

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

Факультет іноземної філології

Кафедра перекладознавства та прикладної лінгвістики

Лінгвостилістичне відтворення іронії (на матеріалі американських та британських іронічних детективних серіалів та їх перекладів українською мовою)

Кваліфікаційна робота (проєкт)  
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))»  
Соловйова Катерина Олександрівна

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

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

Херсон – 2020

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1. ЖАНР ТЕЛЕСЕРІАЛУ ЯК КУЛЬТУРНИЙ ТЕКСТ</b> .....	7
1.1. Телесеріал як похідний жанр кіномистецтва .....	7
1.2. Еволюція жанрової теорії в міждисциплінарному аспекті.....	10
1.3. Розвиток детективного жанру в постмодерновому медіа просторі .....	18
1.4. Іронічний детектив як гібридних жанр.....	23
<b>РОЗДІЛ 2. ПЕРЕДАЧА ГУМОРИСТИЧНОГО ЕФЕКТУ В ІРОНІЧНОМУ ДЕТЕКТИВНОМУ СЕРІАЛІ</b> .....	28
2.1. Розвиток гумору в епоху постмодерністського медіа простору ....	28
2.2. Місце іронії в парадигмі комічного .....	33
<b>РОЗДІЛ 3. ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕДАЧІ ІРОНІЇ В ІРОНІЧНОМУ ДЕТЕКТИВНОМУ СЕРІАЛІ</b> .....	37
3.1. Особливості передачі іронії при перекладі .....	37
3.2. Переклад гумору в іронічних детективних серіалах.....	38
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	47
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	50

## ВСТУП

Проблема передачі гумористичного ефекту в іронічних детективних серіалах (dramedy) при перекладі обумовлена відсутністю повноцінної жанрової класифікації телевізійної продукції, за винятком наукових праць, які лише згадують існування гібридних жанрів у сучасному медійному просторі, або пропонують вже застарілі порівняльні класифікації. Затвердження дискурсивно-когнітивної парадигми в лінгвістиці в епоху постмодерну надихає теоретиків та практиків перекладу постулювати про активізацію процесу гібридизації детективного жанру, появі непритаманних йому характерних рис у похідних формах мистецтва. Такий підхід до переосмислення розуміння жанрових меж є справедливим, так як будь-який художній текст епохи постмодернізму розуміється як інтертекст із широким використанням інтертекстуальних включень і імпліцитних / експліцитних ремінісценцій на інші тексти.

В умовах активного розвитку та популяризації телесеріалу як похідного жанру кіномистецтва, проблема визначення та виокремлення новоутворених піджанрів та розуміння особливостей кожного з них стає більш нагальною та потребує глибинного вивчення, оскільки від цього залежить успіх готового телепродукту та якість підготовки матеріалу до міжнародного розповсюдження. Більш того, ніким з теоретиків так і не було надано точне визначення поняттю «іронічний детектив».

**Актуальність теми** зумовлена браком досліджень проблематики утворення гібридних жанрів у сучасному медіа просторі українською мовою та відсутністю нормативної бази, на яку могли б спиратися фахівці у процесі роботи над медіа продуктом, а також стосується раціонального використання фінансів та професійних кадрів та впливає

на рівень перекладу медійної продукції з урахуванням жанрової специфіки та диференціації глядацьких потреб.

Через брак наукової літератури, присвяченої проблемам унормування жанрової структури телебачення, в процесі опрацювання даної теми ми спиралися на роботи, які вивчають лише окремі аспекти обраної нами теми. У процесі написання роботи ми зверталися до праць з лінгвістики, культурології, соціології, філософії, опрацювавши роботи таких видатних вчених, як: С. Атардо, Р. Барт, Д. Бордуел, М. Власов, М. Вольський, Т. Гармаш-Роффе, С. Гейворд, У. Еко, Дж. Міттелл, Р. Олтман Дж. Стайгер, Р. Стем, Г. Честертон,

**Мета** даної роботи полягає в виявленні доцільного підходу до реалізації та відтворення іронії в телевізійних гібридних жанрах та окреслення проблематики перекладу телевізійних серіалів жанру іронічний детектив.

