с помощью транскрипции).

### Оригинал

### Перевод

- You would rather be with a human than with your own kind.

- Значит, тебе лучше быть с человеком, чем со своими?

- Well, that human has given me love and affection for the past 15 years whereas my own kind try to strangle me after 15 seconds.

- Точно, именно человек дарил мне любовь целых 15 лет, а свои пытались задушить меня первые же 15 секунд.

В данном фрагменте диалога ирония основана на контрасте 15 лет и 15 секунд, понятно, что данные временные рамки создают иронический эффект с помощью преувеличения – гиперболы. Эквивалентность сохранена на уровне слов. Перевод не зависит от аудиовизуального компонента.

### Оригинал

### Перевод

- Well, you know what? Squawk, squawk, squawk! I'm sorry. I didn't mean to curse.

- Знаешь что? Чик чирик чики чик! Прости, я не хотела ругаться.

Ирония выражена в том, что Линда так любит Голубчика, что даже ругается на «птичьем языке». Стоит заметить, что в переводе данного ругательства *squawk, squawkity, squawk, squawk* переводчик передает суффикс – *ity* в слове *squawkity* русским словом чирик с уменьшительно-

ласкательным суффиксом – *ик*. Эквивалентность сохранена на уровне ситуации. Аудиовизуальный компонент не влияет на перевод.

**Оригинал****Перевод**

- |                             |                        |
|-----------------------------|------------------------|
| - Now go home to your mama. | - А теперь иди к маме. |
| - But I don't have a mama.  | - Но у меня нет мамы.  |
| - Father?                   | - И папы?              |
| - Brother?                  | - А брата?             |
| - Goldfish?                 | - И золотой рыбки?     |

Мальчик Фернандо приносит украденных попугаев контрабандистам. Те прогоняют его. Ирония основана на слове из другого семантического признака (золотая рыбка – *goldfish*), нарушение так называемой логической цепочки, ведь ранее упоминалось о семантическом поле «родственники»: мама (*mama*), папа (*father*), брат (*brother*). Эквивалентность сохранена на уровне слов. Аудиовизуальный компонент не влияет на перевод.

**Оригинал****Перевод**

- |                                     |                                       |
|-------------------------------------|---------------------------------------|
| - Rock, paper, scissors, shoot!     | - Камень, ножницы, бумага             |
| - Yes!                              | - Есть!                               |
| - Nuh-uh, scissors cuts rock.       | - Неа, ножницы режут камень.          |
| - Oh, man. How come you always win? | - Ну почему ты всё время выигрываешь? |

Главный из контрабандистов заставляет покормить Найджела. Они затевают спор с помощью известной игры. Здесь саркастически высмеивается глупость персонажа – одного из контрабандистов. Он не замечает как его напарник «мухлюет» и верит в то, что ножницы режут камень, не задумываясь об этом. В переводе с помощью приёма опущения отсутствует слово *shoot* (стрелять), так как для русскоязычной аудитории принято во время игры говорить только «камень, ножницы, бумага», то слово *shoot* не имеет никакого значения в данном контексте в русской культуре. Английское “*yes*” (да) переведено как «есть» (удалось, получилось), чтобы

передать эмоции персонажа. Что касается трансляции последней реплики, то здесь отметим некоторое расхождение в передаче оригинала, в переводе отсутствует эмоция разочарования *oh, man* (ну вот), однако смысл и идея выражены верно. Эквивалентность сохранена на уровне цели коммуникации.

### **Оригинал**

-Nice birdie. Here you go. Cannibal.

### **Перевод**

- Хорошая, хорошая птичка. Это тебе.  
Каннибал.

Ирония основана на лексическом противопоставлении реально изображаемому, поскольку «хорошенькая» птичка является отрицательным персонажем. В данном фрагменте мужчина пытается накормить эту птицу, но поскольку боится, старается задобрить ее, называя добрыми словами, хотя имеет ввиду противоположное. Но как только Найджел получает пищу и нет никакой опасности по отношению к герою, он сразу меняет «хорошую птичку» на «каннибала». В данном контексте используется антитеза, выраженная на уровне лексики. Эквивалентность сохранена на уровне предложений в первой реплике и на уровне слов в последующих. Аудиовизуальный компонент влияет на понимание иронии.

### **Оригинал**

- Get out of here, you putrid poultry!

### **Перевод**

- Убирайся отсюда, тупая курятина!

Найджел, преследуя Голубчика и Жемчужинку, цепляется за высоковольтные провода и падает вниз, к курицам. Ирония, также выраженная на фонетическом уровне, в повторении звука [p] в словах *putrid poultry*, усиливающая эффект комизма, состоит в том, что тот персонаж, кому принадлежит эта реплика, сам выглядит, как курица, потому что он упал в курятник. Английское “*poultry*” (домашняя птица) транслировано как «курятина» на основе места действия в контексте – курятник. Эквивалентность сохранена на уровне предложений. Понимание иронии зависит от видеокомпонента (Найджел выглядит как общипанная курица).



**Оригинал****Перевод**

- Again with the eye. Okay, want me to call your mother?  
 - Опять в глаз! Мне что, позвать маму?
- No!  
 - Нет!
- Works every time. They're scared to death of her.  
 - Всегда срabатывает. Они её боятся.

Попугаи попадают к пеликанам, у которых семнадцать детей. Они боятся строгую маму. Ирония, выраженная метафорой “*scared to death of her*”, заключена в образе злой мамы. В последней реплике в заключительной фразе опущено *to death* (до смерти), однако, это не сильно влияет на смысл, и поэтому такой перевод вполне допустим. Эквивалентность сохранена на уровне слов, в последней фразе на уровне предложений. Аудиовизуальный компонент влияет на понимание иронии.

**Оригинал****Перевод**

- I still remember the song that was playing when I first laid eyes on you: “Tall and tan and young and lovely, the girl from Ipanema goes walking”. Come on, baby, sing it!  
 - Я до сих пор помню песню которая звучала когда я положил на тебя глаз: “Tall and tan and young and lovely, the girl from Ipanema goes walking”. Давай, детка, спой!
- “And when she passes, each one she passes goes, ah”!  
 - “And when she passes, each one she passes goes, ah”!
- Like a river of the sweetest honey.  
 - Просто ангельский у тебя голосок.
- I guess love is deaf, too.  
 - Полагаю, любовь ещё и глуха.

В этом примере ирония заключается во фразе: «ангельский голосок», когда персонаж в фильме поёт, в ужасе разлетаются все птицы в округе, мы понимаем, что голос на самом деле ужасный, который иронично сравнивается с «рекой самого сладкого меда» (*like a river of the sweetest honey*), переведенный с помощью культурно-ситуативной замены для

понимания русскоязычной аудитории, сохранив эквивалентность на уровне цели коммуникации. Здесь перевод зависит от аудиокомпонента.

### **Оригинал**

### **Перевод**

- This is the coolest place I've ever seen. - Это лучшее место в мире. Несмотря  
Despite all the obvious health code на все нарушения санитарных норм.  
violations. - Ты мне нравишься! Ты несёшь  
- I like you! Nothing you say makes any сплошной бред.  
sense.

Ирония в том, что в самом лучшем месте в мире могут быть санитарные нарушения, основана на противопоставлении как в оригинале, так и в переводе. Более того, это вновь указывает на одомашненность попугая. В первой реплике опущено *I've ever seen* (я когда-либо видел), но это вновь не существенно сказывается на восприятии идеи. В последней реплике в последней фразе использован антонимический перевод. Эквивалентность сохранена на уровне сообщения в первой реплике, на уровне слов в последней реплике в первом предложении и на уровне сообщения в последней реплике в последнем предложении. Аудиовизуальный компонент не влияет на перевод.

