

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

Факультет іноземної філології

Кафедра перекладознавства та прикладної лінгвістики

Лінгвостилістична специфіка відтворення гумористичного ефекту в американській чорній комедії (на матеріалі американського телесеріалу «У Філадельфії завжди сонячно» і його українського перекладу)

Кваліфікаційна робота (проект)

на здобуття ступеня вищої освіти “бакалавр”

Виконав: студент(ка) 431 групи
Спеціальності 035.04 Філологія (германські мови та літератури (переклад включно) (переклад))
Освітньо-професійної програми
«Філологія (германські мови та літератури (переклад включно))»
Ставицький Ярослав Романович

Керівник к. філол. н., доц. Гізер В. В.

Рецензент к. філол. н., доц. Солдатова С.М.

Херсон – 2019

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1. ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА КІНОКОМЕДІЇ: ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА З ОГЛЯДУ КІНОПЕРЕКЛАДУ.....	8
1.1 Терміносистема кіноперекладу	8
1.2 Ключова одиниця перекладознавчого аналізу кінокомедії.....	19
1.3 Жанрово-стилістична домінанта кінокомедії	23
РОЗДІЛ 2. ВІДТВОРЕННЯ ЕФЕКТУ КОМІЧНОСТІ ЯК КЛЮЧОВЕ ЗАВДАННЯ ПЕРЕКЛАДУ ЧОРНОЇ КОМЕДІЇ.....	26
1.1 Визначення поняття комічного	26
1.2 Теорії, стратегії та засоби відтворення комічного в перекладі.....	30
1.3 Перекладознавчий аналіз американської чорної кінокомедії	40
ВИСНОВКИ	61
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	64

ВСТУП

Протягом останніх років проблематика кіноперекладу набула значної актуальності серед перекладознавчої спільноти. Причиною цьому слід вважати велику популярність кінематографу, який є одним із найприбутковіших різновидів медіа. Кінематограф наразі не поступається художнім творам ані складністю сюжетів, ані жанровим розмаїттям. Кінокомедія ж як окремий жанр є особливо популярним серед глядачів, має власний піджанровий розподіл, і в багатьох аспектах має риси притаманні лише йому, а отже заслуговує на окреме вивчення перекладознавцями. Тож, враховуючи популярність кінематографу, а також його вплив на культуру в цілому, постає розуміння того, що кінематограф як відносно новий художній жанр вимагає детального вивчення та дослідження в рамках перекладознавства, і зокрема жанрової теорії перекладу.

Дослідження зарубіжних та вітчизняних учених теоретичного і практичного характеру, що становитимуть основу подальшого дослідження, стосувались питання виокремлення теоретичних засад кіноперекладу і їхнього обґрунтування як-от виокремлення кіноперекладу як особливого різновиду кіноперекладу (В. Є. Горшкова, Д. М. Бузаджи, М. Самкова, Г. Г. Слишкін, Г. В. Денисова, М. А. Єфремова, М. С. Снеткова та ін.), відтворення комічного в кінотексті (І. А. Наговіцина, М. М. Юрковська, Т. Г. Лукьянова та ін.), відтворення в перекладі жанрово-стилістичних ознак оригіналу (В. В. Коптілов, О. І. Макаренко, В. В. Демецька, О. Г. Хан, О. М. Шапошник та ін.), окреслення мінімально можливого рівня адаптування кінотекстів (В. В. Демецька та ін.). Важливими також слід вважати доробки стосовно специфіки транскодування анімаційних фільмів (Д. Бондаренко та ін.), описання труднощів, які виникають під час перекладу реплік персонажів художнього кінофільму (Л. В. Коломієць, Т. І. Малкович та ін.),

вирішення проблем передачі граматичного елемента в кінотексті (А. Г. Гудманян та ін.), а також, що є не менш важливим, дослідження міри переважання вербального рівня над невербальним у кінотекстах окремих кіножанрів (І. П. Муха та ін.).

Наразі можна виокремити такі проблеми, що їх досліджують науковці безпосередньо в рамках перекладознавства в цілому, і зокрема кіноперекладу: розгляд фільму як певної форми новітнього художнього тексту; розмежування кіноперекладацької терміносистеми; окреслення особливостей транскодування заголовків (назв) кінотекстів; відтворення ефекту комічного, стилістично зниженої, безеквівалентної, а також частково еквівалентної лексики, реалій в тексті перекладу; встановлення одиниці аналізу перекладу в різних кіножанрах; питання одомашнення/відчуження.

Актуальність роботи полягає в активному напрацюванні теоретичної бази кіноперекладу, що зумовлена активним розвитком і високою популярністю жанру кіно, зокрема кінокомедії, а також зацікавленістю перекладознавчої спільноти до проблем відтворення тексту в різних лінгвокультурах, що безпосередньо стосується проблеми відтворення ефекту комічності в жанрі кінокомедії, оскільки комічне, частіше за все, є когнітивним явищем, що є специфічним лише для окремих лінгвокультур і втілює поняття інконгруентності – тобто невідповідності нормі – що може бути повністю відмінним у протиставлених лінгвокультурах.

Мета дослідження полягає у виявленні специфіки відтворення комічного ефекту в кінотексті англomовної чорної комедії мовою перекладу.

Задля досягнення поставленої нами мети було сформульовано такі **завдання**:

- виокремити парадигму кіноперекладацької терміносистеми і її основних понять з погляду релевантності саме для кінокомедії як об'єкта перекладу;
- установити основну одиницю аналізу кінокомедії у рамках перекладознавства;
- визначити ключові контексти у встановленні жанрово-стилістичної домінанти жанру кінокомедії
- окреслити можливі труднощі досягнення ефекту комічного в чорних комедіях, зокрема проблеми еквівалентності/адекватності перекладу комічного у цільовій лінгвокультурі;
- розглянути основні теорії та стратегії перекладу комічного.

Об'єктом дослідження виступає піджанр чорної комедії у контексті англійсько-українського перекладу.

Предметом дослідження постають перекладацькі особливості відтворення ефекту комічності у чорній комедії.

Матеріалом дослідження слугує англомовний скрипт піджанру чорної комедії «*It's always sunny in Philadelphia*» та його переклад українською мовою.

Апробація результатів роботи. Результати дослідження було викладено в тезах «Теоретичні засади кіноперекладу: відтворення комічного в перекладі чорної комедії» і опубліковано у фаховому наукометричному збірнику «*Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Германістика та міжкультурна комунікація»*».

Структура та обсяг роботи. Кваліфікаційна робота складається зі вступу, двох розділів із висновками до кожного з них, загальних висновків і списку використаних джерел. Обсяг основного тексту роботи становить 40 сторінок.

У **вступі** було обґрунтовано актуальність теми, визначено об'єкт, предмет, мету, завдання і надано відомості про апробацію результатів дослідження.

Перший розділ *«Базисні засади кіноперекладу»* вміщає у собі окреслення основних понять кіноперекладацької терміносистеми, огляду жанру кінокомедії як об'єкта новітніх перекладознавчих досліджень, визначення ключової одиниці аналізу кінокомедій у парадигмі перекладознавства, а також визначення релевантних контекстів у визначенні жанрово-стилістичної домінанти кінокомедії.

У **другому розділі** *«Чорна комедія у перекладі»* було викладено основні труднощі відтворення гумористичного ефекту в чорній комедії, окреслено поняття комічного, його природу, розглянуто основні теорії та стратегії перекладу комічного, а також проаналізовано специфіку відтворення ефекту комічності в українському перекладі чорної комедії.

Загальні висновки становлять результати дослідження й основні висновки щодо теми кваліфікаційної роботи.

РОЗДІЛ 1

ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА КІНОКОМЕДІЇ: ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА З ОГЛЯДУ КІНОПЕРЕКЛАДУ

1.1 Терміносистема кіноперекладу

Наразі, у суспільстві сучасности, зважаючи на те, наскільки велику нішу посів кінематограф у нашому медіа просторі, і те, наскільки популярним жанром став кінематограф, кінопереклад є одним із найпопулярніших різновидів перекладацької діяльності. Сутність кіноперекладу полягає в міжмовній та міжкультурній художній трансформації вихідного скрипту з подальшим його озвучуванням чи субтитруванням [73, с. 4].

Враховуючи багатогранність кінотексту й кінодискурсу, а також численність підходів до їхнього вивчення, окрім перекладознавчої наукової спільноти дослідженням цих явищ займаються також учені галузей психолінгвістики, психології, комунікативної лінгвістики, історії, культурології, мистецтвознавства і літературознавства тощо.

Явище кінематографу і специфіка його відтворення в іншій лінгвокультурі досліджувалося таким вченими як-от Т. П. Андрієнко, Р. Барт, М. Берді, С. Беляєв, Д. Бондаренко, Л. Брюховецька, Д. М. Бузаджи, Т. О. Вархотов, Л. Володарський, М. Б. Ворошилова, А. Гаврилов, В. Гайдук, С. Герасимов, В. Є. Горшкова, А. Г. Гудманян, Ж. Дельоз, В. В. Демецька, Г. В. Денисова, С. Ейзенштейн, Д. І. Єрмолевич, М. А. Єфремова, Ю. Живов, М. А. Загот, С. С. Зайченко, М. Зак, Г. Заргар'ян, А. М. Зарецька, В. В. Іванов, П. В. Іванова, Р. В. Іванський, П. Іващенко, К. Ю. Ігнатів, Р. Кавенокі, Є. А. Колодіна, Л. В. Коломієць, В. В. Конкульовський, Л. Кравець, В. Красних, Я. В. Кривонос, Т. В. Кропінова, Є. С. Кузнецов, Х. О. Кулагіна, А. Кулікова, Ю. М. Лотман, Н. Лубашова, Т. Лукьянова, О. В. Мазур,

О. М. Малинкін, Т. І. Малкович, Р. А. Матасов, А. П. Мельник, О. Михальов, І. П. Муха, І. А. Наговіцина, С. С. Назмутдінова, Т. Є. Некряч, Т. П. Некрасова, А. Николенко, О. І. Орехова, П. Р. Палажченко, Ю. М. Плетенецька, О. В. Полякова, М. Самкова, П. Санаєв, Н. В. Скоромислова, А. Слесаренко, Г. Г. Слишкін, М. С. Снеткова, Ю. В. Сургай, Н. Таценко, Ю. Тинянов, Т. Тичинська, І. К. Федорова, Ю. Г. Цив'ян, А. Чужакін, А. Шарковська, І. Шилова, І. М. Шукало, Р. Юренєв, М. М. Юрковська, С. Юткєвіч, О. Якименко, М. Б. Ямпольський, M. Baker, M. Carroll, Y. Chang, M. De Marco, J. Diaz-Cintaz, C. Eugeni, Y. Gambier, H. Gottlieb, M. Guidere, B. Hochel, A. Jankowska, F. Karamitroglou, O. Kautsky, Ch. Keane, S. Kinberg, J.-L. Kruger, G.-M. Luyken, M. Martin, J. J. Martínez-Sierra, I. Mason, A. Matamala, J. Minchiton, J. Neves, K. Nikolić, M. O'Hagan, P. Orero, R. Paquin, J. Pedersen, Z. Pettit, A. Remael, A. Serban, K. Vlasakova та ін.

Нагальними проблемами кіноперекладу, вирішенням яких активно займаються перекладознавці, наразі є: труднощі транскодування назв кінотекстів [3; 64; 76; 109], відтворення гумористичного ефекту [7; 82; 164; 71; 80; 119; 122; 123], стилістично зниженої [16; 78; 101], безеквівалентної та частково еквівалентної лексики [13; 32; 102; 103; 104], реалій [17; 42; 73; 144], вивчення фільму як форми сучасного художнього тексту [45; 79; 94; 97], визначення одиниці аналізу перекладу різних жанрів [37; 75; 115], розмежування термінологічного апарату мови кіноперекладу [38; 25; 69; 86], питання щодо визначення застосування стратегій відчуження й одомашнення тощо [30; 59; 77].

Кіно, як явище, слід розглядати як цілісний комунікативний комплекс, оскільки кінематограф є одним із найдієвіших засобів передачі великої кількості інформації, залучаючи при цьому одразу декілька елементів сенсорної системи (звуковий та слуховий). Кіно – це культуроформувальний та культурозначущий феномен, в якому відображені соціокультурні пріоритети суспільства [9], адже у

сучасному світі кінематограф займає значну частину людського життя, тим самим маючи вплив на формування світобачення цілих груп людей. Тож кіно, по суті, за свою головну мету має донесення певного повідомлення, послання. Аби адекватно відтворити це повідомлення для реципієнтів іншої лінгвокультури, перекладач має чітко розуміти мову кіно, обрати правильні прийоми, визначити головні завдання і дібрати стратегію. Тому для чіткого розуміння перекладачем різновиду медіа, з яким він працює, доречним є створення уніфікованої терміносистеми в кіноперекладі.

У наведених далі дослідженнях використання таких понять як «кадр», «кінодіалог», «мовленнєвий акт», «монтажний лист», «скрипт», «кінотекст», «кінофільм», «кінодискурс», вказують на існування термінологічної та лексикографічної бази, що потребує певного теоретичного осмислення [29; 55; 59; 106].

Значний внесок до розвитку практичного та теоретичного аспектів кіноперекладу здійснили представники Харківської, Херсонської, Львівської, Київської шкіл перекладу, зокрема А.Г. Гудманяну, В.В. Демецькій, Т.Г. Лукьяновій, Т.І. Малковичу, О.І. Ореховій, Ю.М. Плетенецькій, О.В. Ребрю, М.М. Юрковській та ін. [16; 28; 69; 83; 120].

Деякі науковці під кінотекстом розуміють новітню форму художнього тексту, розглядаючи його за відповідними критеріями. Тому на думку В. Є. Горшкової кінопереклад – це особливий різновид художнього перекладу, саме через те, що основне його призначення, це здійснення естетичного і комунікативно-прагматичного впливу на реципієнта [25, с. 25].

З погляду кіномистецтва, фільм – зафіксована на матеріальному носії послідовність кадрів, пов'язаних єдиним сюжетом, що супроводжується аудіорядом (мовленням, музикою, шумом) [43, с. 2].

Художній фільм як вид кінофільму характеризується вигаданістю оповіді та наявністю широкої системи засобів виразності [108].

Ю. Г. Цив'ян вважає, що будь-який фільм може бути охарактеризований як дискретна послідовність безперервних частин тексту [113, с. 109-111].

Тож, у рамках кіномистецтва, визначальними елементами фільму є:

1. інтертекстуальність;
2. модальність;
3. інформативність;
4. цілісність;
5. структурна, тематична, стилістична єдність;
6. змістова завершеність [14, с. 29].

У кіномистецтві, структурною одиницею кінематографу вважається саме монтажний кадр. Ю. Г. Цив'ян зазначає, що кадри слугують нероздільними сегментами кінотексту, який і виступає поєднанням ядерних кадрів [113, с. 109-111]. Ю. М. Лотмана розглядає поняття «кадр» як одне з основних у мові кіно, яке можна охарактеризувати різними визначеннями: «мінімальна одиниця монтажу», «основна одиниця композиції кінорозповіді» тощо [66, с. 4-10]. С. Ейзенштейн та Л. Кулешов прирівнювали кадр до букви, говорячи про те, що монтаж кількох окремих кадрів допомагає утворити кінематографічне «слово» чи «фразу». Л. Кулешов визначає монтажну фразу так: «Монтажна фраза – це кілька кадрів, що виражають завершену дію, що є складовим елементом уривка, що знімають, або сцени» [67, с. 123]. Елементами мови кіно є такі засоби виразності:

1. ракурс;
2. освітлення;
3. гама кольорів;
4. звукові ефекти;
5. вербальний компонент [113, с. 117].

У наукових доробках також часто зустрічається термін «кінотекст». В. В. Іванов, Ю. М. Лотман, і Ю. Г. Цив'ян, розглядали

явище кіномистецтва у якості текста, досліджуючи кінофільм, перш за все у рамках семіотики [45; 66; 113]. Кінотекстові притаманні категорії інформативності як-от: зв'язність, цілісність, смислове членування, а також певні ознаки, що спричинені насамперед специфікою аудіовізуальної продукції. Концептуалізація кінематографічної продукції як знакової системи спершу обмежувалася розглядом кінофільму як певного «змістового об'єкту», де мовленнєвий елемент не міг існувати відокремлено від зображення (візуального ряду). Проте наприкінці 1950-х рр. набуває популярності новий підхід до розуміння кінотексту, який покладав у основу його мовленнєвий аспект. Виходячи з цього ж підходу, вчені намагалися описати кінофільм як знакову систему, де невербальні й вербальні елементи були рівноцінними.