Для досягнення поставленої мети було поставлено такі завдання:

- 1) дати визначення поняття телесеріал та проаналізувати його розвиток, як похідної форми кіномистецтва;
- 2) дослідити еволюцію жанрової теорії в науковому дискурсі та процес її впровадження в системі телевізійних жанрів, що дозволить прослідкувати розвиток детективного жанру в літературі та кіно;
- 3) виявити місце іронічного детективу в системі телевізійних жанрів;
- 4) виокремити місце іронії як категорії комічного та окреслити характер еволюції гумору в епоху постмодернізму;
- 5) окреслити проблеми відтворення іронії в іронічному детективі на базі обраного матеріалу.

**Об'єктом** дослідження постає категорія комічного через реалізацію іронії та специфіку її відтворення у драматичних телесеріалах піджанру іронічний детектив в американській та британській лінгвокультурних традиціях.

**Предметом** дослідження виступають особливості відтворення іронії в американських та британських телесеріалах українською мовою.

**Матеріалом** дослідження було обрано кримінальну драму американського виробництва «Монк» (*Monk*) та фантастичну кримінальну драму британського виробництва «Холістічне детективне агентство Дірка Джентлі» (*Dirk Gently's Holistic Detective Agency*) та їх переклади українською мовою.

Виконання поставленої мети передбачало використання таких **методів** та **прийомів**: аналіз словникових дефініцій задля тлумачення термінів та понять; лінгвістичний аналіз для ознайомлення та вивчення стану проблем, дотичних до теми дослідження; аналіз суцільного добору зі скриптів обраних телесеріалів для відбору прикладів; звернення до наукових доробок — праць лінгвістів, культурологів, істориків та теоретиків кіно та дослідників масової культури у сфері дослідження розвитку жанрової теорії та перекладу телевізійної продукції мета жанру кримінальна драма.

**Теоретичне значення роботи** полягає в тому, що в ній було зроблено аналіз існуючих підходів до виокремлення гібридних жанрів в телеіндустрії, який може бути корисним для подальшого вивчення проблеми жанрової стандартизації в медіа культурі.

**Практичне значення** полягає у можливості використання результатів та висновків роботи на декількох етапах підготовки медіа продукції, що пов'язані з визначенням специфіки жанрів готового телепродукту та особливостями перекладу притаманних кожному гібридному жанру індивідуальних стилістичних особливостей.

**Апробація результатів** наукової розвідки віддзеркалено в двох конкурсних наукових студентських роботах зі спеціальності «Переклад», які розглядалась у II турі студентських наукових робіт у 2019 та 2020 роках у Львівському національному університеті імені Івана Франка. За результатами рецензування конкурсні роботи під шифрами «True detective» та «ATLAS SHRUGGED» розміщені на сайті Львівського національного університету імені Івана Франка:

URL: <https://lingua.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2019/03/True-detective.docx>; <https://lingua.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2020/04/Konkursna-robota-ATLAS-SHRUGGED-.pdf>.

За рішенням галузевої конкурсної комісії у 2019 році авторка роботи під шифром «True detective» отримала диплом I ступеня, а в 2020 році – диплом II ступеня за роботу під шифром «ATLAS SHRUGGED» (копії дипломів додаються).

Перевірка на унікальність поданої кваліфікаційної роботи виявила три посилання, з якими є схожість: <https://lingua.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2020/04/Konkursna-robota-ATLAS-SHRUGGED-.pdf> – 47,5%, <https://lingua.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2019/03/True-detective.docx> – 40,8 % , <https://docplayer.ru/115473513-Detektiv-v-kritike-nauke-i-paranauke-obzor-osnovnyh-tendenciy.html> – 1,31%.

Таким чином загальний відсоток схожості (88,3 %) цієї роботи припадає на конкурсні роботи, що розміщені на сайті університету, на базі якого проводився конкурс студентських наукових робіт у 2019 та 2020 роках. Оскільки конкурсні роботи є результатом апробації наукового дослідження, а також той факт, що автором цих конкурсних робіт виступає та сама людина, яка написала подану кваліфікаційну роботу, логічним вважається виснувати, що ця кваліфікаційна робота на 98,69% є унікальною.