### **Оригинал**

### **Перевод**

- You guys were like fire and ice. - Вы были как лёд и пламя.  
- Thunder and lightning! - Гром и молния!  
- Hip and hop! - Хип и хоп!  
- Cheese and sprinkles! It's a Minnesota - Сыр и конфетти! Так принято в  
thing. Миннесоте.  
- You see? Nothing you say makes any - Я же говорил, ты несёшь только  
sense! бред!

Ирония состоит в непредсказуемом ответе Голубчика, выраженная тем, что всю жизнь он был домашним питомцем и в связи с этим, привык к образу жизни человека. В первой реплике можно пронаблюдать перестановку

местами *fire and ice* в переводе, это связано с устойчивым выражением «лёд и пламя» в русской культуре. В последней реплике применен антонимический перевод. Эквивалентность сохранена на уровне предложений в первой и четвертой реплике, на уровне слов во второй и третьей, в последней – на уровне сообщения. Аудиовизуальный компонент не влияет на перевод.

### Оригинал

### Перевод

- |  |   |
|--|---|
| - Blue. Down here. Just tell her: «You have beautiful eyes».   | - Голубчик, я здесь. Скажи ей: «У тебя такие красивые глаза».   |
| - That's good. Great idea. I have beautiful eyes.  | - Я понял, отличная идея. У меня красивые глаза.  |
| - Yeah, okay. Sure, they're nice.  | - Э, да, конечно, они ничего.   |
| - No, her eyes. Her eyes.  | - Да нет, её глаза, её.   |
| - Right, yeah. Your eyes, your eyes are great, not mine. I mean, mine are okay. But yours, I bet you can see right through them. | - Да, конечно. Твои глаза, твои глаза классные, не мои. То есть, мои тоже ничего, но твои, уверен, ты классно ими видишь. |

Голубчик пытается признаться в чувствах Жемчужинке. Но у него не особо получается. Ирония основана на растерянности голубчика в общении с противоположным полом. Отсюда появление лексических повторов, запинаний. Эквивалентность сохранена на уровне слов. Аудиовизуальный компонент не влияет на перевод.

### Оригинал

### Перевод

- |   |   |
|---|---|
| - You belong together! You are Juliet to his Romeo! Sure, they both die in the end, but you get my point! | - Вы созданы друг для друга! Ты его Джульетта, а он твой Ромео! Конечно, они оба умерли в конце, но не в этом суть! |
|---|---|

Голубчик и Жемчужинка ругаются и расходятся. Ирония основывается на устойчивой ассоциации и антитезе (противопоставлении хорошего и плохого). Рафаэль сравнивает любовь двух главных героев с любовью Ромео

и Джульетты, но при этом вспоминает о печальном конце известной истории. Вольный перевод фразы “*you get my point*” (дословно: вы поняли мою точку зрения), в переводе звучит как «вы поняли суть». Эквивалентность сохранена на уровне сообщения. Перевод не зависит от аудиовизуального компонента.

## **§2. Средства трансляции иронии в мультфильме «Монстры на каникулах»**

Как и в предыдущем параграфе, сначала кратко опишем сюжет мультфильма.

Множество монстров, включая друзей графа Дракулы (Вольфыч, Ванда, Франкенштейн, Юнис, Мумий, Невидимка) приезжают в отель «Трансильвания» на совершеннолетие (118 лет) его дочери Мэвис. Отель славится тем, что за всё время его существования в него не ступала нога человека. Это самое безопасное место. Однако в разгар торжества в замок попадает американский турист-подросток по имени Джонатан (Джонни). Дракула узнаёт, что в замок попал человек, и чтобы монстры не испугались, пытается выдворить человека. Но не получается и он выдаёт его за монстра – родственника Франкенштейна. Джонни улучшает средневековой праздник веянием XXI века, и все им довольны, кроме повара Квазимодо и его мыши Эсмеральды, которые вынюхали в нём человека [«Монстры на каникулах»].

Изучим ряд примеров:

### **Оригинал**

### **Перевод**

- Frankie, my boy! Look at you! Still traveling by mail, Mr. Cheapo, huh?

- Фрэнки, ну ты и жмот! Все экономишь и путешествуешь в почтовом вагоне, да?

- It's not a money thing. I have a plane phobia, okay? I mean, at any moment, those engines could catch...

- Да не в этом дело. Аэрофобия у меня, ты забыл? Как подумаю, что в самолете случится...!

- Fire! Yeah, yeah. "Fire bad." We

- Пожар! Да-да! «Огонь плохой». Мы

know.

смотрели.

Франкенштейн прибывает в отель в почтовом ящике. Дракула называет его жмотом. При выражении иронии используется говорящая фамилия *Mr. Cheapo* (cheap – дешевый). Затем такой выбор «транспорта» объясняется боязнью Фрэнки огня – “*fire bad*”, причины которой кроются в непростом прошлом монстра. Согласно популярному сюжету (не классическому), Франкенштейна сожгли в горящем здании разгневанные и испуганные крестьяне. Эквивалентность сохранена на уровне сообщения. Аудиовизуальный компонент не влияет на перевод.

### Оригинал

### Перевод

- Who pinched me?

- Кто меня ущипнул?

- Guilty. You're irresistible.

- Виноват. Не удержался.

- Yes, very amusing, invisible Man.  
Hello. Great to "see" you.

- Да, очень смешно, Человек-Невидимка. Какой восторг «видеть» тебя!

- Never gets old.

- Вечно юный каламбур!

Диалог между Невидимкой и Дракулой. Здесь ирония выражена на синтаксическом уровне с использованием интонационно-графического средства – кавычек. Дракула говорит, что рад «видеть» Невидимку и смеется, поскольку тот абсолютно незрим. Ответная фраза “*never gets old*” (никогда не стареет) также иронизирована, ведь Дракула живет вечно и не стареет. При переводе сохраняется смысл фразы и ирония, однако на основе антитезы: *never* – вечно, *old* – юный. Слово «каламбур» переводчик использует как средство выражения постоянной насмешки Дракулы над другими персонажами. Эквивалентность сохранена на уровне сообщения. Аудиовизуальный компонент влияет на понимание иронии.

### Оригинал

### Перевод

- Wolfie! Wanda! Frank! I love this guy.  
He always bringing it full tilt.

- Вольфыч! Ванда! Фрэнк! Обожаю парня! Вот кто умеет ловить кайф!

You're looking skinny, too. Now that you're just a head. Отрывается – так по полной! Одна башка остается!

- Okay, you'll pay for that. - Ох, смотри. Получишь у меня.

Диалог между Мумией и Франкенштейном. Основа иронии состоит в том, что Фрэнки прислали в почтовой коробке по частям (отдельно голова, руки, ноги, туловище), так называемое «полностью отрываться». В данном контексте слово «отрываться», имея прямое значение, предполагает переносное – «веселиться» на русском и «выглядеть тощим» на языке оригинала. При передачи иронии в языке-реципиенте используется намеренное занижение стилового тона – «кайф», «отрывается», «башка», что указывает на современность монстров. Эквивалентность сохранена на уровне сообщения. Видеокомпонент влияет на понимание иронии.

### **Оригинал**

- Okay, friends, I am so glad you are here to celebrate. Another birthday for my sweet little Mavis, and another successful year of refuge from them! These are recent human images our surveillance has uncovered. They are getting fatter so as to overpower us. And they are wearing less clothing, allowing more movement to strangle us or cut open our heads and put candy in them. But they will never find us here. Evil villain, you will never win!

### **Перевод**

- Итак, друзья! Я рад, что все вы снова с нами на этом празднике! В очередной раз чествуем мою малышку Мэйвис, и еще один весьма успешный год. Без них! Вот последние снимки противника, полученные нашей службой безопасности. Здесь и тяжелая пехота для массированного штурма. И легкие мобильные силы для диверсионных операций. Задача у них одна: выпотрошить наши головы и вставить в них свечки. Но они никогда не достанут нас здесь. Проклятые чудовища, вам не запугать нас!