Російські дослідники Г. Слишкін та М. Єфремова дотримувались думки, що кінотекст – це «зв'язне, цілісне та завершене повідомлення, виражене за допомогою вербальних (лінгвістичних) і невербальних (іконічних та / або індексальних) знаків, організоване відповідно до задуму колективного функціонально диференційованого автора через залучення кінематографічних кодів, і зафіксоване на матеріальному носії, з головним призначенням – відтворення на екрані та аудіовізуального сприйняття глядачами» [96, с. 37]. Виходячи з цього визначення, висновуємо, що мовознавці Г. Г. Слишкін та М. А. Єфремова вбачали в кінотексті поєднання мовленнєвих та позамовленнєвих знакових систем, які керують різномірними знаками. Тож, лінгвістична система кінотексту складається з таких елементів: письмовий, до якого належать титри та написи й усний, а саме мовлення акторів, пісні, закадровий текст тощо. Паралінгвістична система представлена звуковим (музика, шум) і відеорядним (образи, рухи, інтер'єр, спецефекти тощо) складниками [96, с. 37].

Здійснивши порівняльний аналіз, Г. Слишкін і М. Єфремова, висновують, що кінотекст є особливим різновидом художнього тексту, з

усіма категоріями, які властиві йому [83, с. 165]. Порівняно з традиційним потрактуванням художнього тексту, кінотекст містить окрім стандартних вербального й текстового ще й аудіовізувальний складник. Звернімося до Мартіна, згідно з яким відеоряд хоч і є основним елементом мови кіно, усе-таки саме вербальний компонент є тим, що дозволяє кінотекстові досягти реалістичності, що унеможлиблює спростування факту, що вербальний компонент є фундаментальним у цій структурі [24].

У кінофільмі, текст може бути представлений у формах діалогів, написів, пісень, окремих слів, закадрових коментарів тощо. Текст може зображати певні факти, події, що пов'язані або непов'язані з реальністю, надавати певну оцінку окремим ситуаціям, висвітлювати характери персонажів тощо. Кінотекст, а саме його переклад, містить такі специфічні для нього особливості:

1. Обмеженість часовими рамками аудіоряду – звучання сприймається реципієнтами миттєво, тому має за короткий проміжок часу вмістити всю необхідну інформацію;
2. Звукоряд зазвичай супроводжується відеорядом – який значно обмежує, і, як правило, зумовлює добір можливих варіантів перекладу.

Тож у кіноперекладі необхідно брати до уваги особливості мови кіно, дотримуючись при цьому критеріїв художнього перекладу [97, с. 11].

Нагальною постає проблема відокремлення понять кінофільму, кінотексту й кінодискурсу одне від одного, задля уникнення можливості хибного ототожнення.

Головною відмінністю кінофільму від кінотексту є багатоконпонентність кінофільму – він, за структурою, складається зі значної кількості вербальних і невербальних компонентів. На противагу цьому кінотекст обмежується виключно мовою, а мовленнєві елементи

як-от інтонація, павзи тощо постають другорядними. Окрім власне тексту монологів/діалогів/полілогів, кінофільм також відзначається наявністю декорацій, акторської гри, музичного супроводу [86, с. 223]. Однак у нашій роботі увага буде зосереджена перш за все на лінгвoseміотичному понятті кінотексту, що зумовлюється перекладознавчими аспектами нашої теми й поставлених завдань.

Щодо кінодискурсу, то це особливий різновид дискурсу, що містить притаманні лише йому характерні ознаки. Кінодискурс наразі виступає одним з найактуальніших понять багатьох галузей науки поза рамками кіномистецтва, зокрема, що важливо, мовознавства й перекладознавства. Важливим також є існування більше одного тлумачення цього поняття. Його дослідженням, окрім мовознавців та перекладознавців займалися також учені в галузях соціології, стилістики й семіотики. Задля визначення цього поняття, дослідники ставили перед собою різноманітні завдання, що призвело до численних і відмінних між собою тлумачень поняття «кінодискурс» [36, с. 17].

Через поняття кінотексту можна вивести поняття кінодискурсу. Відносно кінодискурсу, кінотекст можна розглядати як певний його фрагмент, а кінодискурс – як цілий текст або сукупність текстів, що об'єднує їх якоюсь ознакою [58, с. 125].

Зважаючи на релевантність визначення цього поняття насамперед в рамках мовознавства, звернімо увагу на те, як С. С. Назмутдінова потрактовує поняття «кінодискурс». За С. С. Назмутдіною кінодискурс – це семіотично складний, динамічний процес взаємодії автора та кінореципієнта, який відбувається в міжмовному та міжкультурному просторі за допомогою засобів мови кіно, що характеризується властивостями синтаксичності, вербально-візуальної цілісності елементів, інтертекстуальності, множинності адресатів, контекстуальності значення, іконічної точності [81, с. 18]. Зважаючи на це визначення, логічним є висновок, що кінодискурс це значно ширше

від кінотексту й кінофільму поняття, оскільки воно містить у собі як кінотекст, так і кінофільм, інтерпретацію фільму кіноглядачем і зміст, який заклали автори [86, с. 223].

Таким чином, лише «вузькі» екстралінгвальні фактори (фактори комунікативної ситуації) можуть становити структуру кінотексту, тоді як структура кінодискурсу залучає також і широкі екстралінгвальні фактори, до яких належать різноманітні культурно-історичні фонові знання адресата, екстралінгвальний контекст – обставини, час і місце, до яких відноситься фільм, різні невербальні засоби: жести, міміка, малюнки, які є важливими під час створення та сприйняття фільму) [86, с. 223].

Науковою спільнотою було також запроваджено термін «кінодіалог». Цей термін має позначати всю мовленнєву систему кінотексту, що дозволяє розглядати його як вербальний складник кінофільму [86, с. 222].

В. Є. Горшкова, посилаючись на дослідження Р. Барта, а також О. Анісімової, вбачає у кінодіалозі одиницю кіноперекладу. Згідно з її визначенням, це «вербальний компонент складної гетерогенної системи – художнього фільму, змістова завершеність якого забезпечується аудіовізуальним рядом» [25, с. 11]. Разом із цим, кінодіалогом вважається «як текст, що звучить, так і вкраплення письмового тексту у вигляді різного роду вивісок або покажчиків, записок або листів, сторінки яких відображені у відеоряді фільму» [20, с. 179]. Таким чином, підхід В. Є. Горшкової до визначення кінодіалогу вважаймо текстоцентричним, роблячи його самостійним типом тексту – така думка може розглядатися деякими вченими як суперечлива [24].

У мистецтвознавчому напрямку розглядають також поняття як-от «монтажний лист» або «скрипт», які окрім тексту реплік містять також опис оточення чи дій персонажів [86, с. 224].

Зазвичай скрипти досліджують у розриві з автором кінотексту, тож його біографія, характерний стиль та інші деталі рідше фігурують у наукових розвідках перекладознавців і залишаючись невідомими для реципієнтів.

Враховуючи всю зазначену інформацію, ми можемо встановити загальну парадигму основних понять термінологічної системи кіноперекладу, а саме «кадр», «кінодіалог», «мовленнєвий акт», «монтажний лист» («скрипт»), «кінотекст», «кінофільм», «кінодискурс» [86, с. 224]. Для нашої роботи, головними термінами, якими ми послуговуватимемося, у рамках теорії та практики перекладу саме для кінокомедії як нашого об'єкта перекладу, вважаймо: мовленнєвий акт, скрипт, кінотекст, кінофільм та кінодискурс.

Кінопереклад принципово різниться залежно від його типу – субтитрування, дублювання й закадрового озвучення. Кожен з цих різновидів детально розглядався у наукових доробках численних вітчизняних й закордонних дослідників [21; 22; 127; 129; 130; 133; 137; 141; 143; 147; 154; 163; 166].

Основною специфікою субтитрованої версії є те, що вона зазвичай коротша за оригінал – це зумовлено швидкою зміною кадрів, тому часто перекладачеві доводиться вдаватися до опущення певних сегментів під час перекладу, компресії кінотексту. Проте важливою особливістю також є наближеність оригіналові, оскільки змістові невідповідності цієї версії помітити значно легше [136; 138].

У свою чергу такий різновид аудіовізуального перекладу як дублювання, який полягає в повній заміні мовлення акторів мовою оригіналу цільовою мовою з метою трансляції твору в іноземній країні [68, с. 12], має власні обмеження перекладу: потреба в чіткому дотриманні хронометражу й темпоритму, наявності ліпсингу, лабіальної синхронізації – написання українського тексту, який відповідав би (хоча б відносно) англійській артикуляції – ця особливість, зокрема,

призводить до помітного скорочення тривалості фраз і часткової втрати змісту [130; 133; 137; 145]. Отже, ліпсинг передбачає синхронізацію артикуляції акторів та реплік дублерів, максимально наближуючи їх за змістом, тривалістю й насамперед фонетичним звучанням [142, с. 8]. Це стає причиною того, що через розбіжність у швидкості реплік акторів із текстом перекладу кінотекст піддається трансформаціям та змінам, які часто можуть негативно впливати на еквівалентність твору [23; 142; 154]. До цього вдаються задля того, аби створити у глядачів враження, що персонажі первісно спілкувалися рідною їм мовою. Удаватися до цієї техніки особливо важливо під час крупних планів. Усе це змушує перекладача час від часу відходити від першотексту достатньо вільно перекладаючи деякі частини тексту [145; 147]. Кінопереклад передбачає більшу свободу для транскодувача, ніж під час перекладу художньої літератури. Та все ж, головним критерієм у дублюванні кінотексту мовою реципієнта, за винятком ліпсингу, залишатиметься динамічна еквівалентність, яка полягає в адекватно переданому змістовому наповненні фільму [137; 167]. Тож, дублювання розглядається як найскладніший з різновидів кіноперекладу, що потребує місцями значного втручання у структуру вихідного тексту з подальшою її модифікацією задля щонайбільшого наближення тексту до лінгвокультури реципієнта. Мовлення персонажів має бути природним зі зрозумілою для цільової аудиторії лексикою. Очевидно також, що дублювання не допускати наявності жодних написів чи приміток перекладача, що пояснювали б певні нюанси, адже цього не дозволить швидка зміна кадрів [128; 142].

Неякісний дубляж найсильніше відчутний саме у фільмах комедійного жанру. Низька якість тут перш за все стосується перекладу, а не розбіжностей у звукових доріжках, чи не підхожих акторів озвучування. Часто автори перекладу допускаються помилки випустивши з уваги той факт, що мовленнєвий акт кінотексту

пов'язаний коцептуально, і не може функціонувати як окремий кінофрагмент. Тому найчастіше комедійний ефект у мовленнєвому акті втрачається саме через невдалий переклад, який не зміг повною мірою відтворити атмосферу й колорит фільму.

У той же час, розглянувши закадровий переклад (різновид перекладу аудіовізуальних творів, за якого перекладені репліки акторів озвучування накладаються на оригінальну звукову «доріжку» твору, яку все ще чути) і в особливості субтитрування (текстовий супровід відео мовою джерела, який дублює або доповнює звукову «доріжку») стає очевидним факт, що ці різновиди перекладу дозволяють наблизити реципієнта до іншомовної культури [99]. Значна кількість кінокритиків надає перевагу субтитруванню й закадровому перекладові, причиною цього є те, що такий різновид перекладу дозволяє реципієнтам ознайомитись з іншою лінгвокультурою, почути оригінальні, автентичні голоси (з усіма їхніми особливостями), а також глибше відчувати емоційне наповнення стрічки.

На противагу цій думці, масова аудиторія, яка частіше за все не володітиме на достатньому рівні мовою оригіналу, вважає найбільш якісним серед цих різновидів кіноперекладу саме повний багатоголосний дубляж, який, на їхню думку, вказує на професіональний підхід перекладача, редактора, сценариста, звукооператора, режисера й акторів до здійсненої роботи [61, с. 36]. Згідно з думкою Мейорал, Келлі й Гальярдо, під час дублювання перекладачеві поставлено завдання одержати просторово-часову, характерологічну, змістову й фонетичну синхронізацію з оригінальним кінотекстом [128]. У цілому дублювання, як складний та багатоетапний процес, можна зобразити такою схемою: автор кінотексту – оригінальний кінотекст – перекладач – перекладений кінотекст – режисер дубляжу – редактор – актори дубляжу – глядацька аудиторія.

В Україні ця схема постає у видозміненому вигляді, оскільки водночас із перекладачем працює також людина, завдання якої узгоджувати тривалість перекладених фраз із тривалістю оригінальних реплік. Зазначі коротші англійські фрази потребують значних змін у тексті перекладу. Як правило, після перекладу текст потрапляє до рук літературного редактора, який зазвичай не володіє мовою оригіналу, і який править його згідно з власним відчуттям того, як саме мають говорити актори. Останнім над дубляжем працює режисер: він керує процесом озвучування, надаючи вказівки акторам стосовно правильного відтворення голосу персонажів. Невдалий добір акторів може ще більше віддалити в негативний бік від оригіналу кінцевий продукт дублювання. Акценти майже ніколи повною мірою не відтворюються в перекладі.

Як висновок можна зазначити, що від перекладу залежить значна частина успіху фільму, адже він є одним із найважливіших компонентів врівні з акторською майстерністю, режисурою, спецефектами тощо. Адже усі ці переваги фільму будуть помітними лише за адекватного відтворення мовленнєвого аспекту картини, що поєднуватиме ці частини.

1.2 Ключова одиниця перекладознавчого аналізу кінокомедії

Сучасний кінематограф, попри беззаперечну приналежність до мистецтва й постаючи одним із його різновидів, також є значною частиною індустрії розваг, а отже охоплює значну аудиторію [48, с. 5]. Кінотексти спрямовуються на якомога більшу кількість різноманітних соціальних верств, які іноді володіють кардинально різними фоновими знаннями, по-різному інтерпретуючи зміст вихідного повідомлення [39, с. 43]. Задля охоплення якомога більшої аудиторії, намагаючись позбутися значних смакових розбіжностей, автори кінотекстів залучають популярні теми, доступні сюжетні лінії, мінімальне та

максимально зрозуміле лексичне наповнення. Тут постає одне з найскладніших завдань перекладча – адекватне відтворення вербалізованого гумористичного складника кінотекстів комедійного жанру в сюжетоформувальних мовленнєвих актах, звертаючи увагу на позамовленнєвий контекст як-от міміку, жести, а також на паралінгвальні риси – швидкість мовлення, павзи тощо. Від перекладача потребується забезпечити тип міжмовної комунікації, що повністю б замінював оригінал, і відповідав би вихідному текстові на рівні функції, структури та змісту, не втрачаючи при цьому гумористичний ефект [54, с. 11]. Наразі найважливішим з погляду перекладознавства, а також найпопулярнішим серед глядачів жанрів кінематографу є комедія [61, с. 62].

Вдаючись до аналізу кінокомедії важливо спершу визначити одиницю аналізу її перекладу. Одиницею аналізу кіноперекладу можуть бути різні частини кінотексту, проте в певній частині перекладознавчої наукової спільноти додержуються думки, що найдоречнішим елементом кінотексту, який поставав би одиницею аналізу кіноперекладу є кінодіалог, що є релевантним лише до деяких жанрів [30; 70; 72; 80; 90; 96; 98].

Однак найвідповіднішим з огляду встановлення функційної одиниці (стосовно відтворення гумористичного ефекту) перекладу безпосередньо кінокомедій вважаймо поняття мовленнєвого акту, яке по суті є значно ширшим елементом від кінодіалогу чи полілогу у рамках кінотексту зважаючи на додаткові семіотичні характеристики притаманні аудіовізуальній продукції, яка передбачає наявність вербальних та іконічних знаків.

Мовленнєві акти в кінокомедіях – це сюжетоформувальні ситуації фільму, повороти сюжетної лінії, цілісні мікроситуації, які мають свій початок і своє логічне завершення [61, с. 62].

Мовленнєві акти, що вказують на сильні позиції тексту, відзначаються комунікативною значущістю та інформативністю. Встановлення мовленнєвого акту одиницею перекладознавчого аналізу кінокомедії ґрунтується на міжсеміотичному тлумаченні поняття кінотексту, що розглядається в рамках особливої семіотичної природи кінопродукції, яка попри лінгвістичні має також і обмеження відеоряду [41, с. 50]. Під мовленнєвим актом розуміють залучений у структуру складник кінотексту, що вимагає поетапного аналізу. Хоча мовленнєвий акт може репрезентуватися реченнями, ці поняття не є тотожними [85, с. 91]. Також мовленнєвий акт не може бути рівноцінним одному кадрові, оскільки поняття мовленнєвого акту, яке розглядається у роботі, у рамках кінофільму охоплює певну сукупність кадрів. У цілому мовленнєвий акт включає автора, його мовленнєві інтенції, мовленнєві інтенції адресата тощо [110, с. 5]. Виступаючи представниками встановлених соціальних ролей та функцій, учасники мовленнєвого акту мають фонд загальних мовленнєвих навичок (мовленнєву компетенцію), знання, а також певні уявлення про світ. Структурно мовленнєвий акт складається з мовленнєвої ситуації і фрагменту дійсності, змісту якого стосується цей акт [84, с. 7-10]. Тож ознаками мовленнєвого акту є:

- інтенційність;
- цілеспрямованість;
- конвенційність.