Дракула видит в людях серьезную угрозу всем монстрам. Иронический эффект выражен резкой сменой темы разговора: сначала Дракула радуется дню рождения дочери, а затем в ужасе кричит при виде фото людей – «В очередной раз чествуем мою малышку Мэйвис и еще один весьма успешный год. Без них!» При передачи иронии предложения “...another successful year of refuge from them” переводчик использует языковое логико-синтаксическое средство парцелят «...успешный год. Без них!», подчеркивая ненависть и страх монстров перед людьми. В английском варианте диалога Дракула описывает опасных людей на фото (*getting fatter, wearing less clothing*), но в русской версии переводчик еще больше нагнетает обстановку, используя слова-профессионализмы военного характера (тяжелая пехота, массированный штурм, мобильные силы, диверсионные операции). Затем Дракула смотрит на маленького мальчика с мороженым и, словно угрожает ему: “*Evil villain, you will never win!*”. Здесь ироническим выступает аудиовизуальный компонент (даже безобидный малыш наводит на графа страх и ужас). Ироничную тавтологию “*evil villain*” (злые злодеи) переводят гиперболизировано «проклятые чудовища», а фразу “...you will never win!” (вам не победить), переводчик интерпретирует на основе страха монстров «...вам не запугать нас!». Эквивалентность сохранена на уровне ситуации. Аудиовизуальный компонент влияет на понимании иронии.

### Оригинал

### Перевод

- |  |  |
|--|--|
| <p>- What's going on out there? Are we at the hotel? Frank, did you book us for a tandem massage? Did you get us a table at Hunchback's? Did you do anything?</p> <p>- You're welcome.</p> <p>- What's going on?</p> | <p>- Так я не поняла, мы шо, уже приехали? Франко, ты оформил мэни зомби-массаж, когти-кюр и зубную полировку? Ты хоть шо-то сделал?</p> <p>- Всегда, пожалуйста!</p> <p>- А шо такое? Я не поняла</p> |
|--|--|

В данном фрагменте диалога ирония построена на персонаже жены Франкенштейна Юнис, а именно на ее болтливости, выраженной

риторическими вопросами, на которых ей и не требовалось ответа. В русском же варианте переводчик прибегнул к помощи украинского языка и придал персонажу большего комизма образом «хохлушки-болтушки», создав национальный колорит, принятый русскоязычной аудиторией, поэтому вопросы на языке оригинала о массаже, заказе столика у горбуна, переведены на основе образа персонажа (длинные розовые когти, розовая одежда, розовая помада, бижутерия). Эквивалентность сохранена на уровне сообщения.

### Оригинал

### Перевод

- |   |   |
|---|---|
| - What is this? A torture device?<br>A secret mind controller? You won't read my thoughts. I won't let you. | - А что это? Орудие пытки? Для тайного воздействие на мозг? Ты не прочтешь мои мысли! Не позволю! |
| - Dude, it's just music. Here, try it.  | - Чувак, это музыка. Зацени!  |
| - It's taking my soul!  | - Он высасывает мою душу!   |
| - What? It's a good jam. Don't be a grandpa.  | - Бросьте! Хитовый музон. Да не будьте Вы старпером!  |

Диалог между Джонатаном (человек) и Дракулой. Трансляция иронии основана на непросвещенности графа о современных гаджетах. Его пугает вибрирующий телефон, который он называет «орудием пытки» и громкая молодежная музыка, которая «высасывает его душу». И английское «не будь дедулей» на языке перевода звучит как «старпер», что, во-первых, саркастически указывает на возраст Дракулы (539 лет), а во-вторых, опровергает его отношение к монстрам XXI века – века скоростей и нанотехнологий. Транслируемые слова *dude, try, a good jam* сохраняют эквивалентность на уровне слов с помощью молодежного сленга «чувак», «зацени», «хитовый музон». Видеокомпонент влияет на понимание иронии.

### Оригинал

### Перевод

- |   |   |
|---|---|
| - I can't kill him. It would set monsters back hundreds of years. | - Я не могу его убить. Это отбросит монстров назад на века! |
|---|---|



В данной реплике ирония выражена в парадоксальной толерантности Дракулы и в принадлежности себя, друзей к монстрам XXI века, которые предпочитают тихую, спокойную, безопасную жизнь убийству человека. Эквивалентность сохранена на уровне слов.

**Оригинал****Перевод**

- Wait. Aren't you going to suck my blood?  
- Вы собираетесь пить мою кровь?
- Classic human paranoia. Human blood is so fatty, and you never know where it's been.  
- Классическая людская паранойя. У них в крови, кроме холестерина, чего только не намешано!
- So, Dracula doesn't drink blood?  
- Так чего? Дракула кровь уже не пьет?
- No, I use a blood substitute. Either Near Blood or Blood Beaters. You can't tell the difference.  
- Нет, я пью витаминные заменители крови: «Замок в деревне», «Густоквашино». Не отличишь от настоящей.

Современный Дракула не пьет человеческую кровь, предпочитая ее заменители, которые в русском варианте диалога очень напоминают марки российских молочных продуктов: «Простоквашино», «Домик в деревне». Передаче иронии поспособствовала игра слов, основанная на использовании культурного компонента, принятого русскоязычной аудиторией. Эквивалентность выполнена на уровне слов, за исключением «Замок в деревне», «Густоквашино», выполненных на уровне сообщения. Аудиокомпонент влияет на понимание иронии.

**Оригинал****Перевод**

- Is he making fun of me?  
- Он что, передразнивает меня?
- No, no. Of course he's not, because he's...  
- Ну что ты! Ни в коем случае. Потому что он...
- He's your cousin, Johnnystein.  
- Твой племянник! Джонништейн!

- Yes, yes, yes. - Да, да, да.
- I don't have no cousin. - Нет у меня родственников.
- No, no, you do. He's your sixth cousin, three times removed. - Ты что, не помнишь? Шестой кузен, двенадцатой тети.
- On your right arm's side. - Со стороны правой руки.
- You have a cousin? - У тебя родня есть?
- Frank, if your arm could talk he would tell you that the original owner of your arm had a brother. - Если бы твоя рука могла говорить, она бы поведала, что у ее первого владельца был брат.
- Who married a woman... - А у того – супруга.
- Who was... - Которую...
- For strangling a pig... - За убийство свиньи...
- I have pig-strangling blood in my arm? - Моя рука в родстве со свиноубийцей? А что, круто! Привет!
- That's kind of cool. Well, cuz, great to meet you. Рад встрече!

Диалог между Франкенштейном, Дракулой, Джонни и Мэйвис. Не смотря на осторожность графа, монстры замечают человека, которого Мэйвис представила, как племянника Франкенштейна (в англ. версии *cousin*). Фрэнки возражает: *I don't have no cousin*. Грамматическая ошибка, выраженная двойным отрицанием, не характерным для английского языка, буквально объясняет, что Франкенштейн шит из частей тела разных людей, соответственно родственников у него не может быть. Однако, учитывая такое «богатство», можно предположить, что любой человек, часть тела которого использовалась для создания монстра, все же мог иметь родственные связи, поэтому Джонни и Дракула смогли убедить Фрэнки, что Джонни (Джонништей) есть кузен, со стороны правой руки. В процессе всего диалога присутствуют компоненты иронии: многоточия, парцелят, олицетворение (Фрэнки обращается к руке, словно живой: у тебя родня есть?), риторические вопросы. Эквивалентность сохранена на уровне слов и предложений.

Аудиовизуальный компонент влияет на понимание иронии.

**Оригинал**

**Перевод**

- Here we go. Chicken fight! Push them off!

- Кто кого? Сейчас завалит? Монстробой!

- Chicken fight!

- Монстробой!

- We got you, Johnny. You're going down.

- Ну, ты попал, Джонни! Пойдем ко дну!