Релевантність цих ознак впливає з того, що для успішного мовленнєвого акту головними факторами будуть інтенція відправника повідомлення, разом із його комунікативною ціллю [118, с. 410].

Беручи до уваги зазначену інформацію, можна висувати, що мовленнєвий акт це – центральна одиниця комунікації, інструментом якої є висловлювання, що враховує комунікативну ситуацію, пресупозицію відправника повідомлення та фонові знання адресата [118, с. 410].

Загальновідомим є той факт, що основоположником теорії мовленнєвих актів був англійський філософ Дж. Остін. Згідно з його теорією, мовленнєвим актом виступає: «мінімальна цілісна одиниця мови, що складається з декількох одночасних мовленнєвих дій [126]. На думку ж Н. Д. Арутюнової мовленнєвий акт – це цілеспрямована мовленнєва дія, яка відбувається згідно з принципами та правилами мовленнєвої поведінки, прийнятих у цьому суспільстві; одиниця нормативної соціомовленнєвої поведінки, яка розглядається в межах прагматичної ситуації [6].

Теорія мовленнєвих актів Дж. Остіна передбачає три рівні аналізу мовленнєвого акту, які ще також можна назвати аспектами. Передусім мовленнєвий акт можна розглядати як власне процес говоріння. У рамках цього аспекту мовленнєвий акт виступає локутивним актом (від латинського *locution* – «говоріння»). Локутивний акт за структурою є дуже складним, оскільки він залучає низку процесів як-от промовляння звуків (акт фонації), уживання лексики й застосування до неї правил граматики задля смислового зв'язку, позначення об'єктів (акт референції) із подальшим приписуванням їм тих чи тих властивостей чи відносин (акт редакції). Тривалий час мовознавство було зосереджене саме на дослідженні локутивного аспекту мовленнєвого акту. Розглядаючи висловлювання й не відносячи їх до тієї комунікативної ситуації, в якій вони були вжиті, фонетика описувала їх звукову сторону, лексикологія – їхній словниковий склад, семантика ж надавала інтерпретацію [126].

Зазвичай людина у процесі говоріння не ставить за мету саме говоріння як таке, натомість вона дізнається про якусь інформацію, ділиться нею з іншими, тобто питає, відповідає, запевняє, критикує тощо.

А мовленнєвий акт, центральним елементом дослідження якого виступає його позамовна мета, виступає як іллокутивний акт. Інтегральна, тобто

узагальнена і цілісна характеристика висловлювання як засобу здійснення іллокутивного акту називається іллокутивною функцією або іллокутивною силою висловлювання [29, с. 225].

Таким чином можемо говорити про те, що людина актом говоріння намагається досягти певної мети, продукуючи певні зміни у свідомості співрозмовника. Такий мовленнєвий акт розглядається як перлокутивний – у якому увага зосереджується на реальних наслідках говоріння [92, с. 195].

Зважаючи на представлену інформацію стосовно мовленнєвого акту, вважаємо головним завданням перекладача тут адекватну передачу прагматичного змісту мовленнєвого акту в кінотексті мовою реципієнта. Якщо ж перекладачеві не вдасться адекватно відтворити сюжетоформувальні мовленнєві акти, це може призвести до комунікативного провалу, який у свою чергу може викликати лакунарні розбіжності у сприйнятті аудиторією ситуації або ж авторської інтенції.

1.3 Жанрово-стилістична домінанта кінокомедії

Сучасна перекладознавча наукова громада у новітніх розвідках зосереджує увагу на виявленні жанрово-стилістичної домінанти в літературних текстах в рамках перекладознавства. Це питання у своїх роботах висвітлювали такі дослідники: В. В. Демецька, В. В. Коптілов, О. І. Макаренко, М. О. Новикова, О. Г. Хан, О. І. Чередниченко, І. М. Шама, О. М. Шапошник, І. Є. Шаргай [62; 71; 74; 111; 114; 116].

Уявлення реципієнта про продукт переважно зумовлюється інваріантними жанровими ознаками. Належність фільму до певної жанрової категорії визначаймо жанрово-стилістичною домінантою.

Контексти які складають будь-який художній текст мають різну релевантність за різних жанрів та різновидів тексту. Так, зважаючи на те, що аналіз проводитиметься в рамках перекладознавства, а також

через певну семіотичну специфіку кінотексту, найсуттєвішими контекстами розглядають **композиційний, характерологічний, хронотопний і лексико-семантичний**. Решта контекстів постають більш релевантним у дослідженні жанроформувальних ознак інших жанрів [35, с. 259].

До релевантності композиційного контексту можна віднести той факт, що сильні позиції тексту відображені насамперед в сюжетоформувальних мовленнєвих актах. Відповідно для адекватного відтворення кінотексту мовою перекладу важливим є відтворення функційного навантаження сильних позицій тексту щодо композиційного контексту, унеможливаючи вільну інтерпретацію картини [4, с. 8].

Розглядаючи характерологічний контекст найголовнішим завданням тут постає перш за все абсолютно правильне відтворення емотивності лексики, що характеризує того чи того персонажа. Саме специфічна цьому персонажеві лексика може вказувати на окремі його риси, а також на його роль у творі [16; 95; 101].

Хронотопний контекст слід розглядати як особливо релевантним для піджанру чорної комедії, де оточення головних героїв може різьоме контрастувати з реальним світом, стаючи з ним в опозицію в якій утворюватиметься гумористичний ефект.

Проте центральною постає, саме для комедійних кінотекстів, проблематика в рамках лексико-семантичного контексту, де з'являються проблеми як-от встановлення специфічної лексики, відтворення онімів, етнокультурних реалій, стилістично заниженої лексики, а також проблема збереження колориту [42; 60; 88; 135]. Ця проблема вирішується або завдяки очуженню, що чудово дозволяє проявити лунгвокультурні особливості чужої культури, проте через це може страждати комічний ефект, або ж шляхом одомашнення, де через аналогії

в лінгвокультурі реципієнта стане можливим відтворити комічний ефект, проте не колорит картини.

Слід зазначити нагальну проблему, що викликає дискусії в перекладознавчій громаді – проблема відтворення стилістично низької лексики [1; 5; 16; 78; 101]. Так, ненормативну лексику часто пом'якшують, або ж відторюють шляхом використання евфемізмів [16; 78; 101]. Одним із противників відтворення ненормативної лексики ненормативною лексикою виступає Д. І. Єрмолович. Називаючи це «перекладацькою порнографією», дослідник наголошує на розмаїтті засобів відтворення ненормативної лексики в українській мові, що дозволить уникнути використання лайки [31].

РОЗДІЛ 2

ВІДТВОРЕННЯ ЕФЕКТУ КОМІЧНОСТІ ЯК КЛЮЧОВЕ ЗАВДАННЯ ПЕРЕКЛАДУ ЧОРНОЇ КОМЕДІЇ

1.1 Визначення поняття комічного

Поняття та тема комічного відносно довгий час цікавить перекладознавців. Це мультидисциплінарне явище, яке розглядають у галузях психології, філософії, мовознавства, літератури й соціології.

Розглянути природу цього явища намагалися ще філософи у стародавні часи. Першим філософом, що заглибився у поняття комічного, був Платон. Але на думку Платона комічне ґрунтувалося на злобі та ненависті [65, с. 356]. Далі його учень, Аристотель, також намагався розглянути явище комічного, першим запровадивши ефект неочікуваності, як ключовий у структурі комедії. Так, Аристотель вбачав у комедії зображення людей, які є гіршими від інших, проте не з усіма їхніми пороками й вадами, а лише в легкій та «смішній» формі.

Останніми десятиріччями вітчизняні та зарубіжні дослідники у своїх доробках висвітлювали різні аспекти комічного: природу та психологію гумору, механізми його породження (Ю. Борев, А. Карасик, А. Лук та ін.), мовні засоби реалізації гумору та сатири (Т. Буйницька, О. Земська, О. Кагановська, М. Паніна, О. Шонь, А. Щербина та ін.), однак темі відтворення комічного у процесі перекладу присвячено лише декілька робіт (Д. Вавринюк, А. Гарамян, О.В. Ребрій, М. Якименко) [47; 49; 52]. Але слід зауважити, що в цих роботах явище комічного не розглядається комплексно – кожна праця зосереджується на окремих елементах, що лежать у створенні комічного. У сучасному мовознавстві праці, які присвячені дослідженню комічного загострюють увагу стосовно питань теоретичного інструментарію (І. А. Антоніо, А. В. Карасик, О. Д. Кошелєв, М. О. Кулініч, Г. Ш. Кязімов); особливостей

побудови та сприйняття комічного тексту (С. Агтардо, Т. А. Васильченко, С. Г. Коншина, І. Е. Сніховська); форм, стилістичних засобів та прийомів (А. Є. Болдирєва, О. М. Калита, С. Ю. Капкова, Дж. Колоннезе, А. К. Кутоян, А. З. Леськів, О. Б. Шонь); художніх жанрів, розрахованих на створення комічного ефекту (М. Б. Вербицька, С. І. Походня, В. О. Самохіна, Н. Н. Чупріна); когнітивного підґрунтя створення комічного та мовної гри (М. А. Євстаф'єва, І. В. Косолобова, А. Е. Левицький, О. Ю. Молодоженя, І. Е. Сніховська); гумористичного дискурсу (М. В. Мироненко, А. О. Проскуріна, О. В. Харченко) [8; 50].

За Ю. Борєвим, комічне визначається як «суспільно значуща життєва суперечність (мети – засобам, форми – змістові, дії – обставинам, сутті – її проявам), яке в мистецтві постає об'єктом особливої емоційно насиченої критики – висміювання» [11, с. 34].

Ю. Борєв і Л. І. Тимофєєв розглядають сатиру й гумор як основні форми комічного. Вони вважають, що термін «комічне» охоплює обидва ці поняття [91, с. 476]. Проте інші дослідники вважають різновидами комічного також чорний гумор, іронію, сарказм й абсурд [51, с. 58; 149, с. 257; 125, с. 113].

Провівши усебічне дослідження гумору, дослідники М. П. Малдер й А. Ніхольт [148] висунули наявні наразі теорії гумору:

1. Теорія вищости (Superiority theory);
2. Теорія полегшення (Relief theory);
3. Теорія невідповідності (інконгруентности) (Incongruity theory).

Теорія вищости згадувалася ще Аристотелем і Платоном. Її суть полягає в тому, що ми сміємося з людських невдач. Постійне прагнення людей змагатися в чомусь з іншими виявляється у тому, як ми сміємося з інших – це наш спосіб показати вищість над кимось.

Далі цю теорію розвинув і розглянув у більш сучасних рамках Чарльз Грюнер назвавши її **теорією вищости гумору** (Superiority Theory of Humour) [140, с. 58]. Вона базується на таких принципах:

- У кожній гумористичній ситуації є переможець і переможений;
- У гумористичній ситуації завжди присутня невідповідність;
- Гумор з'являється за ефекту неочікуваності.

Наступною теорією, що її виокремили Малдер і Ніхольт була **теорія полегшення**. Ця теорія набула популярності після того, як Зигмунд Фройд пояснив сміх, як засіб зняття напруги і «психічної енергії». Ця енергія з'являється зсередини людини й не має можливості вивільнитися, а сміх є природнім вираженням цієї енергії, що намагається вивільнитися. Причиною виникнення цієї енергії постає придушення наших почуттів щодо таких табуйованих тем як-от секс чи то смерть.

Третьою теорією постає **теорія невідповідності**. Їй приділяють найбільше уваги в дослідженні явища комічного та комічного ефекту. Перші згадки про цю теорію знаходимо ще в роботах Артура Шопенгауера: «Причиною сміху завжди виступатиме просто несподіване усвідомлення невідповідності між ідеєю й реальним положенням справ, які сприймалися через її призму. Сміх, по суті – це просто прояв цієї невідповідності» [160].

Жарт, якщо його розглядати у рамках цієї теорії, складається із двох об'єктів виражених однією ідеєю (концептом), або ж фреймом. Оскільки обидва об'єкти розглядаються в рамках цього фрейму, ці об'єкти починають ототожнюватися. Проте з розвитком жарту адресат усвідомлює, що ця ідея стосується лише одного об'єкту, а різниця між предметами (їхніми ідеями) стає очевидною. Це явище й можна назвати невідповідністю (*incongruity*) [159, с. 135].

Серед цих теорій, М. П. Малдер й А. Ніхольт зазначають ще одну теорію, яку запропонував Т. Вітч – **теорію порушення** (*Violation theory*). Вона охоплює всі наявні теорії гумору. Вітч визначив три головних критерії для розуміння гумору. Лише за умови, що ситуація відповідає

всім цим критеріям, можна говорити про досягнення комічного ефекту. Тож, він визначив такі три критерії:

1. Порушення певного переконання реципієнта про стан речей;
2. Упевненість реципієнта в тому, що ситуація абсолютно нормальна;
3. Одночасність сприйняття реципієнтом цих двох поглядів [161, с. 161- 215].

Як і будь-який акт комунікації, гумористичний акт має за мету створення певного комунікативного впливу, а саме комічного ефекту [63, с. 13]. Реалізація гумористичного акту відбувається за жартівливої комунікації (нім. Scherzkommunikation) [144, с. 5]. Основна її відмінність від «справжньої» комунікації полягає в порушенні основ кооперації П. Грайса, яка має такі чотири принципи:

- кількості: важливо адекватно формувати інформацію під час розмови;
- якості: слід говорити правду;
- релевантності: повідомлення має стосуватися теми, що обговорюється;
- способу: мовлення повинне бути недвозначним і ясним [26, с. 27].

Комічний ефект виникає, якщо одного з цих принципів не було дотримано.

В. Раскін зазначає також, що комічні контексти поєднують реальний і нереальний плани інтерпретації. При цьому, нереальний план не відповідає реальному частково чи повністю. Невідповідність здатна втілюватися у трьох опозиціях:

1. дійсна / уявна ситуація;
2. поворот подій, що очікується / не очікується, або очікується менше;
3. можливий / неможливий, або менш імовірний стан речей [157, с. 46].

Важливим також залишається ефект неочікуваності [18, с. 27].

Розглянувши думки різних дослідників стає очевидним те, що комічний ефект утворюється за явища амбівалентності – одночасного сприйняття двох різних уявлень про ситуацію чи об'єкт [125; 63]. Уявлення адресата про певну ситуацію, умисне або ж випадково руйнується адресантом, що у свою чергу створює ефект хибного очікування, який і викликає ефект комічності.

Однією з недостатньо вивчених тем залишається виявлення комічного ефекту. Люсі Пікерінг була першою, хто у 2006 році провела дослідження із просодичних маркерів гумористичних контекстів у англійській мові. Нею було встановлено, що просодичні маркери насправді дають лише певний натяк або поштовх адресатові на можливу комічність висловлювання. Далі цю тему глибше дослідив Аттардо [121]. У ході досліджень, ученими також було встановлено, що навіть сміх як явище може бути лише ще однією вказівкою на виявлення гумористичного контексту [123, с. 156; 124, с. 25]. Питання про наявність маркерів гумору у розмові залишається не до кінця вивченим. Під сумнів ставиться взагалі наявність цих маркерів [124].

1.2 Теорії, стратегії та засоби відтворення комічного в перекладі

Відтворення комічного перекладу для перекладача – складне завдання. Воно потребує врахування багатьох факторів. Найважливішим з них виступає чітке розуміння та розмежування лінгвокультурних особливостей вихідної мови й мови перекладу. Згідно із твердженням Делія Чіаро, кожна мова володіє власними засобами для створення комічного ефекту, тож малоімовірним є те, що в мові перекладу залучатимуться схожі засоби [131, с. 367]. Саме тому майже неможливо віднайти повний еквівалент якомусь каламбурові чи римованому жартові. Далі дослідник пояснює, що ефективність передачі комічного

ефекту залежить від ступеню збігу енциклопедичних знань адресанта й реципієнта. Комічні контексти, які вимагають значного розуміння культури вихідної мови, частіше за все будуть «культурно неперекладними» [131, с. 367].