- Whoa. Oh, yeah, we'll see, "Mavey Wavey."

- Увидим, мышка Мэйвис!

Передача иронии заключена в культурно-ситуативной замене, а именно знаменитая на западе игра в бассейне “*Chicken fight*”, где одному человеку садятся на шею и пытаются побороть соперника в той же позиции, незнакома русскоязычной аудитории, поэтому переводчик передал смысл игры, назвав ее «Монстробой», что соответствует тематике мультфильма и не нарушает его сюжет. Эквивалентность сохранена на уровне ситуации.

**Оригинал**

**Перевод**

- Frank, if you hurt yourself...

- Скаженный! Ты ж знов соби шобнибудь оторвэшь!

- I got it, honey. The Stein boys are bred for this kind of thing. Geronimo!

- Не дрефь, зайка! Штейны могут и бревно научить летать! Десантура!!!

Данный короткий диалог достаточно насыщен ироническим эффектом. Фрэнки собирается прыгать в бассейн с высокого расстояния. Первая реплика Юнис в английской версии звучит как предупреждение (*if you hurt yourself...* если ты чего-нибудь повредишь себе..., сопровождаемое недоговоренностью – прием многоточия), но в русском варианте переводчик использует стиль «хохлушки-болтушки», которое позволяет заменить имя Фрэнк на украинское «скаженный». В переводе Юнис не предупреждает, а уже знает, что будет наперед, слово «знов» (снова) говорит об этом. Во второй реплике в английской версии Фрэнки кричит, что понял

(предупреждение Юнис – *I got it*), а в русском варианте он ее успокаивает – не дрефь. Говоря о последнем, переводчик прибегает к помощи приема использования молодежного сленга, что очень подчеркивает современность монстра. Английское восклицание “*Geronimo!*” характерно для американских воздушных десантников, прыгающих с самолета, а также символизирующего отвагу и веру в победу (сходно по значению с русским «Ура!» и японским «Банзай!») в русской версии используют эквивалентный перевод.

### Оригинал

### Перевод

- Boy, the wrong people get to be immortal.
- Look at me. You remember nothing of this encounter. You have no memory of this place or the monsters you met. Now go and never return.
- Wait, never return to the hotel?
- What? You were supposed to forget the hotel. I just used my powers to erase your memory. I looked straight into your eyes.
- Maybe it's the contact lenses.
- The what?
- These little plasticky doodads that help me see better. Here, let me just try and get them out real quick.
- Oh, that is the most disgusting thing
- Удивляюсь, как ваши бессмертные с тоски не сдохли!
- Смотри на меня. Ты навсегда забудешь о том, что мы встретились. Ты больше не вспомнишь ни это место, ни монстров, которых здесь видел. Ступай и никогда не возвращайся.
- Минутку! Никогда не возвращаться в отель?
- Что? Ты должен был забыть про отель. Я стер твою память с помощью своей силы! Я же смотрел тебе в глаза!
- А, не пробило контактную линзу.
- Что?
- Это пластиковые фиговинки, которые помогают мне лучше видеть. Я Вам покажу.
- А, копать-хоронить! В жизни не

I've ever seen!	видел такой мерзости!
- Almost got it.	- Почти достал.
- Stop doing that. Please stop doing that!	- Что он делает? Довольно, хватит.
Fingers away from the eyeballs!	Убери пальцы из своих глаз! Да
Enough!	хватит!

В данном фрагменте диалога присутствует несколько иронических моментов. Во-первых, фраза на языке оригинала “*the wrong people get to be immortal*”, означающая «не те люди становятся бессмертными», передается в язык-реципиент с помощью оксюморона «как ваши *бессмертные* с тоски не *сдохли*». Во-вторых, искусство забвения, которым прекрасно владеет Дракула, не действует на человека из-за линз (дословно с англ. пластиковых штучковинок – в переводе данного контекста – фиговинкок). В-третьих, Дракулу опять приводят в ужас изобретения современности (линзы): «В жизни не видел такой мерзости!». Аудивизуальный компонент влияет на понимание иронии.

### Оригинал

### Перевод

- Can't believe I'm leaving, man.	- Ох! Не верится, что я ухожу. Так
That could have been so great!	круто все было! Пока этот вампир не
Dude ruined everything. Suck my blood.	вмешался! «Высосу твою кровь!»
I should have just said, "I'm staying, old	Нужно было ему сказать: «Я остаюсь,
man!" Give him a Bruce Lee kick. Right	папаша!» и приемчик Брюса Ли так:
in the... Oh, my God. Count Dracula.	ха, ха, ха, хо... Пошадите, граф
Please don't kill me. I'm leaving, I'm	Дракула, пожалуйста, не убивайте,
leaving.	ухожу, все, ухожу!

Дракула прогоняет Джонатана. Тот уходит, но при этом ворчит. Эффект иронии основан на использовании антитезы: сначала Джонни сердится на Дракулу “*Dude ruined everything*” – «Пока этот вампир не вмешался!» Единицу *dude* (чувак) переводчик заменил на слово «вампир», что более соответствует тематике мультфильма, затем Джонни храбро

заявляет: *"I'm staying, old man! Give him a Bruce Lee kick. Right in the..."* В русском варианте для отражения данного действия (приема Брюса Ли) добавлены еще восклицания «ха, ха, ха, хо...» На понимание иронии влияет аудиовизуальный компонент. Неожиданно появляется Мэйвис. Джонни пугается, закрывает голову руками. Смелость исчезла. Восклицание *"Oh, my God"* – «О, Боже» в переводе опущено, а используется просьба «пощадите». Эквивалентность сохранена на уровне слов и на уровне сообщения.

### Оригинал

### Перевод

- And it was so nice seeing Mavis laughing and hitting it off with him. - И то сказать, Мэйвис с ним очень повезло.
- Who's hitting what off? Please. Mavis could never be with someone of his kind. - Ну что ты выдумал? Умоляю! Мэйвис тут ни при чем. Ей не нужны такие.
- I'm sorry? "His kind"? You're saying our kind's not good enough for you, "Your Lordship"?

Диалог между Франкенштейном и Дракулой. Фрэнки уверен, что Джонни и Мэйвис – схожи характерами. В данном фрагменте ирония, заключается в том, что граф чуть не выдал себя, говоря о том, что его дочери «не нужны такие», имея ввиду человека, но Фрэнки, уверенный, что Джонништейн – его кузен, возражает: *I'm sorry? "His kind"?* И затем иронизирует: *our kind's not good enough for you, "Your Lordship"?* В русском варианте единица *"Your Lordship"* (Ваша Светлость) транслируется с помощью противопоставления (Ваше Темнейшество). Эквивалентность сохранена на уровне сообщения.

### Оригинал

### Перевод

- Fire! Fire! Fire! I'm trying to scare you! The real Frankenstein!
- Огонь! Огонь плохой! Я напугать вас пытаюсь! Я, правда, Франкенштейн!

- We know! We love you! - Мы знаем! Мы твои фанаты!

- Can you sign my torch? - Дай мне автограф!

В данном фрагменте диалога Франкенштейн собирается напугать людей, но за отсутствием многовековой практики, сомневается. Невидимка зажигает спичку и монстр словно взрывается и взбирается, озлобленный, с криком «Огонь» на надутую фигуру с его изображением. Но люди не только не пугаются, а еще и кричат, что они любят Франкенштейна. Ирония выражена в неожиданной реакции людей на попытку их испугать – мы твои фанаты, а также в последней фразе диалога “*Can you sign my torch*”. Ведь всем известно, что Фрэнки боится всего, что связано с огнем (torch с англ. факел), а одна из фанаток просит его подписать. Ирония выражена посредством оксюморона: Франкенштейн – огонь.

### Оригинал

### Перевод

- Jonathan. Jonathan, can you hear me? - Джонатан! Джонатан, ты меня слышишь?