Інший дослідник П. Забальбескоа, у своїй праці з перекладу гумору, виокремлює низку різних факторів, що безпосередньо впливають на відтворення комічного ефекту в перекладі, а саме:

1. Фонові знання реципієнта, а також культурні знання;
2. Моральна, соціальна й культурна система цінностей реципієнта;
3. Компетенція перекладача, а також його вміння визначати жанр гумору;
4. Особливості гумору в культурі мови перекладу (ситуації застосування (недопустимості) гумору різняться від культури до культури);
5. Наявність у традиційному понятті цього явища пласту гумору, що створював би міжтекстові відношення з перекладними комічними контекстами;
6. Роль гумору в тексті вихідною мовою (за пріоритетом):
 - високий (кінокомедія, анекдот, д'отеп);
 - середній (романтичні або пригодницькі фільми зі щасливим кінцем, телевікторини)
 - граничний (гумор, що використовується з навчальною метою у школах, гумор Шекспірових трагедій);
 - заборонений (певні високодраматичні моменти у трагедіях та фільмах жахів);
7. Характеристика гумористичного впливу (гострий, легкий, чорний (понурий), нешкідливий, що має в собі дидактичну мету);
8. Зовнішні фактори (вимоги замовника, розмір платні, часові обмеження) [165, с. 296].

До цих умов додаються також труднощі, що виникають саме в аудіовізуальному перекладі:

1. Комплексний характер кіноперекладу (комічний ефект може створюватися як відеорядом так і звукорядом, а також їхнім поєднанням);
2. Синхронізованість кінотексту з іншими елементами фільму (наприклад, відеорядом);
3. Вплив специфіки перекладу на роботу перекладача.

Особливість кіноперекладу полягає в нерозривності відеоряду і тексту, що змушує перекладача відхилитися від оригіналу, задля збереження єдності. За Н. Рам'єром, аудіовізуальне середовище зумовлює нерозривність візуального і контекстуального компоненту [156, с. 160]. Більшість жартів комедійних серіалів за своєю природою ситуаційні, тобто будуються на протиставленні героїв різним (нерідко абсурдним) ситуаціям і типовій поведінці людей, викликаючи когнітивний дисонанс у глядача, що призводить до відповідної реакції. Речі, навколо яких будується жарт на екрані, у перекладі не можуть змінитися попри будь-які перетворення з боку перекладача. Окрім того, кожний різновид перекладу (дубляж, субтитрування, закадровий переклад), як уже було зазначено нами в першому розділі зумовлює свої особливі вимоги до тексту перекладу. Дубляж серед них обмежує перекладача найбільше, на противагу йому, закадровий переклад містить значно менше обмежень. Субтитрування ж обмежене допустимою довжиною тексту на екрані.

Таким чином, переклад гумористичних творів передбачає врахування цілої низки факторів перекладачем. А переклад гумористичного в рамках аудіовізуального перекладу вимагає ще й чіткої відповідності тексту відеорядові. Сукупність цих факторів робить кінопереклад гумористичних творів особливо складним для перекладача.

Наразі існує велика кількість теорій щодо перекладу комічного. Проте більшість із них з'явилася лише у ХХІ ст., адже тогочасні теорії були спрямовані на вихідний текст (source text oriented). Головною метою перекладача, згідно з цими теоріями, було відтворення виключно лінгвостилістичних особливостей вихідного тексту. У зв'язку з цим комунікативній меті тексту не приділялося майже жодної уваги.

Прикладом цьому може слугувати **теорія формальної еквівалентності** Ю. Найди [151, с. 27]. Її суть полягала у якнайповнішому врахуванні мовних особливостей вихідної мови. Форма та зміст вихідної мови повинні якомога детальніше передатися мовою перекладу. Отже зорієнтована ця теорія в першу чергу на еквівалентність тексту. Та оскільки найважливішим для відтворення у комедійному тексті постає саме зміст, вважаємо більшість теорій, що орієнтуються на вихідний текст, нерелевантними в нашому дослідженні.

На противагу своїй же теорії Ю. Найда висунув **теорію динамічної еквівалентності**, яка передбачала відтворення насамперед відношення між реципієнтом та вихідним текстом. Тобто перед перекладачем поставало завдання утворити таке ж відношення між текстом перекладу і його реципієнтами [151, с. 159]. Це відношення Найда розподіляє на дві рівні: мінімальний та максимальний. Згідно з першим рівнем, реципієнт має розуміти текст достатньо, аби зрозуміти те, як реципієнти вихідної мови сприйняли цей текст. Максимальний рівень динамічної еквівалентності, у свою чергу, передбачає розуміння тексту реципієнтами мови перекладу таким же чином, як і його зрозуміли реципієнти вихідної мови [152, с. 118; 150, с. 224]. Тобто, максимальний рівень динамічної еквівалентності тут постає недосяжним ідеалом, якого прагнутиме досягти перекладач. Найда вважає гарним переклад, що знаходиться десь на межі цих двох рівнів [150, с. 224].

Поняття динамічної еквівалентності базується на понятті адекватності, а не еквівалентності. На перше місце виступає максимальна тотожність реакції реципієнта перекладеного й оригінального тексту. Очевидною є важливість цього поняття саме в перекладі гумористичних текстів. Пізніше Найда переназвав свою теорію на «функційну» еквівалентність [152].

Ця назва дещо перегукується з функційним підходом, до якого можна віднести певним чином і теорію Ю. Найди, адже вона теж зумовлює віддалення від засад перекладу зорієнтованого на вихідний текст.

Основи функційного підходу (іноді його називають комунікативним, комунікативно-прагматичним) були закладені в 1971 році Катаріною Райс. Саме нею було запропоновано дещо змістити увагу з лінгвостилістичних характеристик тексту на суть повідомлення [87].

Запропонована Х. Фермеєром і К. Райс у 1984 році **теорія скопосу** (Scopos theory) є логічним розвитком ідей функційного підходу [158]. Згідно з цією теорією (грец. «ціль, мета»), ключовим завданням для перекладача виступає передача насамперед мети вихідного тексту. При цьому дозволяється використовувати будь-які стратегії. Інструментарій перекладача у цьому випадку необмежений, адже теорія скопосу не передбачає оцінювання правильності перекладу, чи рівня його відповідності оригіналові. Головна мета – передати задум вихідного тексту мовою перекладу.

Тут ми бачимо, як основним поняттям у цій теорії постає поняття адекватності. На думку авторів цієї теорії переклад – це відтворення тексту в необхідному середовищі для зазначеної мети й аудиторії за визначених обставин [158]. Головною перевагою теорії скопосу є свобода, яку вона надає перекладачеві. Він «отримує інформацію іноземною мовою і пропонує аудиторії перекладеного тексту свій

варіант інформації в обраній ним формі» [162]. Адже згідно з цією теорією, перекладач не може запропонувати інформацію у тому ж обсязі, що він її отримав вихідною мовою.

Адекватність у цьому випадку відповідає ступеневі виконання вимог перекладацького завдання. Таке завдання, на думку К. Норд, має перш за все визначати:

- гадану функцію тексту;
- гадану аудиторію;
- гадане місце й час, у яких буде сприйматися текст;
- засіб передачі тексту;
- причину, з якої створюється текст [153, с. 60].

Таким чином вид перекладу зумовлений його скопосом. Під час вибору стратегії, найважливішу роль відіграє ініціатор або замовник, тобто ті, хто забажав отримати переклад тексту для досягнення певної мети.

Теорія скопосу має низку правил:

1. Текст перекладу зумовлений його скопосом;
2. Перекладений текст – це інформація, яку перекладач пропонує аудиторії цільової культури мовою перекладу, до того ж мова перекладу відображає ту інформацію, яка передавалася вихідною мовою у вихідній культурі;
3. Текст перекладу не має представляти інформацію повністю протилежним чином;
4. Текст перекладу має бути цілісним;
5. Текст перекладу не має бути пов'язаним з вихідним текстом [158].

Ці п'ять правил розташовані в ієрархічному порядку, де найважливішим залишається правило скопосу.

Особливо варто звернутися до думки В. В. Демецької: «Проблема еквівалентності – це відтворення тексту оригіналу, його змістовної, смислової, семантичної, стилістичної та функціонально-комунікативної інформації. Проблема адекватності – це відтворення реакції» [27].

Наступна теорія – **загальна теорія вербального гумору** (General theory of Verbal Humour) [125], яка продовжує напрацювання **семантичної теорії гумору** запропованої Віктором Раскіним у 1985 році. В. Раскін і С. Аттардо стверджують, що гумористичний ефект досягається шляхом несподіваного перетину двох незалежних контекстів у точці бісоціації. Бісоціація – це ситуація перетину у свідомості реципієнта двох незалежних, проте логічно виправданих асоціативних контекстів [19, с. 35]. Щось видається особі смішним, коли два абсолютно різних контексти, завдяки бісоціації здаються нам схожими – це й викликає когнітивний дисонанс, який компенсується реакцією сміху [19, с. 35].

Наша пам'ять зберігає всю інформацію у вигляді певних структур, які називаються фреймами, або скриптами. Фрейм – структурований опис типових ознак об'єкту. На думку Раскіна, у гумористичному ефекті, в основі, лежить перш за все зіткнення контекстів. Згідно з цією теорією, гумористичного ефекту реально досягти лише за виконання таких умов:

1. Текст має сумісність, часткову чи повну;
2. дві частини тексту суперечать одна одній у певному сенсі.

Узагальнивши надану інформацію, ми можемо сказати, що кожна особа має певне уявлення про предмет – фрейм. Спираючись на цей фрейм, реципієнт сприймає гумористичну ситуацію серйозно, допоки він не зіткнеться з кульмінацією ситуації, яка виявить фрейм гумористичної ситуації. Цей фрейм суперечить фреймові реципієнта, утворюючи комічний ефект.

У своїй спільній праці «Загальна теорія вербального гумору» С. Аттардо й В. Раскін, у додаток до опозиції сценаріїв установили також п'ять параметрів, які вони визначають як «джерела знань». Таким чином вони розподілили текст жарту на шість складників:

1. Мова – набір лінгвістичних компонентів для формування жарту;

2. Оповідальна стратегія – чітке викладення жарту будь-якою з форм оповідальної організації;
3. Об'єкт, на який спрямовано жарт (butt of a joke); слід зазначити, що неагресивні жарти не мають об'єкту;
4. Ситуація (ситуації жарту) – уявлення про предмет, учасників, оточення, діяльність тощо;
5. Логічний механізм – механізм, що поєднує обидва сценарії у тексті жарту;
6. Опозиція сценаріїв.

Як і в теорії скопосу, складники представляються ієрархічно. Єдиним невід'ємним складником залишається опозиція сценаріїв, інші критерії розглядаються як другорядні. Спираючись на ці критерії, дослідники вважають, що кожен жарт можна перекласти [125, с. 138].

Зважаючи на зазначену інформацію стосовно теорій перекладу, зокрема перекладу комедій, ми можемо говорити про актуальність цього напрямку дослідження. Значна кількість цих теорій дозволяє перекладачеві краще осягнути своє завдання, і зосередитись безпосередньо на відтворенні повідомлення вихідного тексту, що полегшує відтворення гумористичного ефекту.

Поняття стратегії перекладу розглядається багатьма вченими, але чіткого визначення воно так і не набуло [107]. Проте майже кожен дослідник погоджується з потребою в якомусь плані дій, яким послуговувався б перекладач під час своєї роботи над текстом.

Так, Х. Крінгс розглядає перекладацькі стратегії як «потенційні плани перекладача, які він усвідомлює і які слугуватимуть вирішенню чітко окресленої перекладацької проблеми в рамках певного перекладацького завдання» [146, с. 18].

На думку ж А. Д. Швейцера стратегію слід розглядати перш за все як певну програму перекладацьких дій. Для вибору стратегії найважливішими критеріями будуть:

- жанр тексту, що перекладається;
- мета перекладу й соціальна норма перекладу, що сприймається загалом на той момент [117, с. 65].

Узагальнити це можна як «алгоритм перекладацьких дій». Проте поняття «перекладацькі дії» й «перекладацька стратегія» не ототожнюються й чітко розмежовуються, задля уникнення плутанини між цими двома поняттями.

Перекладацькі дії можна описати як «сукупність усіх можливих дій зі здійснення перекладу», тоді як перекладацьку стратегію визначають як «свідомо обраний перекладачем алгоритм певних дій під час перекладу конкретного тексту (або ж групи текстів)» [1, с. 322].

Втрат під час перекладу уникнути неможливо. Саме з огляду на цю проблему перекладачі мають визначитися заздалегідь із тим, на чому вони зосереджуватимуть свою увагу – що вони визначатимуть найголовнішим складниками тексту. І вже після визначення та окреслення загальної стратегії перекладач може перейти до вибору конкретних способів реалізації комунікативної інтенції.

Теоретик з перекладу комічного Д. Чіаро пропонує свою стратегію перекладу гумору. Вона передбачає:

1. Заміну жарту вихідною мовою мовою перекладу;
2. Заміна жарту вихідною мовою ідіоматичним виразом мовою перекладу;
3. Заміна жарту вихідною мовою жартом мовою перекладу в іншій частині тексту [131, с. 200].

У свою чергу Дірк Делібастіта розрізняє п'ять різновидів перекладацької діяльності:

1. Заміна, де комічний елемент вихідною мовою замінюється елементом мовою перекладу, що має ту чи ту ступінь еквівалентності;

2. Повторювання – у цьому випадку комічний компонент вихідною мовою не замінюється відповідником, а передається мовою перекладу буквально. Цей різновид передбачає збереження тих чи тих формальних особливостей комічного компоненту;
3. Опущення, згідно з яким комічний елемент мовою перекладу не відтворюється взагалі;
4. Додавання – лінгвістичні, культурні й інші елементи жарту, що не мають відповідників у мові перекладу, відтворюються завдяки додаванню необхідною інформації;
5. Компенсація – завдяки ній комічний ефект передається в іншому місці тексту [134, с. 14].

Слід зазначити також стратегію, що її запропонував Ян Педерсен. Попри спрямованість цієї стратегії на переклад реалій, враховуючи культурну зумовленість більшості жартів вона може мати певну релевантність у перекладі комічного. Стратегія Я. Педерсена передбачає:

1. Офіційний відповідник, де в мові перекладу обирається єдиний можливий відповідник;
2. Запозичення – жарт відтворюється в тексті без перекладу;
3. Уточнення, яке передбачає певні деталі в мові перекладу, що надають більшу інформацію про ситуацію в тексті;
4. Буквальний переклад – жарт відтворюється зі збереженням мовних і структурних складників вихідного тексту;
5. Генералізація, за якої передається лише загальна інформація про жарт
6. Заміна. Вона поділяється на:
 - культурну заміну (адаптацію) – у цьому випадку жарт відтворюється мовою перекладу наново, враховуючи одомашнення;

– перифраз – суть жарту тут передається абсолютно відмінними засобами.

7. Опущення – жарт не відтворюється;
8. Компенсація, яка дозволяє компенсувати відсутність жарту в одному місці появою його в іншому [155, с. 5].

1.3 Перекладознавчий аналіз американської чорної кінокомедії

Говорячи про чорну комедію варто розглянути поняття «чорного гумору» як такого, оскільки це допоможе визначити, що закладає автор у жарти, а також загальне повідомлення тексту, яке перекладач має відтворити.

Чорний гумор намагається перевернути догори дригом усталені норми та цінності певного суспільства. У цьому сенсі, чорний гумор постає засобом висміяти та висвітлити негативні аспекти життя чи то соціальні, політичні, культурні тощо.

Хоча на думку деяких саме явище чорного гумору з'явилося досить давно, у своєму сучасному сенсі воно є достатньо молодим, особливо у східноєвропейській культурі. Так, першу появу чорного гумору фіксують ще в комедіях Аристофана у V ст. до н.е., а сама назва «black humour» з'вилася в англійській мові в Середньовіччі, де вона позначала одну з основних людських рідин – чорну жовч. Саме чорна жовч, а точніше її надмірність, робили людину в'їдливою й цинічною.

Проте започаткування терміну «чорний гумор» приписують французьким сюрреалістам. У 1939 році, Андре Бретон, відомий основоположник сюрреалізму, уклав та опублікував «Антологію чорного гумору». Сюрреалісти розглядали чорний гумор як «єдину гідну реакцію на безумства навколишнього світу» [1].

Виходячи з цього, чорні комедії руйнують чітке розмежування добра і зла, руйнуються межі між тим, з чого можна сміятися, а з чого –

ні []. Автор ставить перед собою завдання висміяти табуйовані чи сакральні речі, і таким чином спробувати викликати в аудиторії не лише сміх, а й дискомфорт [].

Звертаючись до **композиційного контексту**, слід зазначити що від повнометражних фільмів, серіали відрізняються структурно, і кожний епізод є окремою завершеною історією зі своєю зав'язкою, кульмінацією та розв'язкою. І хоча деякі історії персонажів можуть тривати декілька епізодів і навіть сезонів (утворюючи таким чином побічну сюжетну лінію), усе ж таки сюжетоформувальні мовленнєві акти, у яких ми виділятимемо сильні позиції, скоріше за все не будуть пов'язані одне з одним між епізодами, хоча й матимуть загальні спільні риси. Саме завдяки цьому, ми можемо на прикладі вже першого епізоду першого сезону чітко встановити спрямування гумору цього серіалу.

Перший епізод першого сезону із назвою «The Gang Gets Racist» («Боротьба з расизмом»), одразу торкається болісної для американського суспільства проблеми – расизму. У цій сцені, Ді привела Терела – свого темношкірого приятеля з драмгуртку знайомитись зі своїми друзями – Денісом, Маком і Чарлі до їхнього бару «Paddy's» («У Педді»), де вони всі працюють. Але через нечастих темношкірих відвідувачів, Ді зіткнулася з расистською реакцією на Терела, до якого вона мала почуття. Прояснивши ситуацію, вони сідають за стіл і ведуть бесіду знайомлячись із Терелом, де він розповідає про свої вміння збирати натовп до громадських місць, згадуючи про свою сестру. Ця ж сцена висміює не лише проблеми расизму, а також гомосексуалізм як явище, що є не лише жартом на сексуальну тему, а й торкається ЛГБТ-спільноти, що в західному суспільстві розглядається як тендітна тема для жартів.

TERELL

BT: ...and it's mostly college kids. You know, my sister goes to Temple, so I got a hookup over there.

ПТ: ...і майже всі студенти – моя сестричка вчиться в універі, тож у мене й там зв'язки.

МАС

ВТ: *And hookups are good. But, just to be clear, when you say your sister, do you mean your sister or your friend...*

ПТ: *Зв'язки це круто, але сестричка це подруга, чи сестра...*

TERELL

ВТ: *I mean my sister.*

ПТ: *Сестра.*

Гумор цього полілогу базується на стереотипі про друге значення лексем *brother/sister* (*брат/сестра*) серед темношкірого населення, у яких воно ще набуває значення *друг/подруга*. Проте Мак, який не є членом темношкірої спільноти, намагається перепитати точне значення цього слова в цьому контексті, припускаючи, що цей стереотип є повсюдним і показуючи цим свою расову нетерпимість, що продукує елемент комічного й певну незручність, через проблему расизму в Америці.

Український переклад не зміг відтворити гумористичний ефект цього полілогу через лінгвокультурні відмінності, адже українською слова *брат/сестра* не мають конотації *друга* чи *подруги* в темношкірій спільноті. Також слід зазначити, що назву Темплського університету було генералізовано, що на нашу думку є недоречним, адже Темплський університет є одним з найпопулярніших Філадельфійських університетів і певною візитівкою міста, а оскільки події відбуваються у Філадельфії, відтворення таких онімів є неймовірно важливим для розбудови чіткого хронотопу.

Окремо слід зазначити також, що вже з перших реплік початку серіалу ми бачимо, з якими труднощами зтикатиметься перекладач, які буде розглянуто більш детально в рамках аналізу хронотопного контексту.

У наступній частині цього полілогу обговорюється історія з життя Терела про конфлікт з мексиканцем, який двозначно «витріщався» на нього у клубі; у ході цієї історії викриється його гомосексуальність і любовний інтерес до Денніса.

TERELL

BT: *I don't know if this dude wants to freak me, or fight me...*

ПТ: *Я ще не знав, чого він хоче: зачепити, чи побити мене.*

...

BT: *... and I look at him and say, "Yo, ese... Unless you want to get yo' ass torn apart... you'd better get that look off your face."*

ПТ: *... і кажу: «Чувак, якщо не хочеш, щоби я наваляв тобі п осамі помідори... припини шкіритись.»*

MAC

BT: *You just walked right up to him and said that?*

ПТ: *Ти так і сказав?*

TERELL

BT: *I had to, man. You gotta make the first move.*

ПТ: *Я мусив – треба завжди робити перший крок назустріч.*

...

CHARLIE

BT: *Oh, man so what'd you do?*

ПТ: *Отakoї, і що ти зробив?*

TERELL

BT: *Took him to the back alley... and I tore his ass apart!*

ПТ: *Затягнув у туалет, і швиденько зробив те, що обіцяв!*

Гумористичний ефект у цій частині досягається завдяки підтримуванню неоднозначності висловів Терела – з одного боку здається, що він говорить про конфлікт і подальшу бійку, проте його слова також можна інтерпретувати як сексуальний інтерес між ним і мексиканцем, із подальшим проведенням статевого акту. У першій фразі Терела цього

мовленнєвого акту лексема *freak* має значення або *налякати* або *зайнятися сексом*. На жаль, цього перекладачеві відтворити не вдалось, проте зберігши двозначність подальших фраз, це не сильно шкодить розумінню жарту. Наступна фраза Терела, що слугує створенню комінчного ефекту, *tear yo' ass apart* знову ж таки інтерпретується двозначно. Це значитиме або факт побиття, або статевий акт. У цьому випадку перекладач чудово впорався замінивши фразу на *наваляв по самі помідори*, яка в українській лінгвокультурі має ті ж конотації, що й оригінальна фраза до того ж скориставшись евфемізмом *помідори*, який тут значитиме *сім'яні залози*, або яєчка. Проте поза цією конотацією воно просто слугуватиме як емотивний підсилювач фрази. Наступна фраза *робити перший крок назустріч* хоч і схиляє нас до версії, що Терел гей, усе-таки дещо втрачає двозначности через прислівник *назустріч*. На нашу думку, відсутність цього прислівника зберегла б неоднозначність історії без втрат. В останній фразі Терела *back alley* (*провулок*) замінили на *туалет*, можливо, задля кращого прояснення його гомосексуальности, проте ця заміна не шкодить комічному ефектові й не робить історію неправдивою.

Слід також зазначити, що комічний ефект підсилюється шляхом того, що з чотирьох друзів лише один Денніс, який і є любовним інтересом Терела, здогадується про гомосексуальність з його історії. Виражається це лише візуально мімкою актора, що грає Денніса.

Таким чином з перших хвилин нам не лише встановлюють проблематику, навколо якої будуватимуться жарти, але й встановлюють також зав'язку історії цього епізоду. Але перекладачеві вдалося відтворити лише жарт навколо гомосексуальности, не відтворивши жарту про расизм.

Кульмінація епізоду настає, коли п'яний Денніс прокидається в ліжку з іншим чоловіком і лякається, а потім лякається іще одного, який на той момент виходив з душу.

DENNIS

BT: ... *What does that mean... did we have..?*

ПТ: ... *Що це означає? Ми що..?*

GAY MAN 1

BT: *Don't be silly. It was all hands*

ПТ: *Hi. Hi, дурнику. Ми робили це руками.*

GAY MAN 2

BT: *How's that ass feelin'?* *slaps Dennis on his butt*

ПТ: *Як твої сіднички?*

З огляду перекладацьких труднощів, ця сцена не привертає ніякої уваги й перекладена правильно з відтворенням комічного ефекту.

Розв'язка настає одразу після цієї сцени, де наляканий Денніс відкидає ідею гей-бару (через яку Ді та Мак і підлаштували так, щоб Денніс прокинувся з двома чоловіками-геями) і звільняє Терела попри значний прибуток від нового гей-бару, після чого все повертається на свої місця.

Приблизно такої структури серіал дотримується в кожному епізоді: якась гостра для американської спільноти проблема спаплюжується нашими «головними антигероями» – або задля власної вигоди, або через їхній спотворений моральний компас, далі, у момент кульмінації, це виходить з-під контролю, що, за традиціями американських ситуаційних комедій, повертає назад звичний стан речей, який проте не позиціюється тут як «щасливий кінець». Така чітко вибудована композиція епізодів дозволяє перекладачеві точно визначити свої завдання щодо відтворення композиційного контексту.

Розглядаючи «У Філадельфії завжди сонячно» в рамках **характерологічного контексту**, цей серіал вважається еталонним «кривим дзеркалом» американської культури. Попри абсолютно жахливість головних героїв, і жахливість їхніх вчинків – вони постають гіперболізованими версіями американського суспільства. Оскільки

чорна комедія оперує різкими контрастами, антитезами соціальних норм та традицій, кожен епізод серіалу зосереджується на певній нагальній проблемі американського суспільства, і, руйнуючи очікування, шокує глядача найжахливішим з підходів до вирішення проблеми. Таким чином картина викриває вади суспільства, висміює їх.

Гарним прикладом цього є третій епізод першого сезону «Underage Drinking: A National Concern» («Юнацьке пияцтво: загроза нації»)

У цьому епізоді, Деніс дізнається, що велика кількість відвідувачів їхнього бару – неповнолітні. Вигнавши всіх відвідувачів, четверо почали обговорювати проблеми дитячого пияцтва.

МАС

ВТ: *... and that's okay. But it's very dangerous, right? Okay. Well, maybe we should look at this whole thing from a different angle. Maybe we have a "social responsibility" to provide a safe haven... for these kids to be kids. You know, experiment.*

ПТ: *Це нормально, але небезпечно, так? Може варто поглянути на це під іншим кутом? Може ми «відповідальні» за здоров'я цих дітей? Вони ж іще діти. Як експеримент.*

Згадавши про свою небезпечну молодість, Мак пропонує друзям «допомогти дітям» спитися, проте в контрольованому середовищі. У цьому й полягає основний комічний ефект – нормальна людина просто не уявила б, не дійшла б такої ідеї – нажитися на дитячому алкоголізмі. Хоча «кут» під яким Мак дивиться на цю ситуацію у мові в перекладі відрізняється від того, що в оригіналі, загальна абсурдність ситуації збережена. Оригінал акцентує увагу на розповсюдженій фразі *kids be kids* – коли жахлива поведінка дітей пояснюється їхнім малим віком, тоді як переклад ставить ситуацію так, неначе дітям у цьому треба допомогти. Така адаптація достатньо вдало відображає сумні реалії пострадянських країн, де батьки привчають власних дітей до алкоголю, оскільки «краще пити з батьками під контролем, ніж десь на вулиці». Ця

невелика деталь вдало показує спільні світові проблеми – недбале батьківство, проте з дещо різних ракурсів.

DEE

BT: *I don't know how you guys live with yourselves.*

ПТ: *Я вам дивуюся, хлопці.*

GUYS

BT: *One day at a time.*

ПТ: *Не дивуйся.*

Кінець цієї сцени лише підсилює комічний ефект. Ді (єдина, хто не підтримала цю ідею), з огидою засуджує хлопців, проте вони лише іронічно й невимушено відмахуються від її критики. На нашу думку переклад не зміг передати потрібного ефекту, оскільки в цьому контексті *дивуюся* не передає потрібної негативної конотації, а отже іронічна відмахування хлопців не дає того ефекту. Ми пропонуємо такий варіант перекладу:

DEE

BT: *I don't know how you guys live with yourselves.*

ПТ: *Я не знаю, як ви з цим житимете.*

GUYS

BT: *One day at a time.*

ПТ: *Потихеньку.*

Ближчий до оригіналу переклад тут не лише зберігає потрібну конотацію, а й поміщається за обсягом у фрази в оригінальному озвученні.

Окремо ж головні персонажі серіалу постають певними збірними образами різних соціальних верств у Америці. Вони достатньо різні, проте, зважаючи на жанрову специфіку, мають спільну рису – жоден з них не може розцінюватися як позитивний персонаж. Навіть в епізодах, де хтось із них постає голосом розуму в одній проблемі, то в іншій проблемі (але в тому ж епізоді) їм знову бракуватиме моралі. Зважаючи

також на формат телесеріалу, персонажі залишаються значною мірою незмінними. Характерні ознаки персонажів можуть відтворюватися повторно задля створення комічного ефекту. Тому говорити про чіткий розвиток персонажів є неможливою задачею, натомість доречнішим буде встановити їхні ключові риси, які з епізоду в епізод поставатимуть сюжетоформувальними, і на яких будуватимуться жарти.

Деніса, власника бару і брата Ді, можна охарактеризувати як самозакоханого бабія з гвалтівницькими та майже психопатичними тенденціями. Хоча він не єдиний, хто в «банді» уособлює мізогіністичні погляди, Деніс залишається найяскравішим прикладом цього.

Кінець його монологу в мовленнєвому акті з четвертого епізоду тринадцятого сезону «Time's Up for the Gang» («Для банди час збіг») охоплює всі негативні риси його характеру: самозакоханість, страх перед справедливим покаранням, холодний розрахунок задля порятунку себе самого.

DENNIS

BT: Point is – I keep my body tight... but... I also keep my life tight. I've got the tapes; I've got the receipts – they're all time stamped and coded. After every encounter, I received a text confirming each partner's consent and enjoyment. Now, you may ask: "Did- did the woman really text that Dennis?" Their phones did. I've got the documents to prove it – so, don't try to come at me.

ПТ: Суть у тому, що я тримаю тіло під контролем... як і своє життя. У мене є записи, чеки – скрізь проставлено час. Щоразу після втіх я отримував від партнерки повідомлення про її згоду та задоволення. Тепер ви питаєте: «Денісе, жінки справді це надсилали?» Їхні телефони надсилали. У мене є докази – тож не варто під мене копати.

Підлаштувавши семінар з сексуальних домагань, через усебільшу кількість позовів жінок проти чоловіків за сексуальні домагання, Деніс хотів показати «банді», як уникнути позову проти себе, аби не

привернути увагу на нього ж. Ситуація, яка за атмосферою нагадує більше трилер аніж комедію, чудово поєднується з несподіваністю того, що Деніс сам усе це підлаштував. Такий різкий контраст між грубими жартами про жінок створює відповідну комічну реакцію з якою перекладач впорався повністю. Варто також зазначити, що перекладач вдало переклав *keep body/life tight* як *тримати тіло/життя під контролем*.

Ді в серіалі представлена ззовні сильною, але закомплексованою (через постійні знущання та зневагу з боку «банди») жінкою, яка мріє стати відомою акторкою. Часто вона намагається показувати моральну вищість над рештою, хоча частіше за все це виявляється лицемірством, адже згодом вона або приєднується до них, або робить щось однаково морально схиблене.

Так, у третьому епізоді четвертого сезону, Ді хоче стати популярною на YouTube, щоб її помітили якісь кінокомпанії. Одна з її створених персон – Мартіна Мартінез, бере інтерв'ю у людей, що відпочивають і спілкуються в місті.

DEE

BT: *Um, excuse me, can I talk to yous? You's a bunch of white boys, right? Can I ask you a question? When u be in the club and you be dancin' – why you look so stupid? I'm just playin'. You's a big man, right? But you got such tiny boots on – that means you have a small pecker. I'm sorry, I'm just playin'.*

ПТ: *Вибачте, можна з вами поговорити? Ви купка білих хлопців, так? Можна питаннячко? Коли ви йдете в клуб і танцюєте – чому ви такі недоумки? Просто жартую. То ти великий дядько, так? Але в тебе таке мале взуття – виходить цюцюрка твоя теж мала. Вибачте, я жартую.*

Образ Ді – стереотипна темношкіра жінка – вона говорить із помилками й характерним акцентом, а сама Ді затемнила собі обличчя макіяжем, що

по суті є блекфейсом – це різновид театрального гриму, який використовувався коміками для своїх шоу і водевілів і був карикатурним зображенням темношкірої особи. Мода на такий макіяж поширилася в першій половині ХІХ століття і сприяла зміцненню стереотипів щодо представників негроїдної раси. Цей мовленнєвий акт є еталонним проявом руйнування соціальних та моральних норм, який шокує американського глядача зухвалістю зображуваного, адже як уже було зазначено вище – тема расизму дуже болісна для американського глядача. Перекладачеві не вдалося відтворити комічний ефект цієї сцени. Культурна зумовленість цього жарту потребує значних перетворень, аби хоча б домогтися мінімального рівня динамічної еквівалентності. Проблемою є також те, що акценти в українському озвученні майже ніколи не передають. І хоча слово *клуб* намагалося зімітувати ненормативне мовлення в оригінальному тексті, в цілому гумористичний ефект мовленнєвого акту не було відтворено правильно.

Чарлі – на межі безглуздя, без тям заоханий в офіціантку, яка його ненавидить. Зазнав сексуальної травми в дитинстві. На момент серіалу живе в неймовірно жахливих умовах.

Початок дев'ятого епізоду четвертого сезону «Dennis Reynolds: an Erotic Life» («Еротичне життя Деніса Рейнольдса») розпочинається діалогом між Ді й Чарлі.