- Tell me, do you dream of being a vampire? - Ответь. Ты на самом деле мечтаешь быть вампиром?

- This is how we're represented. Unbelievable. - Так я и думал, что нас изображают идиотами!

Здесь ирония основана на пародии на фильм о вампирах и оборотнях «Сумерки», который получил достаточно негативные отзывы и оценки, поэтому Дракула несколько иронизирует по этому поводу. На языке оригинала фраза нейтральна, но при передачи на русский язык переводчик выражает конкретное отношение, используя жаргонный компонент – идиоты. Эквивалентность сохранена на уровне сообщения. Аудиовизуальный компонент влияет на перевод иронии.

Таким образом, изучив ряд примеров кинодиалогов в комедийных мультфильмах, стоит отметить, что особую роль при передаче иронии играет в первую очередь эмоционально-оценочное восприятие в русской культуре.

В следующем параграфе рассмотрим комплекс упражнений, с целью обучения навыкам аудирования с использованием роликов из мультфильмов.

### **§ 3. Обучение навыкам аудирования с использованием роликов из мультфильмов**

На основе данной выпускной квалификационной работы была разработана система упражнений по обучению навыкам аудирования с помощью видеофрагментов из мультфильма «Монстры на каникулах», апробированная в рамках внеклассного мероприятия по английскому языку «Halloween spirit» в 7 «Г» классе.

Цель внеклассного мероприятия – развитие навыков аудирования посредством мультфильма.

Задачи мероприятия:

- 1) познакомить с новой лексикой;
- 2) развивать навыки аудирования с опорой на наглядность для повышения уровня понимания;
- 3) развивать умение анализировать, сравнивать;
- 4) развивать память.

Систематическая работа с видеосюжетом реализовала модель комплексного упражнения в обучении аудированию. Работа с мультфильмом включала три этапа: преддемонстрационный, демонстрационный и постдемонстрационный.

Преддемонстрационный этап (Before Watching) – этап, на котором происходила подготовка учащихся к восприятию видеофрагментов: знакомство с лексикой, анализ аутентичных разговорных формул, лингвострановедческих реалий, формирование социально-психологического фона для дальнейшего восприятия содержания мультфильма.

При работе над видеофрагментами на этом этапе были использованы следующие задания:



1. Угадайте персонажа. Учащимся было предложено познакомиться с героями мультфильма и догадаться по описанию, о ком идет речь (ПРИЛОЖЕНИЕ II, task №1).
2. Введение новой лексики. На данном этапе была проведена работа над незнакомыми словами и словосочетаниями. (ПРИЛОЖЕНИЕ II, task №2).

Демонстрационный этап (While Watching) сопровождался активной учебной деятельностью учащихся, где главной задачей являлась практика в аудировании. Поскольку на данном этапе необходимо проверить учащихся на общее понимание диалога, было предложено задание ответить на вопросы по его содержанию. (ПРИЛОЖЕНИЕ II, task №3).

После повторного просмотра проводился контроль заданий на детальное понимание текста, включающий в себя правильное использование новой лексики. При работе над видеофрагментами на данном этапе были выполнены следующие задания:

1. Вставьте пропущенные слова. (ПРИЛОЖЕНИЕ II, task №4).
2. Подчеркните слово. Данное упражнение было использовано для формирования навыков аудирования с помощью закрепления новой лексики. (ПРИЛОЖЕНИЕ II, task №5).
3. Выберите правильный вариант (multiple choice). В данном упражнении было необходимо прослушать несколько диалогов из мультфильма, затем выбрать верный вариант из трех предложенных. (ПРИЛОЖЕНИЕ II, task №6).

Постдемонстрационный этап (After Watching).

Поскольку данная система упражнений была апробирована в рамках внеклассного мероприятия, учащимся было предложено примерить на себя роль героя из мультфильма. Игровое задание предполагало следующие условия: учащиеся делятся на две команды, затем один из игроков берет карточку с фразой и произносит ее в характерной для персонажа манере,

остальные учащиеся угадывают, кому принадлежит данная фраза. (ПРИЛОЖЕНИЕ II, task №7).

Подводя итог, следует подчеркнуть, что использование видеороликов из мультфильма существенным образом повысит эффективность усвоения навыка аудирования в процессе обучения, так как видеоматериалы представляют собой образцы аутентичного языкового общения, создают атмосферу реальной языковой коммуникации, делают процесс усвоения иноязычного материала более живым, интересным, убедительным и эмоциональным, поскольку в момент работы над видеофрагментом учащиеся не только слышат, но и видят происходящее, что способствует эффективному усвоению аудиоматериала. Однако следует тщательно продумывать систему упражнений, нацеленных на совершенствование навыков аудирования и развитие речевой активности учащихся.

#### Выводы по второй главе

Выполнив сравнительный анализ исследуемых мультфильмов, можно сделать следующие выводы.

Во-первых, в мультфильме «Рио» достаточно много примеров иронии, и при этом переводчик стремится, как можно точно отобразить оригинал. Об этом говорит частое использование полного перевода, даже в тех фрагментах, где можно было сократить фразу или перевести в более разговорном стиле. В мультфильме «Монстры на каникулах» всё наоборот: переводчик передаёт оригинал вольно, а полный перевод встречается реже, чем в предыдущем мультфильме.

Во-вторых, рассмотрев уровни эквивалентности в обоих сюжетах, можно отметить, что в мультфильме «Рио» преобладает эквивалентность на уровне слов, а в диалоге «Монстры на каникулах» – на уровне ситуации и сообщения.

В-третьих, выяснено, что аудиовизуальный компонент также влияет на перевод и понимание иронии, хотя процент его не столь велик, но, тем не менее, игнорировать его просто невозможно при переводе кинофильма.

С целью использования видеороликов из мультфильма «Монстры на каникулах» для обучения навыков аудирования была разработана система упражнений, апробированная в рамках внеклассного мероприятия по английскому языку «Halloween spirit» в 7 «Г» классе. Было выяснено, что данный подход наиболее эффективный при обучении навыкам аудирования, так как в момент работы над видеофрагментом учащиеся не только слышат, но и видят происходящее, что способствует быстрому усвоению аудиоматериала.

### **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

В рамках настоящей выпускной квалификационной работы была предпринята попытка детального изучения общей проблематики перевода кинотекста с английского языка на русский, путем рассмотрения и описания языковых средств передачи иронии в кинодиалоге (на материале комедийных мультфильмов).

В теоретической части работы были сформулированы основные понятия кинотекста, его сущность. Так было выяснено, что термин «кинотекст» многозначен и обладает комплексным характером, сочетающим вербальное и визуальное, разные виды интертекстуальности (диалогическое взаимодействие текстов). Вследствие чего было рассмотрено понятие кинодиалог как один из видов текста, сравниваемый с драматическим диалогом на основе спонтанного характера текста, определяющийся как способ воздействия на зрителя, создающий коммуникативный эффект, кроме того данное понятие обладает категориями информативности, связности, цельности, а также специфическими категориями.

С целью разграничения видов кинотекстов были описаны различные подходы к их классификации, в частности уделено внимание классификации Слышкина/Ефремовой по общетекстовым признакам: адресат, адресант, степень оригинальности сценария, жанр. Установлено, что при изучении

данной проблемы, исследователи оперируют двумя направлениями: «линией Люмьера» и «линией Мельеса» (по фамилиям постановщиков первых фильмов). Считается, что первая, «реалистическая», дала начало документальному кино, а вторая, «зрелищная» – художественному.