DEE

BT: *Why are you always doing such weird things, Charlie?*

PT: *Якого біса ти робиш дурнувати речі?*

CHARLIE

BT: *I do weird things? Name another thing that you think is weird!*

PT: *Дурнувати? Назви ще хоча б одну дурню?*

DEE

BT: *Well, I caught you stealing a bunch of coins from a fountain at Logan Circle.*

ПТ: *Я бачила як ти крав монети з фонтану Логан Сьоркл.*

CHARLIE

ВТ: *Uh, I was acquiring a little bit of cash to pay my spy, Dee.*

ПТ: *Я намагався нарити трохи грошей, щоб заплатити моєму шпигуну, Ді.*

DEE

ВТ: *Why do you have a spy?*

ПТ: *Нащо тобі шпигун?*

CHARLIE

ВТ: *To spy on the Waitress, of course I have a spy.*

ПТ: *Шпигувати за Офіціанткою звичайно ж.*

DEE

ВТ: *Is that normal to you?*

ПТ: *І це нормально?*

Дізнавшись, що Чарлі їсть сир з мишоловок, Ді запитала чому він робить дурнувати речі, проте ми вважаємо цей варіант перекладу неадекватним, оскільки те, що робить Чарлі, слід назвати дивакуватим – воно має відлякувати людей, адже на цьому й будується гумор цього мовленнєвого акту – збирати гроші з фонтану доводиться в основному соціально незабезпеченим особам, що підтверджує характеристику Чарлі як маргінала, проте продовження цього жарту, де виявляється, що Чарлі платить шпигуніві, аби він стежив за офіціанткою, є ядром жарту, а решта була лише підведенням до нього, бо саме тут порушення таких соціальних та правових норм як вторгнення в особистий простір і незаконне спостереження створюють відповідний комічний ефект саме через те, що Чарлі не вбачає в цьому нічого незаконного, або дивакуватого. Окремо слід зазначити транскодування місця у Філадельфії – *Logan's circle* як *Логан сьоркл*, що є адекватним проте на нашу думку не іменну частину площі можна було перкласти відповідником *площа*.

Мак, серед усіх п'ятьох, зазнав найбільших змін у характері протягом усіх сезонів. Спершу він був латентним гомосексуалістом, який був щирим прихильником релігії, і який придушував свої справжні почуття вже довгий час, частково через жакливого батька, який знаходиться у в'язниці й експлуатує свого сина як морально, так і фізично. Та згодом він змирився зі своєю орієнтацією, залишаючись при цьому вірянinom. Така парадоксальність персонажа уже комічна за своєю природою, що лише підсилюється тим, що він ще досі постає аморальним карикатурним образом.

У сьомому епізоді чотирнадцятого сезону «The Gang Solves Global Warming» («Банда долає глобальне потепління»), Мак набрид Денісові зі своїм виправдовуванням усього як «Божого задуму», що переходить у палкий дискусійний мовленнєвий акт.

FRANK

BT: *I got a fix! We got this stuff back when we were gonna have the Memorial Day party but then we had to cancel it because of the blizzard.*

PT: *Є рішення! Ми замовили це на вечірку до Дня Пам'яті, але потім скасували її через бурю.*

DENNIS

BT: *Ooh! You bought the cups! Yeah! That's working together, baby!*

PT: *Ти геній! Оце командна робота!*

MAC

BT: *The Lord provideth again!*

PT: *Бог послав рішення!*

DENNIS

BT: *No, Mac! No, the Lord not provideth. Frank provideth – he is the one, who bought the cups – Frank provideth!*

PT: *Ні, Мак, ні. Не Бог послав, а Френк. Він купив стакани. Френк це вирішив.*

MAC

BT: *That, well, the Lord provideth the snowstorm in May that allowed us to get the cups now. See, it's all a part of His Divine Plan, Dennis. And that's locked in, so, we're good.*

ПТ: *Взагалі-то Бог послав бурю в травні й тому в нас є посуд, бачиш? Це ж частина Його Божого Задуму, Денісе. І це незмінно та й усе.*

DENNIS

BT: *OK, so all we have to do is nothing?*

ПТ: *Отже нам не треба нічого робити?*

MAC

BT: *No, no, because we have free will, Dennis, which means that we have to take all the necessary steps to make sure that that plan comes to fruition.*

ПТ: *Ні, Денісе, бо в нас є свобода волі. Тобто треба вдатися до певних кроків, щоб здійснити той План.*

DENNIS

BT: *Which is predetermined?*

ПТ: *Визначений наперед?*

MAC

BT: *Yes.*

ПТ: *Так.*

DENNIS

BT: *But it doesn't matter what we do if it's all predetermined – you see how your argument doesn't make any sense?*

ПТ: *То неважливо, що ми робимо, якщо все визначено – бачиш, у твоїх словах нема логіки.*

MAC

BT: *Uh, that's correct, but, it doesn't have to make sense because that's where the faith comes in. I have faith that what I'm saying makes sense.*

ПТ: *Правильно. Але логіки й не має бути. Бо є віра, ясно? Я вірю, що в моїх словах є логіка.*

DENNIS

BT: *OK, so even if it doesn't make sense, your faith makes it make sense?*

ПТ: *Навіть якщо це нелогічно, твоя віра робить це логічним?*

MAC

BT: *Correct.*

ПТ: *Правильно.*

DENNIS

BT: *Got it! So, there's no point to have a rational conversation with you?*

ПТ: *Ясно! Отже з тобою раціональної розмови не вийде?*

MAC

BT: *No...*

ПТ: *Ні...*

У цьому довгому мовленнєвому акті гумористичний ефект реалізується в різних його аспектах. Починаючи з персонажів, парадоксальність Мака, який є щирим вірянном попри свою гомосексуальність, є першою невідповідністю – адже ЛГБТ-спільнота ледь не найбільше потерпає саме від нетерпимості з боку вірян. Тобто Мак, який у цій ситуації є живим оксюмором, беручи апологетичний бік віри, викличе в людини відповідну гумористичну реакцію. Наступним гумористичним елементом мовленнєвого акту постає сама тематика дискусії – скаральність віри для багатьох людей передбачає заборону будь-яких насміхань з неї. У цьому ж мовленнєвому акті порушення цієї моральної норми проявляється в абсолютно безглуздій темі релігійної дискусії. Філософські та етичні питання фаталізму людини і її свободи волі постають на тлі паперових стаканчиків, які Френк придбав колись давно, та не зміг використати, що допомогло нашим героям. Така абсурдність ситуації постає ще одним джерелом комічного ефекту, який підсилюється образом Мака в ролі захисника віри. Й останнім елементом, що несе в собі комічний ефект, можна вважати дещо несподіваний кінець – антиклімакс цього мовленнєвого акту, де

виявляється, що ця тривала дискусія не привела абсолютно ні до чого. Безглуздість усієї розмови на таку серйозну тему, яка підсилюється абсурдністю персонажів, що її ведуть, утворює багат шаровий, проте неймовірно яскравий приклад того, як кожен елемент має бути розглянутий перекладачем і взятий до уваги, аби не втратити комічного ефекту, який досягається лише комбінацією цих елементів. Завжаючи на це, ми можемо сказати, що загалом перекладач адекватно відтворив цей мовленнєвий акт зі збереженням комічного ефекту, але невдала передача повторюваного дієслова *provideth*, що є стилізованою під старинні релігійні тексти (які писалися ще за старими граматичними нормами) формою дієслова *to provide*, дещо шкодить загальній емотивності цього мовленнєвого акту. Можливим рішенням цьому, на нашу думку, могло б бути використання якоїсь церковнослов'янської лексики, яка була би релевантною тут за контекстом і змогла б передати втрачену емотивність висловлювання.

Останнім персонажем «банди», який з'явився не одразу, є батько (не біологічний) Деніса й Ді **Френк** – персонаж, який втілює в собі вади вже минулого покоління, проте яке все ще є невід'ємною частиною сучасного американського суспільства. Френк старомодний, зухвалий, сексист, та дещо неврівноважений (частково через свій вік) – тому й живе він разом із Чарлі, а не своїми дітьми, у яких із ним стосунки радше дружні, аніж родинні.

Четвертий епізод тринадцятого сезону «Time's Up for the Gang» («Для банди час збіг»), показує як у старі часи Френк сексуально домагався жінок.

FRANK

BT: *(on the phone)* You gotta protect me on this, Larry. Start with the secretaries!

ПТ: *Ларі, ти маєш мене виручити. Почни із секретарок!*

DEE

BT: *Jesus Christ, Frank, pants!*

ПТ: *Твож наліво, Френк, де твої штани?*

FRANK

BT: *I'm sweatin' through my clothes! It's this damn climate!*

ПТ: *Я весь спітнів! Дурнуватий обігрівач.*

INSTRUCTOR

BT: *Sir! That robe is inappropriate! And I don-...*

ПТ: *Сер! ваш вигляд недоречний, і я...*

FRANK

BT: *Hun! I'm on the phone, you see? I don't know, I bought her a Camaro. You know I don't go Chinese! I don't know why, I just don't! Korean? Oh, put her on the list – I really did a number on her!*

ПТ: *Кралю! Я на телефоні, бачиш? Не знаю, я купив їй Камаро. Ні, я не по китаянках! Не знаю, просто не пруть! Кореянка? Так, її теж до списку – вона від мене відгребла!*

У цьому мовленнєвому акті чітко зображується зухвале ставлення Френка до оточення, що викликає у глядача сміх, адже соціальні норми, яких дотримуються люди, повністю руйнуються Френком, який голий і в одному лише халаті ходить громадським місцем, обговорюючи свої попередні сексуальні домагання. Перекладачем було вдало відтворено те, як говорить Френк – зухвало, окликає інструкторку адекватно перекладеним *краля*, яке чітко контрастує з темою семінару, який проводить ця жінка – запобігання сексуальним домаганням на робочому місці. Проте таке недбале ставлення до соціальних норм є визначним не лише в характері Френка, а й у решти «банди». Просто саме у Френка воно набуває маразматичної, відлюдькуватої «старечої» форми. Сумнівним є заміна поняття *climate* на *обігрівач*, проте ключового гумористичного ефекту в цьому мовленнєвому акті воно не зачіпає, а отже не впливає негативно на загальне сприйняття реципієнтом.

Аналіз **хронотопного контексту** в серіалі «У Філадельфії завжди сонячно» потребує особливої уваги. Як уже було зазначено в роботі, хронотопний контекст, який є важливим для чорної комедії, передбачає наявність протиставлення між світом реальним і світом головних героїв – на цьому будуватиметься комічний ефект. Проте цей серіал обрав інший підхід до зображення своїх головних героїв. Так, тут їх намагаються якомога непомітніше імплемувати до реального світу, аби вони здалися глядачеві реальними людьми, адже комічний ефект досягатиметься шляхом несподівано зруйнованих очікувань нормальної поведінки пересічного громадянина Америки. Саме тому в цьому серіалі важливо приділяти увагу онімам. Герої живуть не у вигаданому місті десь в Америці – у самій назві серіалу це чітко окреслюється. Далі в тексті епізодів часто з'являються реальні місця Філадельфії – університети, площі тощо (відтворення яких було прокоментовано в попередніх контекстах), які на нашу думку слід відтворювати транскодуванням не вдаючись до генералізації, опущень, або одомашнення, оскільки таким чином чітко вибудовується місце й час подій, що є ключовим у правильному відтворенні комічного саме через піджанрову специфіку – чорна комедія частіше за все є гостросоціальною, а отже контекст суспільства, яке висміюється в тексті, має бути ясним для глядачів. Проте недоречним буде сказати, що серіал не має протиставлення вторинного/реального світу. Таким місцем для «банди» слугує їхній бар «У Падді». Часто взаємодія героїв тут між собою, і взаємодія героїв з реальним світом розмежовується. Проте серіал дотримується встановлених собою правил, оскільки назва бару відсилає нас до ірландської діаспори, яка має довгу історію саме у Філадельфії. Тож назва бару дібрана настільки тривіальною, наскільки це можливо – за іменем найпопулярнішої особи ірландської культури.

Дванадцятий епізод четвертого сезону «The Gang Gets Extreme: Home Makeover Edition» («Екстрим від Банди: Комплексний Ремонт

Будинку») гарно зображує різницю сприйняття реальності членами «банди» порівняно з нормами суспільства.

DENNIS

BT: *OK, Dee, you got the blindfolds, right?*

ПТ: *Ді, у тебе пов'язки?*

DEE

BT: *Well, do you guys think that the blindfolds are absolutely necessary?*

ПТ: *Ви впевнені, що пов'язки необхідні?*

DENNIS

BT: *Yes, the blindfolds are necessary – they are there to heighten the sense of surprise and excitement creating an enjoyable experience for the family: extreme.*

ПТ: *Звичайно необхідні. Треба підвищити відчуття задоволення й екстремальних радощів в очікуванні світлого майбутнього.*

DEE

BT: *OK, but here's the thing: I couldn't find any blindfolds per se, but I did bring some plastic bags, I thought we could jam them over their faces... *break into the house**

ПТ: *Добре, але є проблемка: я не знайшла пов'язки, а лише мішки для сміття – їх можна натягнути зверху на голову... *вриваються до будинку**

Цей мовленнєвий акт є чудовим зображенням того, як аудіоряд та візуальний ряд контрастують одне з одним задля створення комічного ефекту: «банда» має намір допомогти сім'ї Хуарез відремонтувати будинок, зробивши це «несподівано». Проте розуміння несподіванки «банди» чітко бачимо на візуальному ряді – серед ночі, вдягнені в усе чорне, вони намагатимуться продертися в будинок з начебто гарних інтенцій, проте спостерігаючи це, і чуючи, що вони мають на увазі, глядач відчує когнітивний дисонанс, який і викличе сміх. На нашу думку, переклад передає абсурдність і контраст ситуації навіть краще за

оригінал, скориставшись фразою *в очікуванні світлого майбутнього*, адже увірвавшись до будинку з гучною музикою посеред ночі, викравши родину, а потім спаливши їхній будинок, «банда» домоглася абсолютно протилежного, але тут з'являється руйнування уже зруйнованих очікувань, де в розв'язці епізоду родина Хуарезів відсуджує в Ді велетенський родинний маєток. Таким чином цей епізод чудово зображує «відірваність» «банди» від реального світу, проте з яким вони все-таки взаємодіють руйнуючи норми й продукуючи комічний ефект.

Лексико-семантичний контекст кінотексту в чорній комедії постає релевантним для нашого дослідження через велику кількість стилістично зниженої лексики, онімів, жаргонізмів сленгізмів, ідіоматичних виразів, часто культуромаркованих та етноспецифічних одиниць. Тож задля адекватної передачі повідомлення тексту, яке криється в мовленнєвих актах у вигляді гумористичного ефекту, перекладачеві доводиться вдаватися до різних перекладацьких прийомів, адже буквальне відтворення тексту оригіналу, часто загрожує повною втратою ефекту комічного. Лексико-семантичний контекст постає й простежується майже в кожному епізоді й мовленнєвому акті, тому його важко розглядати у відриві з іншими контекстами. Через це, багато аспектів лексико-семантичного контексту було розглянуто в поєднанні з іншими контекстами, у формуванні яких він часто бере участь. Зокрема характерологічний контекст, у якому особливості мовлення персонажів часто формують ключові риси головних героїв.

Проте окремої уваги заслуговує тринадцятий епізод четвертого сезону «The Nightman Cometh» («Нічмен атакує»). Так, під час репетиції однієї зі сцен мюзиклу, який написав Чарлі:

FRANK

BT: **sings* You gotta pay the troll-toll, to get into this boy's hole – you gotta pay the troll-toll to get in. If you want this baby-boy's hole, you gotta pay the troll-toll...*

ПТ: **співає** *Ти маєш трюлю забашляти, щоб дірку хлопця отримати – заплати хутчіш трюлю. Як хочеш дірку малого, то заплати скоріше трюлю...*

CHARIE

ВТ: *Alright, stop-stop... Not bad: good rhythm, love the enthusiasm. I feel like you're saying "boy's hole" and it's clearly "soul"...*

ПТ: *Стоп-стоп... Непогано: чудовий ритм, ентузіазм, але здається, що ти кажеш «дірка малого», а треба «душа»...*

Написана Чарлі п'єса відображає його життя: тут він фантазує про любов між ним й Офіціанткою, а також несвідомо робить алузії на те, що в дитинстві його домагався дядько. Тому каламбур в оригіналі показує як підсвідомо Чарлі написав про травму дитинства. Також це мюзикл, а отже репліки мають бути римовані. Перекладачеві не вдалося впоратися повністю з жодним із завдань. Каламбур, що був у оригіналі, не відтворено, через це комічного ефекту не досягнуто, а отже адекватним цей переклад ми назвати не можемо.

Окремо також хотілося би прокоментувати адекватний переклад назви цього епізоду, адже комбінування транскодування з калькою у слові *нічмен* вдало передає дещо дитяче світосприйняття Чарлі, а також проблематику цього епізоду.

ВИСНОВКИ

Як висновок, ми можемо сказати, що проблеми пов'язані з перекладом кінематографу наразі є актуальними, і є об'єктами дослідження багатьох наукових розвідок.

Було також окреслено основні проблеми кіноперекладу, до яких належать проблеми транскодування назв кінотекстів, відтворення гумористичного ефекту, стилістично зниженої, безеквівалентної та частково еквівалентної лексики, реалій, вивчення лінгвокультурних і лінгвостилістичних особливостей кінотексту, характеристика фільму як форми сучасного художнього тексту, визначення одиниці аналізу перекладу різних жанрів, питання застосування стратегій доместикації та форенізації тощо.

Окремою серед низки перекладознавчих проблем кінематографу постає проблема чіткого окреслення терміносистеми у кіноперекладі.