Поскольку цель данной работы была основана на рассмотрении кинодиалога на базе комедийных мультфильмов, следовало выявить особенности данного жанра в рамках развития кинематографа. Так было выяснено, что главное свойство языка мультипликации состоит в том, что он оперирует системой знаков: то, что появляется перед зрителем на экране, представляет собой изображение. Также были рассмотрены характерные особенности кинотекста мультфильма: использование понятной и простой лексики, наличие простых грамматических форм, уменьшительно-ласкательных суффиксов, несложных синтаксических конструкций и предложений, специфика произношения, используемая автором для создания юмористического эффекта, использование повторов, фразеологических оборотов и пословиц, наличие песен.

В заключительном параграфе теоретической части были описаны приемы трансляции иронии в рамках адекватности и эквивалентности перевода с помощью языковых средств на уровне лексики, фонетики, текста, морфологии, синтаксиса. Понятие иронии включает в себе несколько определений. Обобщенным принято следующее: ирония есть стилистический прием контраста видимого и скрытого смысла высказывания, создающий эффект насмешки. Выяснено, что выделяют три основные формы иронии: прямую иронию, антииронию и самоиронию.

В практической части работы был проведен анализ способов трансляции иронии, основанных на сопоставлении английской и русской версии кинодиалогов на базе комедийных мультфильмов «Рио» и «Монстры на каникулах». Было отмечено, что особую роль при передаче иронии определяло в первую очередь эмоционально-оценочное восприятие в русской культуре. Так в первом мультфильме при трансляции иронического текста

предпочтение отдавалось полному переводу, однако, как показало исследование, перевод некоторых реплик может быть совсем другим. В зависимости от выбранного стиля переводчика (буквального или вольного), эквивалентность может быть сохранена на разных уровнях. Если переводчик старается перевести реплику максимально приближенно к оригиналу то эквивалентность такого перевода будет сохранена на уровне слов, если же, наоборот, переводчик ставит перед собой основную задачу – передать общую идею, не сосредотачиваясь на дословной передаче, то доминирующим уровнем эквивалентности станет уровень цели коммуникации. Хотя присутствовала некоторая вольность переводчика: в опущении языковых единиц текста оригинала, тем не менее, не влияющих на смысл и передачу иронии. Также на восприятие иронии повлиял аудиовизуальный компонент, непосредственно отражавший комизм и высшую степень иронического эффекта, как в первом, так и во втором мультфильме.

С целью обучения навыкам аудирования с помощью мультфильмов была разработана система упражнений, направленная на быстрое усвоение аудиоматериала: угадайте персонажа, вставьте пропущенные слова, подчеркните слово, выберите правильный вариант. В качестве игрового задания было предложено сыграть героя из мультфильма, произнося реплику в характерной для персонажа манере.

Таким образом, поставленная цель достигнута, задачи решены.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

### І. Теоретические работы:

1. Бархударов, Л.С. Язык и перевод: вопросы общей и частной теории перевода [Электронный ресурс] / Л.С. Бархударов. – 2–е изд. – М.: ЛКИ, 2008. – 240 с. – Режим доступа: [http://samlib.ru/w/wagapow\\_a\\_s/barhudtrdoc.shtml](http://samlib.ru/w/wagapow_a_s/barhudtrdoc.shtml)
2. Богдановская, П.Ю. Кинотекст как особый вид креолизованного текста [Текст] / П.Ю. Богдановская // Международный студенческий научный вестник. – 2016. – №1. – С. 14.
3. Богомолова, С.И. Терминосистемы: формирование и функционирование [Текст] / С.И. Богомолова // Язык и общество в синхронии и диахронии. – Саратов, 2005. – С. 418–449.
4. Влахов, С.И. Непереводимое в переводе [Текст] / С.И. Влахов, С.П. Флорин. – 3–е изд., испр. и доп. – М.: Р. Валент, 2006. – 448 с.
5. Гальперин, И.Р. Текст как объект лингвистического исследования [Текст] / И.Р. Гальперин. – М.: Комкнига, 2007. – 148 с.
6. Гарбовский, Н.К. Теория перевода [Электронный ресурс] / Н.К. Гарбовский. – М.: МГУ, 2004. – 544 с. – Режим доступа: <http://www.studfiles.ru/preview/4432224/>
7. Горшкова, В.Е. Перевод в кино [Текст] / В.Е. Горшкова. – Иркутск: МИГЛУ, 2006. – 278 с.
8. Горшкова, В.Е. Художественный кинодиалог vs документальный: жанровая специфика перевода [Текст] / В.Е. Горшкова // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Лингвистика. Т. 20. – 2016. – №3. – С. 243–25.
9. Грошев, Н.В. Проблема перевода каламбура в кино [Текст] / Н.В. Грошев // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 9: Исследования молодых ученых. – 2016. – №14. – С. 143–148.

10. Дронова, Е.А. Касательно особенностей перевода иронии в кинодиалоге с английского на русский язык [Электронный ресурс] / Е.А. Дронова // Молодежный научный форум: Гуманитарные науки: электр. сб. ст. по материалам XLIII студ. междунар. заочной науч.–практ. конф. – М.: «МЦНО». – 2017 – №3(42). – С. 303–309. – Режим доступа: [https://nauchforum.ru/archive/MNF\\_humanities/3\(42\).pdf](https://nauchforum.ru/archive/MNF_humanities/3(42).pdf)
11. Ефремова, М.А. Концепт кинотекста: структура и лингвокультурная специфика [Текст] / М.А. Ефремова. – Волгоград: ВГУ, 2004. – 185 с.
12. Казакова, Т.А. Практические основы перевода: English – Russian. Учебное пособие [Текст] / Т.А. Казакова. – Спб.: Союз, 2006. – 320 с.
13. Кленовая, Н.В. Лингвистические трансформации при переводе кино/видеоматериала на русский язык (на примере перевода мультипликационных фильмов) [Текст] / Н.В. Кленовая // Актуальные проблемы теоретических и прикладных исследований: язык, культура, ментальность. Материалы международной научно-практической конференции. Магнитогорский государственный технический университет им. Г.И. Носова. – 2014. – С. 16–20.
14. Ковалева, Н.Д. Разговорная лексика в кинодиалоге [Текст] / Н.Д. Ковалева, Е.Н. Васильева // Общетеоретические и частные вопросы языкознания сборник научных статей. Чувашский государственный педагогический университет. – 2014. – С. 158–161.
15. Кожина, М.Н. Стилистика русского языка: Учебник для студентов пед. ин-тов по спец. № 2110 «Рус. яз. и лит.». 2-е изд., перераб и доп. [Текст] / М.Н. Кожина. – М.: Просвещение, 1983. – 223 с.
16. Козинцев, А.Г. Ирония, юмор, язык: эволюционная гипотеза [Текст] / А.Г. Козинцев // Первая Российская конференция по когнитивной науке. – Казань, 2004. – С. 101–122.
17. Колодина, Е.А. Перевод кино/видео материалов: «неклассический подход» [Текст] / Е.А. Колодина // Инновационное развитие современной

- науки. Сборник статей Международной научно–практической конференции в 9–ти частях. – 2014. – С. 135–137.
18. Комиссаров, В.Н. Общая теория перевода [Текст] / В.Н. Комиссаров. – М.: ЧеРо, 2000. – 136 с.
19. Лазарева, М.Е. Языковые средства выражения иронии на материале норвежских публицистических текстов [Текст].: дис. ... канд. филол. наук, 2005. – 198 с.
20. Матасов, Р.А. Перевод кино/видео материалов: лингвокультурологический и дидактический аспекты [Электронный ресурс]: автореф. дис. ... канд. филол. наук. / Р.А. Матасов. – М.: 2009. – 62 с. – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/perevod-kino-video-materialovlingvokulturologicheskie-i-didakticheskie-aspekty>
21. Миньяр – Белоручев, Р.К. Общая теория перевода и устный перевод [Текст] / Р.К. Миньяр – Белоручев. – М.: Воениздат, 1980. – 237 с.
22. Мирошник, Е.К. Лингвистические средства выражения авторской иронии и их перевод [Текст] / Е.К. Мирошник // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Лингвистика. – 2012. – № 4. – С. 67–71.
23. Михайленко, В.И. Специфика воспроизведения иронии в англо–русском переводе (на материале художественных текстов) [Текст] / В.И. Михайленко, Г.И. Маринина // Филология, журналистика и межкультурная коммуникация в диалоге цивилизаций. – 2014. – С. 440–441.
24. Муха, И.П. Категория информативности кинодиалога [Текст] / И.П. Муха. – Иркутск: ИГЛУ, 2010. – 181 с.
25. Паршин, А.Н. Теория и практика перевода [Текст] / А.Н. Паршин. – М.: Русский язык, 2000. – 161 с.
26. Петрова, О.В. Введение в теорию и практику перевода (на материале английского языка) [Электронный ресурс] / О.В. Петрова. – Нижний Новгород: НГЛУ им. Н.А. Добролюбова, 2002. – 97 с. – Режим доступа:



[http://www.studmed.ru/view/petrova-ov-vvedenie-v-teoriyu-i-praktiku-perevoda\\_4209f354d48.html](http://www.studmed.ru/view/petrova-ov-vvedenie-v-teoriyu-i-praktiku-perevoda_4209f354d48.html)

- 27.Петрова О.Г. Типы иронии в художественном тексте: концептуальная и контекстуальная ирония [Текст] / О.Г. Петрова // Известия саратовского университета. Новая серия. Серия: филология. Журналистика. Т.11. – 2011. – №3. – С.25–30.
- 28.Петухова, Т.И. Кинотекст и кинодискурс: к вопросу о дифференциации понятий [Текст] / Т.И. Петухова // Научное мнение. – 2015. – №5–1. – С. 56–59.
- 29.Петухова, Т.И. Кинотекст как объект лингвокультурологического анализа [Текст] / Т.И. Петухова // Англистика XXI века материалы VII Всероссийской межвузовской научно-методической конференции. – 2014. – С. 182–184.
- 30.Пирс, Ч. Логические основания теории знаков [Электронный ресурс] / Перевод с английского В.В. Кирющенко, М.В. Колопотина, послесловие Сухачева В.Ю. СПб.: Лаборатория Метафизических Исследований философского факультета СПбГУ. – 2000. –352 с. Режим доступа: <http://docslide.net/documents/557209ab497959fc0b8bf1fd.html>
- 31.Райс, К. Классификация текстов и методы перевода [Текст] / К. Райс // Вопросы перевода в зарубежной лингвистике. – М., 1978. – С. 202–228.
- 32.Рецкер, Я.И. Теория перевода и переводческая практика [Текст] / Я.И. Рецкер. – М.: Р. Валент, 2007. – 244 с.
- 33.Рожнева, Е.М. Специфика перевода иронии и юмора с английского языка на русский [Текст] / Е.М. Рожнева, В.В. Вегнер, П.Н. Привалов // Научные исследования и разработки молодых ученых. – 2014. – №1. – С. 124–128.
- 34.Рыткина, С.Ш. Особенности перевода названий фильмов с английского языка на русский [Текст] / С.Ш. Рыткина, Л.Н. Гафурова // Ученые записки Ульяновского государственного университета. – 2016. – №1 (19). – С. 87–89.

- 35.Слышкин, Г.Г. Кинотекст (Опыт лингвокультурологического анализа) [Текст] / Г.Г. Слышкин, М.А. Ефремова. – М.: Водолей Publishers, 2004. – 164 с.
- 36.Смирнова, М.Н. Проблема передачи юмора и иронии при переводе англоязычных произведений [Текст] / М.Н.Смирнова // Вопросы филологического анализа текста. Чувашский государственный педагогический университет им. И.Я. Яковлева. – 2016. – С. 234–237.
- 37.Снеткова, М.С. Лингвостилистические аспекты перевода испанских кинотекстов [Текст] / М.С. Снеткова. – М.: МГУ, 2009. – 232 с.
- 38.Фёдоров, А.В. Основы общей теории перевода [Текст] / А.В. Фёдоров. – 5–е изд. – СПб.: Филология, 2002. – 416 с.
- 39.Федорова, И.К. Культурные трансферы в кинопереводе (опыт исследования переводов зарубежного кино на русский язык) [Текст] / И.К. Федорова // Русский язык и литература в пространстве мировой культуры материалы XIII Конгресса МАПРЯЛ: в 15 томах. – 2015. – С. 281–286.
- 40.Филиппов, С.А. Киноязык и история. Краткая история кинематографа и киноискусства [Текст] / С.А. Филиппов. – М.: Альма Анима, 2006. – 208 с.
- 41.Швейцер, А.Д. Теория перевода: статус, проблемы, аспекты [Текст] / А.Д. Швейцер. – М.: Либроком, 2012. – 216 с.
- 42.Ямпольский, М.Б. Кино без кино [Текст] / М.Б. Ямпольский // Искусство кино. – 1988. – №6. – С. 88–94.

## **II. Список использованных словарей:**

1. Англо–русский словарь [Электронный ресурс] / Режим доступа: [http://woordhunt.ru/dic/content/en\\_ru](http://woordhunt.ru/dic/content/en_ru)
2. Дубровин, М.И. Русско–английский словарь [Текст] / М.И. Дубровин. – М.: Астрель, 2008.

3. Словарь иностранных слов (около 10000 слов) [Текст] / под ред. Уша Т.Ю. – СПб.: ООО «Виктория плюс», 2010.

### **III. Список источников:**

1. Белозорович, Л.Г. Как Голливуд заговорил по-русски [Электронный ресурс] / Л.Г. Белозорович. – Режим доступа: [http://danibak.blogspot.ru/2012/11/blog-post\\_3328.html](http://danibak.blogspot.ru/2012/11/blog-post_3328.html)
2. Диалоги мультфильма «Монстры на каникулах» [Электронный ресурс]/ Режим доступа: [https://en.wikiquote.org/wiki/Hotel\\_Transylvania](https://en.wikiquote.org/wiki/Hotel_Transylvania)
3. Диалоги мультфильма "Рио" [Электронный ресурс] / Режим доступа: [https://en.wikiquote.org/wiki/Rio\\_\(2011\\_film\)](https://en.wikiquote.org/wiki/Rio_(2011_film))
4. Мультипликация [Электронный ресурс] / Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/>
5. Сюжет мультфильма «Монстры на каникулах» [Электронный ресурс] / Режим доступа: [http://ru.wikifur.com/wiki/Монстры\\_на\\_каникулах](http://ru.wikifur.com/wiki/Монстры_на_каникулах)
6. Сюжет мультфильма «Рио» [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://ozge.ru/rio/>
7. Художественный текст / Театральная библиотека: пьесы, книги, статьи, драматургия [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/page/hudozhestvennyy-film>

**ПРИЛОЖЕНИЕ I. Таблица языковых средств выражения иронии**

№ п/п	Уровни языка	Языковые средства создания иронии
1.	Фонетический	Фонетические и просодические (ритмико-интонационные) средства создания иронии.
2.	Морфологический	Использование множественного числа; Использование превосходной степени прилагательного; Использование императива.
3.	Лексический: а) Лексико-семантические средства создания иронии б) Ироническое словообразование	Использование омонимии и полисемии для создания иронического эффекта (игра слов); Лексическое противопоставление реального изображаемому; Антитеза; Использование имен собственных; Словосложение; Аффиксация; Парадоксальное словосложение.
4.	Синтаксический: а) Логико-синтаксические средства создания иронии б) Интонационно-графические средства	Повторы; Риторические вопросы, косвенная речь; Градация; Синтаксическая игра слов; Притворные восклицания; Парцеллят; Перечисления; Вводные конструкции; Использование многоточия.