До головних понять терміносистеми кіноперекладу відносимо поняття як «кадр», «кінодіалог», «мовленнєвий акт», «монтажний лист» («скрипт»), а також «кінотекст», «кінофільм» і «кінодискурс» які не слід ототожнювати.

Більш детально було розглянуто поняття кінотексту кінофільму та кінодискурсу задля більш чіткого їхнього розмежування. Так кінофільм, на відміну від, кінотексту, який зосереджується перш за все на мовленнєвому аспекті, вміщає велику кількість як вербальних, так і невербальних компонентів, і є значно ширшим від кінотексту поняттям. Проте серед них найширшим поняттям слід вважати кінодискурс, який, по суті, охоплює не лише кінотекст із кінофільмом, а також інтерпретацію кінофільму глядачем і задум авторів, що вони його заклали до кінофільму.

Розглянуто також було одиницю перекладознавчого аналізу кінофільму. Найбільш релевантним для кінокомедій поняттям з огляду

визначення функційної одиниці науковці визначають мовленнєвий акт, оскільки в кінотексті він постає значно ширшим поняттям за кінодіалог або полілог. Окремо виділяються ключові мовленнєві акти в кінокомедіях, які постають у вигляді сюжетоформувань ситуацій, повороти сюжетної лінії, або ж цілісні мікроситуації зі своїм початком і завершенням.

З цього було встановлено основне завдання перекладача: адекватне відтворення гумористичного ефекту в основних мовленнєвих актах зі збереженням характерологічних особливостей персонажів, композиційної цілісності, передаючи також прагматичний аспект повідомлення, стилістичну спрямованість і семіотичну своєрідність вихідного тексту.

Також окреслення ключових контекстів для встановлення жанрово-стилістичної домінанти художнього тексту, дозволило комплексно розглянути адекватність відтворення ефекту комічного в мовленнєвих актах під час перекладознавчого аналізу.

Так, навівши приклади різних стратегій стосовно перекладу жартів і гумору в цілому, ми дійшли висновку, що попри їхню відмінність, дослідники дотримуються певних спільних тенденцій. У більшості ситуацій передбачається, що повного еквіваленту в мові перекладу перекладачеві знайти не вдасться, а отже йому доведеться вдатися до певних трансформацій. Перекладач може намагатися зберегти певну еквівалентність у жарті; пояснити, або доповнити жарт додатковою інформацією (що негативно вплине на художність тексту), компенсувати жарт або ж елімінувати його взагалі (проте це має бути останнім заходом, до якого слід вдаватися перекладачеві, адже жарт є ключовою одиницею в тексті, яка постає головним складником комунікативної мети). Проте звертаючись до теорій перекладу гумору ми можемо зрозуміти, що не зважаючи на те, до якої перекладач вдався трансформації, чи яку стратегію він використовує – переклад має

донести те саме повідомлення, і справити те саме враження на реципієнта мови перекладу, яку вихідний текст справив на свою аудиторію. Проте розглядаючи це в рамках кіноперекладу, слід додати також, що візуальний складник постає певним обмеженням для перекладача, яке потребує від нього пильності в перекладі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеева И. С. Введение в переводоведение : учеб. пособие для студ. филол. и лингв, фак. высш. учеб. заведений. Санкт-Петербург : Филологический факультет СПбГУ; Москва : Издательский центр «Академия», 2004. 352 с.
2. Алексеева И. С. Профессиональный тренинг переводчика : учеб. пособие по устному и письменному переводу для переводчиков и преподавателей. Санкт-Петербург : Союз, 2005. 288 с.
3. Антропова А. В. Названия американских и российских кинофильмов: сопоставительная характеристика и проблемы перевода : дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.20. Екатеринбург, 2008. 217 с.
4. Арнольд И. В. Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста. *Иностранные языки в школе*, 1978. № 4. С. 6–13.
5. Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка (Стилистика декодирования). Л. : Просвещение, 1973. 302 с.
6. Арутюнова Н. Д. Дискурс : лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В.Н. Ярцева Москва : Сов. Энциклопедия, 1990. С. 136–137.
7. Болдирева А. Е. Лингво–когнитивные механизмы создания юмористического эффекта. *Мова і культура*. Київ : КНУ, 2004. № 7, ч. 1, т. 4. С. 111–116.
8. Болдирева А. Е. Лингво–прагматический аспект комического. *Сучасні проблеми та перспективи дослідження романських і германських мов і літератур* : Матеріали II Міжвузівської конференції молодих учених. Донецьк : ДонНУ, 2004. С. 45–47.

9. Большой Энциклопедический словарь / гл. ред. А. М. Прохоров. Москва : Большая Российская энциклопедия, 2002. URL: <http://www.slovoedia.com> (дата звернення: 04.04. 2020).
10. Бондаренко Є. В. Картина світу і дискурс: реалізація дуальної природи людини. *Дискурс як когнітивно-комунікативний феномен* / за заг. ред. Шевченко І. С. Харків : Константа, 2005. С. 36–64.
11. Борев Ю. Б. Комическое: или о том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия : Искусство, 1970.
12. Бретон А. Антология черного юмора / пер. с французского Сергея Дубина. Москва : Carte Blanche, 1999. 544 с.
13. Бугорская Ю. А. Ошибки при переводе англоязычных художественных фильмов. *Теория языка и межкультурная коммуникация* : межвуз. сб. науч. тр. Курск : Кур. гос. ун-т., 2006. № 6. С. 8–11.
14. Власов М. Виды и жанры киноискусства. Москва, 1976. 112 с.
15. Грабовецька О. С. Епітетна конструкція в перекладах Григорія Кочура : Матер. міжнар. наук.-практ. конф. „Григорій Кочур і український переклад” / за ред. О.Чередниченко (голова) та інш. Київ; Ірпінь : ВТФ «Перун», 2004. С. 108–112.
16. Гудманян А. Г., Плетенецька Ю. М. Переклад жаргонізмів сленгу і пейоративної лексики художніх фільмів США. С. 58–62.
17. Гачев Г. Д. Национальные образы мира: Америка. Москва : Раритет, 1997. 679 с.
18. Гоббс Т. Человеческая природа. *Сочинения в двух томах*, 1989. Т. 1. С. 507-573.
19. Глинка К. Теория Юмора : Независимый альманах ЛЕБЕДЬ, 2004.
20. Горшкова В. Е. Концепция “культурной дистанции” и перевод кинодиалога. *Вестник Сибирского государственного*

- аэрокосмического университета имени академика М. Ф. Решетнева*. Красноярск, 2006. № 2 (9). С. 178–181.
21. Горшкова В. Е. Особенности перевода фильмов с субтитрами. *Вестн. Сиб. гос. аэрокосм. ун-та им. акад. М.Ф. Решетнева* : сб. науч. тр. Красноярск : Сиб. гос. аэрокосм. ун-т., 2006. № 3(10). С. 141–144.
22. Горшкова В. Е. Перевод в кино: дублирование vs субтитры. *Вестник НГУ. Сер. «Лингвистика и межкультурная коммуникация»*. Новосибирск : НГУ, 2007. № 1, т. 5. С. 133–140.
23. Горшкова В. Е. Проблемы дублирования кинофильма как особого вида текста. Язык. Сознание. Этнос. Культура. *Вестник ИГЛУ. Сер. «Психолингвистика»*. Иркутск : ИГЛУ, 2002. № 5. С. 8–13.
24. Горшкова В. Е. Стратегии перевода кинодиалога. *Наука о переводе сегодня* : мат. межд. конф. Москва : МГУ, 2007. С. 128–136.
25. Горшкова В. Е. Теоретические основы процессоориентированного подхода к переводу кинодиалога (на материале современного французского кино) : автореф. дис. д-ра филол. наук. Иркутск, 2006. 32 с.
26. Грайс П. Логика и речевое общение. URL: <http://kant.narod.ru/grice.htm> (дата звернення: 10.04.2020).
27. Демецька В. В. Адаптація як поняття перекладознавства й культурології. *Вісник СумДУ. Серія «Філологічні науки»*, 2007. № 1, т. 2. С. 96–102.
28. Демецька В. В. Теорія адаптації в перекладі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук : 10.02.16. Київ, 2008. 34 с.
29. Дем'янков В. З. Теорія мовленнєвих актів. Москва : Просвещение, 2006. 420 с.

30. Денисова Г. Чужой среди своих: к вопросу о переводе художественных фильмов и их восприятии в рамках иноязычного культурного пространства. *Университетское переводоведение*. Санкт-Петербург, 2006. № 7. С. 155.
31. Ермолович Д. И. Перевод в кинозеркале. Словесная механика. *Избранное о языке, переводе и культуре речи*. Москва : Р. Валент, 2013. С. 296–318.
32. Жук Е. Е. Некоторые особенности перевода стилистически маркированной лексики: (на материале произведений О. Генри) *Современная лингвистика: теория и практика*. Краснодар, 2002. С. 51–57.
33. Зайченко С. С. К вопросу о знаковой неоднородности кинодискурса. *Вестник Челябинского государственного университета. Сер. «Филология и искусствоведение»* / гл. ред. А. Ю. Шатин. Челябинск : Изд-во Челябинского государственного университета, 2013. № 2 (293). С. 96–99.
34. Зайченко С. С. Некоторые особенности кинодискурса как знаковой системы. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. Тамбов : Грамота, 2011. № 4 (11). С. 82–86.
35. Зайченко С. С. Семиотико-синергетические особенности реализации художественного кинодискурса в пространстве семиосферы. *European Social Science Journal (Европейский журнал социальных наук)* : у 2 т. Москва : Изд-во Международного исследовательского института, 2013. № 9 (36), т. 1. С. 258–265.
36. Зайченко С. С. Типы англоязычного художественного кинодискурса исторического жанра. *Новый университет. Серия «Актуальные проблемы гуманитарных и общественных наук»* / гл. ред. А. В. Бурков. Йошкар-Ола. Коллоквиум, 2013. № 2 (23). С. 17–20.

37. Зайченко С. С. Художественный кинодискурс исторического жанра в пространстве семиосферы. *Филологические науки. Вопросы теории и практики* : у 2 ч. Тамбов : Грамота, 2013. № 7 (25), ч. 1. С. 69–72.
38. Зарецкая А. Н. Кинодискурс: специфика формы и содержания (на материале анимационной сказки). *Языки профессиональной коммуникации* : сб. ст. участников III Междунар. науч. конф. (Челябинск, 23–25 октября 2007 г.). Челябинск, 2007. Т. 2. С. 139–142.
39. Зарецкая А. Н. Особенности реализации подтекста в кинодискурсе. *Вестник Челябин. гос. ун-та*, 2008. № 16 (117). С. 70–74.
40. Зарецкая А. Н. Особенности реализации подтекста в кинодискурсе : монография. Челябинск : Абрис, 2012. 191 с.
41. Зыкова А. В. Особенности перевода кино- и видеофильмов. *VII Ломоносовские студенческие и аспирантские чтения* : материалы выступлений. Архангельск, 2005 : Помор. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова. С. 50–51.
42. Зорівчак Р. П. Реалія і переклад (на матеріалі англомовних перекладів української прози). Львів : Вид-во при Львів. ун-ті, 1989. 216 с.
43. Иванова Е. Б. Интертекстуальные связи в художественных фильмах : автореф. дис. канд. филол. наук : 10.02.19 Волгоград, 2001. 16 с.
44. Иванова Е. Б. Художественный видеофильм как текст и его категории. *Языковая личность: проблемы креативной семантики. К 70-летию профессора И.В. Сентенберг* : сб. науч. тр. ВГПУ. Волгоград : Перемена, 2000. С. 200–206.
45. Иванов В. В. Функции и категории языка кино. *Уч. записки ТГУ*, 1975. № 365. С. 170–192.

- 46.Игнатов К. Ю. От текста романа к кинотексту: языковые трансформации и авторский стиль (на англоязычном материале) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук. Москва, 2007. 26 с.
- 47.Илюхин В. М. Стратегии в синхронном переводе: На материале англо-русской и русско-английской комбинаций перевода : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.02.20. Москва, 2001. 223 с.
- 48.Иосифлян С. А. Проблемы массовости киноискусства. Москва : Издательство им. Воровского, 1977. 280 с.
- 49.Кагановська О. М. Відтворення комічного у художньому перекладі авторських казок. *Лінгвокогнітивні та соціокультурні аспекти комунікації* : матеріали III Міжнародної науково-практичної заочної конференції. Острог, 2014. URL: <http://naub.oa.edu.ua/2014/vidtvorennya-komicnoho-u-hudozhnomu-perekladi-avtorskyh-kazok> (дата звернення: 10.04.2020).
- 50.Карасик А. В. Лингвокультурные характеристики английского юмора : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Волгоград, 2001. 23 с.
- 51.Карасик А. В. Лингвокультурные характеристики английского юмора : дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.04. Волгоград, 2001. 135 с.
- 52.Карасик В. И. Языковой круг: Личность, концепты, дискурс. Волгоград : Перемена, 2002. 477 с.
- 53.Козинцев А. Г. Об истоках антиповедения смеха и юмора. *Смех: истоки и функции*. Санкт-Петербург : Наука, 2002. 223 с.
- 54.Колесниченко С. А. Условия реализации стилистического приема игры слов в английском языке : автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Л., 1984. 20 с.

55. Колодина Е. А. (Тугаринова, Е.А.) *Аудиовизуальная реальность и ее отражение в кинодиалоге. Современные проблемы гуманитарных и естественных наук* : материалы конференции молодых ученых. Иркутск : ИГЛУ, 2010. С. 163–165.
56. Колодина Е. А. *Взаимодействие семиотических систем при формировании смысла кинодиалога* : автореф. дис. канд. филол. наук : 10.02.19. Иркутск, 2013. 22 с.
57. Колодина Е. А. *Значение vs. смысл в приложении к кинодиалогу. Современные проблемы гуманитарных и естественных наук* : материалы конференции молодых ученых. Иркутск : ИГЛУ, 2011. С. 72–73.
58. Колодина Е. А. *Кинодиалог vs. кинотекст vs. кинодискурс. Аспирантские чтения ИГЛУ* : сборник научных статей. Иркутск : ИГЛУ, 2012. С. 124–128.
59. Колодина Е. А. (Тугаринова, Е.А.) *Учет соотношения вербального и визуального при переводе кинодиалога (на материале фильма корейского кинорежиссера Ким Ки Дука «Пустой дом»)*. *Вестник МИЭЛ ИГУ. Серия «Восточные языки»* / отв. ред. Е.В. Крайнова. Иркутск : ИГУ, 2010. № 1. С. 96–114.
60. Коломієць Л. В. *Концептуально-методологічні засади сучасного українського поетичного перекладу*. Київ : Вид.-полігр. центр «Київський університет», 2004. 522 с.
61. Конкульовський В. В. *До проблеми перекладу кінотекстів комедійного жанру. Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Серія «Філологічні науки»*. Луганськ, 2011. № 16 (227), ч. 1. С. 35–40.
62. Коптілов В. В. *Теорія і практика перекладу*. Київ : Юніверс, 2002. 280 с.
63. Кулинич М. А. *Семантика, структура и прагматика англоязычного юмора*, 2000. URL: <http://www.dissercat.com/content/semantika->

- struktura-i-pragmatikaangloyazychnogo-yumora (дата звернення: 10.04.2020).
64. Ленських К. О. Особливості перекладу назв кіно– та мультфільмів (на матеріалі англійської та російської мов). *Сучасні проблеми перекладознавства*. Горлівка, 2007. С. 211–214.
65. Літературознавчий словник-довідник / уклад. Гром'як Р. Т. та ін. Київ : ВЦ «Академія», 2006. 752 с. URL: http://shron.chtyvo.org.ua/Hromiak_Roman/Literaturoznavchyi_slovnnyk-dovidnyk.pdf (дата звернення: 01.04.2020).
66. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. *Об искусстве*. Санкт-Петербург : Искусство, 1998. С. 315–323.
67. Лотман Ю. М., Ю. Г. Цивьян Диалог с экраном. Таллинн, 1994. 215 с.
68. Лукьянова Т. Г. Основи англо-українського кіноперекладу : навчальний посібник для студентів 4 курсу освітньокваліфікаційного рівня «Бакалавр» денної форми навчання факультету іноземних мов. Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2012. 104 с.
69. Лукьянова Т. Г. Теоретичні аспекти кіноперекладу з англійської на українську мову. *Методика викладання іноземних мов* : зб. наук. пр. Харків, 2011. № 68. С. 183–187.
70. Лукьянов Л. А. Экспрессивные конструкции как средство создания комического. *Рус. яз. в шк.* Москва, 1994. № 1. С. 79–81.
71. Макаренко Ю. Г. Особливості кіноперекладу гумору у комедійному телесеріалі «Друзі». *Молодий вчений*, 2014. № 8. С. 157–160. URL: <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2014/8/36.pdf> (дата звернення: 09.04.2020).
72. Матасов Р. А. Методические аспекты преподавания кино/ видеоперевода. *Известия Российского государственного*

- педагогического университета имени А.И. Герцена*, 2009. № 94. С. 155 – 166.
73. Матасов Р. А. Перевод кино / видео материалов: лингвокультурологический и дидактический аспекты : автореф. дис. на соиск. уч. степени канд. филол. наук : 10.02.20. Москва, 2009. 22 с.
74. Мехоношин В. Ю. Особенности культурологического анализа кинотекста. *Вестник Вятского государственного гуманитарного университета*, 2013. № 1 (1). С. 145–149.
75. Мехоношин В. Ю. Проблема понимания категории «жанр» в киноискусстве. *Вестник Пермского государственного института искусства и культуры*. Пермь, 2012. С. 85–90.
76. Милевич И. Стратегии перевода названий фильмов. *Русский язык за рубежом*, 2007. № 5. С. 65–71.
77. Миньяр-Белоручев Р. К. Теория и методы перевода. Москва : Моск. лицей, 1996. 208 с.
78. Моштак О. В. Специфіка функціонування пейоративної лексики в екстралінгвістичному середовищі. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Серія «Філологічні науки»*. Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2011. № 28. С. 321–323.
79. Муха И. П. О типах информации в художественном тексте. *Отбор содержания при подготовке переводчиков* : сб. статей. Хабаровск, 2008. С. 57–62.
80. Наговицына И. А. Юмористическая номинация в аспекте перевода англоязычных комедийных фильмов. Санкт-Петербург, 2000–2005. URL: <http://www.utr.spb.ru/Doc/Fyodorov%202005> (дата звернення: 05.04.2020).
81. Назмутдинова С. С. Гармония как переводческая категория: на мат. русского, английского, французского кинодискурса : автореф.