5.	<p>Уровень текста</p> <p>Стилистические средства создания иронии</p>	<p>Пародия и гротеск как средство создания иронии;</p> <p>Намеренное завышение стилового фона (использование архаизмов, использование патетической лексики);</p> <p>Намеренное занижение стилового фона (использование жаргонизмов, использование сниженной лексики);</p> <p>Создание собирательного иронического образа с использованием комплекса лексических и синтаксических средств;</p> <p>Использование символического значения слов и словосочетаний;</p> <p>Необычные словосочетания;</p> <p>Олицетворение;</p> <p>Овеществление отвлеченных понятий;</p> <p>Иронический перифраз;</p> <p>Фразеологические сочетания;</p> <p>Разрушение фразеологизмов;</p> <p>Иронический фразеологизм;</p> <p>Парадоксальные сочетания;</p> <p>Иронические тропы;</p> <p>Метафора и клише;</p> <p>Гипербола и литота;</p> <p>Иронический эпитет.</p>
----	--	---

**ПРИЛОЖЕНИЕ II. Комплекс упражнений по обучению аудирования с использованием видеороликов из мультфильма «Монстры на каникулах»**

*Task №1. Let's get acquainted with characters of the cartoon. You should listen to a characters' description and guess, whom you hear about.*

He is tall. He has got a pale face, a black hair. He wears black clothes. He loves his daughter very much. (*Count Dracula*)

He has got a red hair. He wears a t-shirt, shorts and trainers. He carries a backpack. (*Jonathan, a human*)

He is very tall and big. His face is gray. He wears a black suit, a red tie, a striped shirt. (*Frankenstein*)

He has got a big family. He wears a shirt, a tie and trousers. He shows dog-like behavior. (*Wayne, a werewolf*)

He is fat. He is from Egypt. He has got green eyes. He is all in bandages. (*Murray, a mummy*)

*He wears glasses. Nobody can see him. (Griffin, the Invisible Man)*

She is slim. She has got a black short hair. She wears black clothes. (*Mavis, Dracula's daughter*)

She wears colourful dress. She is a mother of the wolf pups. She is pregnant. (*Wanda, a werewolf's wife*)

She wears pink clothes. Her nails are long and pink. Her hairstyle is fluffy. (*Eunice, Frankenstein's wife*)

*Task №2. Now you are ready to watch an episode from the cartoon and listen to the dialogue, but look through the vocabulary at first:*

a human village – человеческая

деревня

Are you crazy? – Ты

сумасшедший?

horrible – ужасный, страшный

hate – ненавидеть

vicious – злой, жестокий

change – меняться

a sword – меч

pitchfork – вилы

to scoop brains out – копать в

мозгах

in the shadows – в тени

observe – наблюдать

She can handle it – Она

справится с этим

Watch out (look out) for fire! –

Берегись огня!

Holy rabies! – Копать-хоронить!

Geronimo! – Десантура!

Chicken fight – название игры в  
бассейне

Front and center! – Выйти из  
строя!

*Mavis:* You don't believe this, but Dad let me go out on my own to see a human village!

*Monsters:* What? No!

*Eunice:* Excuse me. Drac! Are you crazy? Let your own daughter out there with those horrible humans you always tell us about? That's why you built this place. They hate us. They're vicious. And they're very loud!

*Mavis:* Auntie Eunice, maybe they've changed. I'm just gonna fly down the street and see how it goes.

*Wanda:* Okay, honey, be safe. Bring warm clothes and a sword.

*Invisible Man:* And look out for pitchforks.

*Murray:* Don't you let anyone scoop your brains out, either.

*Wayne:* Maybe stay in the shadows. It's more fun to just observe from under a house.

*Frankenstein:* Guys, guys. She can handle it. She's a Dracula. But seriously, watch out for fire. Fire bad.

*Task №3. Answer the questions:*

1. What did Dracula let his daughter? (*to see a human village*)
2. Whom does Eunice find horrible, vicious and very loud? (*humans*)
3. What is Mavis going to do? (*she's going to fly down the street and see people*)
4. What does Wanda recommend Mavis to bring? (*warm clothes and a sword*)
5. What does *Invisible Man* advise to look out? (*for pitchforks*)

6. What does Murray say about brains? (*don't you let anyone scoop your brains out*)
7. Where does *Wolfie* prefer to stay and observe? (*in the shadows, from under a house*)
8. What is Frankenstein afraid of? (*a fire*)

*Task №4. Listen the dialogue once again and fill in the missing words:*

1. You don't believe this, but Dad let me go out on my own to see \_\_\_\_\_!
2. Excuse me. Drac! Are you \_\_\_\_\_? Let your own daughter out there with those \_\_\_\_\_ humans you always tell us about? That's why you built this place. They \_\_\_\_\_ us. They're \_\_\_\_\_.  
And they're very \_\_\_\_\_!
3. Auntie Eunice, maybe they've \_\_\_\_\_. I'm just \_\_\_\_\_ down the street and see how it goes.
4. Okay, honey, be safe. Bring \_\_\_\_\_ and a \_\_\_\_\_.
5. And look out for \_\_\_\_\_.
6. Don't you let anyone \_\_\_\_\_ your \_\_\_\_\_ out, either.
7. Maybe stay \_\_\_\_\_. It's more fun to just observe from \_\_\_\_\_.
8. Guys, guys. She can \_\_\_\_\_ it. She's a Dracula. But seriously, watch out for \_\_\_\_\_. Fire bad.

*Task №5. You have got some cards with the words. Listen to the dialogue and underline the words you hear in the episode.*

A human village, horrible, hate, vicious, change, sword, pitchfork, brains, in the shadows, observe, handle, fire.

*Task №6. Listen to some dialogues from the cartoon and choose the correct answer.*

*Mavis:* You're just playing with me.

*Dracula:* No, no, no, no. You're old enough to drive a hearse now, you're old enough to make your own choices. You can go.



*Mavis:* Holy rabies! Holy rabies!

1. *The favourite Mavis's phrase is \_\_\_\_\_*

a) Holy bats

**b) Holy rabies**

c) Holy carrots

*Johnny:* Here we go. Chicken fight! Push them off!

*Monsters:* Chicken fight!

*Mavis:* We got you, Johnny. You're going down.

*Johnny:* Whoa. Oh, yeah, we'll see, "Mavey Wavey."

2. \_\_\_\_\_ *is favourite monsters' game.*

**a) Chicken fight**

b) Monkey fight

c) Monster fight

*Eunice:* Frank, if you hurt yourself...

*Frankenstein:* I got it, honey. The Stein boys are bred for this kind of thing.

Geronimo!

3. *What does Frank scream? \_\_\_\_\_*

a) Chicken fight!

b) Holy rabies!

**c) Geronimo!**

*Dracula:* Do any of your kids still respect you?

*Wayne:* Give me a second. Yeah. Winnie! Front and center!

4. *What command does Wayne give Winnie? \_\_\_\_\_*

a) Chicken fight!

**b) Front and center!**

c) Get him!

*Eunice:* Johnny, you've been to the Taj Mahal?

*Murray:* Come on. No monster has been to the Taj.

*Mavis:* Man, I wish I could go there.

5. *Johnny has been to the \_\_\_\_\_?*

**a) Taj Mahal**

b) North Block

c) Jagannath Temple

*Task №7. Now let's play! Let's imagine you are characters from the cartoon. Divide into two groups. One person of your group takes a card with a phrase and says it in a character's style and your groups should guess who you are. One correct answer is one point. The team, which gets more points – is winner. Let's start!*

1. They hate us. They're vicious. And they're very loud! (Eunice)
2. Bring warm clothes and a sword. (Wanda)
3. Holy rabies! Holy rabies! (Mavis)
4. Do any of your kids still respect you? (Dracula)
5. No monster has been to the Taj. (Murray)
6. Watch out for fire. Fire bad. (Frankenstein)
7. And look out for pitchforks. (*Invisible Man*)
8. Chicken fight! Push them off! (Johnny)