- дис. на соиск. уч. степени канд. филол. наук : 10.02.20. Тюмень, 2008. 21 с.
82. Овсянников В. В. Языковые средства выражения комического в англоязычной прозе : дисс. ... канд. филол. наук. Л., 1981. 161 с.
83. Орехова О. І. Теоретичні засади кіноперекладу: історичний аспект. *Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя. Серія «Філологічні науки»*, 2013. № 3. С. 164–170.
84. Падучева Е. В. Высказывание и его соотнесенность с действительностью: Референциальные аспекты семантики местоимений : Изд. 6-е, испр / Отв. ред. В.А. Успенский. Москва : Издательство ЛКИ, 2010. 296 с.
85. Падучева В. В. Теория речевых актов в современной лингвистике. Москва : Высшая школа, 1983. 256 с.
86. Плетенецька Ю. М. Парадигма понять термінологічної системи кіноперекладу. *Вісник ЛНУ ім. Т. Шевченка*. 2013. С. 219–226.
87. Райс К. Классификация текстов и методы перевода. *Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике*, 1978.
88. Ребрій О. В. «Образ перекладача» VS «образ автора»: взаємодія чи протидія? *Вісник Житомирського державного університету*. Житомир : ЖДУ імені І. Франка, 2011. № 56. С. 170–174.
89. Ребрій О. В. Пригоди Аліси в Україні, або про спроможність сучасних перекладів. *Лінгвістика XXI століття: нові дослідження і перспективи*, 2009. № 3. С. 190–205.
90. Самкова М. А. Кинотекст и кинодискурс: к проблеме разграничения понятий. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*, 2011. № 1 (8). С. 135–137.
91. Сафонова Е. В. Формы, средства и приёмы создания комического в литературе. 2013. С. 474-478. URL: <https://moluch.ru/archive/52/6970/> (дата звернення: 07.04.2020).

92. Серлі Дж. Р. Непрямі мовні акти. *Нове в зарубіжній лінгвістиці*. Москва : Прогрес, 1986. 3 17. С. 195–283.
93. Ситкарева И. К. Лакуны в художественном тексте: лингвокультурологическое исследование (на материале художественных произведений писателей франкоязычной Европы) : автореф. дис. канд. филол. наук. Пермь, 2001. 23 с.
94. Скоромыслова Н. В. Теоретический аспект перевода художественных фильмов. *Вестник Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова*. Москва, 2010. № 1. С. 153–156.
95. Скрипніченко О. С. Проблеми перекладу спортивних термінів. *Вісник СумДУ*, 2006. № 11 (95), т. 2. С. 166 – 170.
96. Слышкин Г. Г., Ефремова М. А. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа). Москва : Водолей Publishers, 2004. 153 с.
97. Снеткова М. Киноперевод как особый вид перевода (на материале фильма Бунюэля Виридиана). *Вопросы иберо-романистического языкознания* / Под ред. М. С. Снеткова. Москва, 2011. Т. 10. С. 174–182.
98. Снеткова М. С. Лингвостилистические аспекты перевода испанских кинотекстов (на материале русских переводов художественных фильмов Л. Бунюэля “Виридиана” и П. Альмодовара “Женщины на грани нервного срыва”) : автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Москва, 2009. 29 с.
99. Снеткова М. О. О закадровом переводе художественных фильмов. *Романские языки и культуры: от античности до современности* : Тезисы докладов IV международной научной конференции. Москва, 2007. С. 28–29.

100. Снеткова М. С. Проблема интерпретации и перевода текста кинофильмов. *Проблема текста в гуманитарных исследованиях* : Материалы научной конференции. Москва, 2006. С. 90–92.
101. Ставицька Л. Арго, жаргон, сленг: Соц. диференціяція укр. мови. Київ : Критика, 2005. 464 с.
102. Стасюк Б. В. Аморфність групування неповноеквівалентної лексики. *Наукові записки. Серія «Філологічні науки (мовознавство)»* : у 5 ч. Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2010. № 89 (1). С. 222 – 225.
103. Стасюк Б. В. Неповноеквівалентна лексика: проблема перекладу (на матеріалі роману Г. Відала «Сотворіння світу»). *Мовні і концептуальні картини світу*, 2004. № 13. С. 156 – 160.
104. Стасюк Б. В. Труднощі перекладу заголовків і проблема неповноеквівалентності. *Наукові записки. Серія «Філологічні науки (мовознавство)»* : у 4 ч. Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2009. С. 314 – 319.
105. Стиль автора и стиль перевода : Учеб. пособие / Новикова М. А. и др. Киев : УМК ВО при Минвузе УССР, 1988. 84 с.
106. Сургай Ю. В. Восприятие и интерпретация кинотекста в кросскультурном аспекте (на материале фильма «Общество мертвых поэтов»). *Вестник Челябинского государственного педагогического университета*, 2008. № 2. С. 245–254.
107. Теремкова О. А. Переводческие стратегии как инструмент транслятологического анализа. *Вестник Воронежского государственного университета. Серия «Лингвистика и межкультурная коммуникация»*, 2012. № 2.
108. Тынянов Ю. Н. Об основах кино. Москва, 1977. С. 57.
109. Усов М. В. Проблема перекладу назв фільмів з англійської мови російською : Матеріали I Регіональної науково-практичної конференції. *Актуальні проблеми прикладної лінгвістики* : Тези

- доповідей. Харків : Нац. аерокосм. ун-т ім. М. Є. Жуковського "Харк. авіац. ін-т", 2011. С. 7–8. URL: <https://tinyurl.com/yd2хух94> (дата звернення: 11.04.2020).
110. Франк Д. Речевые акты в лингвистической системе. Санкт-Петербург : Литера, 2001. 249 с.
111. Хан О. Г. Детектив як тип тексту: перекладознавчий аспект (на матеріалі британського й американського детективів та їх перекладів) : автореф. дис. канд. філол. наук : 10.02.16 : Херсон. держ. ун-т. Херсон, 2011. 20 с.
112. Цыбина Л. В. Структура и параметрические характеристики кинематографического дискурса. *Лингвистические и экстралингвистические проблемы коммуникации: теоретические и прикладные аспекты* : межвузовский сб. науч. тр. Саранск : Морд. гос. ун-т им. Н. П. Огарева, 2006. № 5. 67 с.
113. Цивьян Ю. Г. К метасемиотическому описанию повествования в кинематографе : труды по знаковым системам. *Ученые записки Тартус. гос. ун-та*, 1984. № 17. С. 109–121.
114. Шама И. Н. Перевод – искусство понимать... Запорожье : Просвіта, 2005. 240 с.
115. Шапошник О. М. Жанрово-стилістична та ідіостилістична специфіка перекладу фентезі (на матеріалі англомовних текстів сучасної дитячої літератури та їх українських перекладів) : автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.16. Херсон : Херсон. держ. ун-т., 2014. 20 с.
116. Швейцер А. Д. Перевод и лингвистика. Москва : Воениздат, 1973. 280 с.
117. Швейцер А. Д., Ярцева В. Н. Теория перевода: статус, проблемы, аспекты : Наука, 1988.
118. Шулик Р. Т. Текстові речення-висловлення як прагматично побудовані знаки передачі інформації. *Наукові записки*

- [Національного університету «Острозька академія»]. Сер. «Філологічна», 2013. № 35. С. 409–412. URL: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Nznuoaf_2013_35_127.pdf (дата звернення: 03.04.2020).
119. Юрковська М. М. Культурні явища у гуморі сучасних англомовних анімаційних фільмів. *Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики*. Київ : КНУ імені Т. Шевченка, 2009. С. 550–559.
120. Юрковська М. М. Мовні засоби досягнення комічного ефекту у комедійному відеотексті. *Науковий вісник Чернівецького університету* : зб. науков. праць. Чернівці, 2008. № 408–409 С. 74–91.
121. Attardo S. Humor Research. *Linguistic Theories of Humor*. Berlin, 2009. Т. 1.
122. Attardo S. Humorous texts: A semantic and pragmatic analysis. Berlin; New York, 2001. 238 p.
123. Attardo S. Linguistic Theories of Humor. Berlin; New York : Mouton de Gruyter, 1994. 426 p.
124. Attardo S., Pickering L., Baker A. Prosodic and multimodal markers of humor in conversation. *Pragmatics & Cognition*, 2011. № 2, т. 19. С. 224-247.
125. Attardo S., Raskin V. Script theory revisited: Joke similarity and joke representation model. *Humor-International Journal of Humor Research*, 1991. № 3-4, т. 4. С. 293-348.
126. Austin J. L. How to Do Things with Words : Harvard University Press, 2002. 166 p.
127. Bartott E. Subtitling multilingual films. Audiovisual Translation Scenarios. *EU-High-Level Scientific Conference* : Conference Proceedings. Copenhagen, 2006. 6 p.
128. Borell J. Subtitling or Dubbing? An investigation of the effects from reading subtitles on understanding audiovisual material. Lund :

- Lund University, 2000. URL:
<http://www.sol.lu.se/humlab/eyetracking/Studentpapers/JonasBorell.pdf>
 f (дата звернення: 10.04.2020).
129. Carroll Mary. Subtitling: Changing Standards for New Media?, 2004. № 3, т. 13. URL:
<https://www.translationdirectory.com/article422.htm> (дата звернення: 13.04.2020).
130. Chaume F. Teaching synchronization in a dubbing course: Some didactic proposals. *The didactics of audiovisual translation*. Spain, 2008. P. 129–140.
131. Chiaro D. HUMOR: International Journal of Humor Research. *Special Issue on Humor and Translation*, 2005. Т. 2.
132. Chiaro D. Verbally expressed humour on screen: Reflections on translation and reception. *The Journal of Specialised Translation*, 2006. Т. 6. С. 198-208.
133. Danan M. Dubbing as an Expression of Nationalism. *Meta*, 2004. № 4, т. 36. P. 606–614.
134. Delabastita D. Cross-language comedy in Shakespeare, 2005.
135. Demetskaya V.V. Stylistic and Philological Interpretation of the text : Навчальний посібник. Херсон : ХДУ, 2000. 164 с.
136. Diaz–Cintas Jorge. Subtitles for Almodovar : British Council Arts, 2005. URL:
<http://www.literarytranslation.com/workshops/almodovar> (дата звернення: 08.04.2020).
137. Dvorak Radim. Translating a Film into a Dubbed, 2005. URL:
<http://mujweb.atlas.cz/www/pulpfiction/THESIS.HTM> (дата звернення: 11.04.2020).
138. Encyclopedia of humor studies / за ред. Attardo S. : Sage Publications, 2013.

139. Gottlieb H. Subtitling: diagonal translation. *Perspectives: Studies in Translatology*, 1994. P. 12–15.
140. Gruner C. R. The game of humor. A comprehensive theory of why we laugh. New Brunswick, NJ : Transaction Publishers, 1997.
141. Ivarsson Jan. Subtitling Through the Ages. *A Technical History of Subtitles in Europe* : Language International, 2002. P. 6–10.
142. Karamitroglou F. A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe. *Translation Journal*, 2005. № 2, т. 2. 12 p.
143. Kilborn R. Speak my language: Current attitudes to television subtitling and dubbing. *Media, Culture and Society*. London, 1993. № 4, т. 15. P. 641–660.
144. Kotthoff H. Erzählstile von mündlichen Witzen. *Sprech-und Gesprächsstile* / Selting M., Sandig B. Berlin : de Gruyter, 1997. С. 123-169.
145. Kozulyaev A. V. Linguistic and Cultural Challenges of Translation for 3D Subtitling as Compared with Other Types of Heavily Constrained Audiovisual Translation (lip sync dubbing, kids' programming). *Papers of International Symposium on Language and Communication: Research Trends and Challenges*. Izmir. URL: www.inlsc.org/online/Book5.pdf (дата звернення: 02.04 2020).
146. Krings H. P. Was in den Köpfen von Übersetzern vorgeht: Eine empirische Untersuchung zur Struktur des Übersetzungsprozesses an fortgeschrittenen Französischlernern. *GNV*, 1986. Т. 291.
147. Mera Miguel. Read my lips: Re-evaluating subtitling and dubbing in Europe : Royal College of Music, 2005. URL: <http://www.bib.uab.es/pub/linksandletters/11337397n6p73.pdf> (дата звернення: 10.04.2020).
148. Mulder M. P., Nijholt A. Humour research: State of the art, 2002.
149. Nash W. The Language of Humor: Style and technique in comic discourse. White Plains, NY : Longman, 1985.

150. Nida E. A. Dynamic equivalence in translating. *An Encyclopaedia of Translation: Chinese-English English-Chinese [C/Z]*. Hong Kong : The Chinese University Press, 1995. C. 223-30.
151. Nida E. A. *Language and Culture: Contexts in Translation*, 1965.
152. Nida E. A. *Language, culture, and translating. Shanghai Foreign Language Education Press*, 1993.
153. Nord C. *Translating as a purposeful activity*. Manchester, 1997.
154. Pavesi Maria *Pronouns in Film Dubbing and the Dynamics of Audiovisual Communication. VIAL (Vigo International Journal of Applied Linguistics)*, 2009. № 6. P. 89–107.
155. Pedersen J. How is culture rendered in subtitles. *MuTra 2005: Challenges of Multidimensional Translation : Conference Proceedings*, 2005. C. 1-18.
156. Ramière N. Reaching a foreign audience: Cultural transfers in audiovisual translation. *The Journal of Specialised Translation*, 2006. T. 6. C. 152-166.
157. Raskin V. Semantic mechanisms of humor. *Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society*, 1979. T. 5. C. 325–335.
158. Reiß K., Vermeer H. J. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie : Walter de Gruyter*, 1984. T. 147.
159. Rutter J. et al. *Stand-up as interaction: Performance and audience in comedy venues : дис. ... University of Salford*, 1997.
160. Schopenhauer A. *The world as will and idea*. K. Paul, Trench, Trübner, 1896. T. 2.
161. Veatch, Thomas C. A theory of humor. *In: HUMOR, the International Journal of Humor Research : Mouton de Gruyter*, 1998. T. 11-2. P. 161-215.
162. Du X. A brief introduction of skopos theory. *Theory and Practice in Language Studies*, 2012. № 10, т. 2. P. 21–89.

163. Wildblood A. A Subtitle is Not a Translation. A day in the life of a subtitler. *Language International*, 2002. P. 40–43.
164. Yvane J. The treatment of language in the production of dubbed versions. *EBU Review*. Geneva, 1987. № 6, vol. 38. P. 18–20.
165. Zabalbeascoa P. Humor and translation – an interdiscipline. *Humor: International journal of humor research*. Berlin; New York : De Gruyter Mouton, 2005. Volume 18, Issue 2. P. 185–207.
166. Zabalbeascoa P. The Nature of the Audiovisual Text and Its Parameters. *The Didactics of Audiovisual Translation*. Amsterdam : John Benjamins Publishing Co., 2008. P. 21–38.
167. Zabalbeascoa P. Translating Jokes for Dubbed Television Situation Comedies. *The Translator*, 1996. № 2, т. 2. P. 235–247.