## РОЗДІЛ 1. ЖАНР ТЕЛЕСЕРІАЛУ ЯК КУЛЬТУРНИЙ ТЕКСТ

### 1.1 Телесеріал як похідний жанр кіномистецтва

Телесеріал, як феномен масової культури виник в Америці в 30-х рр. ХХ століття. Від моменту створення та початку трансляції перших стрічок, під поняттям «серіал» розумівся кінематографічний твір з основою художнього або документального характеру, підпорядкований принципам побудови формульних жанрів, кількість дійових осіб варіювалася з урахуванням бюджету та жанру, обмеженим дійовим простором, стійким сюжетним розвитком, використанням вербальних та візуальних кліше та епізодичною розмежованістю з вертикальним сюжетом [33, С. 3–15]. Під вертикальним сюжетом розуміється відсутність чіткої сюжетної лінії із пов'язаними між собою епізодами, брак динаміки у розвитку дійових осіб та відсутність причино-наслідкового зв'язку між подіями окремих епізодів чи сезонів. Такий тип сюжету серіалів будувався на варіативному використанні клішованих формул, вирізнявся гіпертрофованим драматизмом та невисокою якістю технічної складової створення продукції, проте забезпечував залучення нової аудиторії без необхідності ознайомлення з застарілим матеріалом.

Телесеріал має певну специфіку, що знаходить формальне вираження в його структурі і висвітлює фундаментальні властивості цього медіа жанру: семіотичне ускладнення (креолізацію), квазіспонтанність, «напіввідміченність», художність, медійність, відтворюваність та серіальність. Сполука цих характеристик визначає домінанту представленого медіа продукту – залучення та утримання цільової аудиторії телеканалами, розширення рекламного потенціалу

телеканалу (вартість розміщення реклами залежить від популярності продукту, наданого ефірного часу та середнього показника перегляду серій у прем'єрні дати). [48, С. 49] Популяризація нового контенту та розвиток медіа індустрії посприяли збільшенню кількості телеканалів та загострення боротьби за аудиторну прихильність. Як наслідок, на зміну застарілим формам нарративу прийшов сюжет із горизонтальним спрямуванням та створення конкурентоспроможного продукту, створеного із урахуванням вікових, гендерних та соціальних особливостей цільової аудиторної групи.

В американській телевізійній традиції, попри існування термінів *series* і *serials*, телевізійний медіа продукт зазвичай іменується TV show, що пов'язане із процесом зйомки перших телесеріалів, що створювалися на майданчику у форматі прямого ефіру із глядачами за кадром. У другій половині ХХ століття мильні опери (*soap operas*) та теленовели, що виникли на американському і латиноамериканському телебаченні, орієнтувалися на рейтинги і дотримувалися концепції *the least objectionable programming* – адаптації програми до вподобань широкої аудиторії. Зростання виокремленого під телесеріали ефірного часу було обумовлене стрімким збільшенням кількості телеканалів, а також високим рівнем соціального впливу на суспільство. [36, С. 159–187]

З появою сучасних цифрових технологій змінилася якість відзнятого матеріалу, збільшилися темпи та обсяги утвореного продукту, та концепт телевізійних серіалів цілковито змінився. Новоявлене «якісне телебачення» виходило за рамки класичного визначення телесеріалу, де кожен телепродукт мав бути вписаний у певні технологічні та жанрові рамки. Одним із важливих факторів, що сприяли створенню якісно нового типу телебачення є активний процес демасифікації глядачів (термін за Е. Тоффлером) та деактуалізації такого поняття як «масовий глядач» у царині телесеріальної продукції. [23, с.



48] Розширення соціалізації в інтернет-просторі ознаменувало створення різнопланового фанатського контенту в інтернет-просторі. Мистецтвознавець Г. Бакулев, дослідивши питання демасифікації аудиторії, зауважив: «Сучасні мас-медіа, технічно і економічно здатні охопити величезну кількість людей, але до цього зовсім не прагнуть. Вони націлюються на більш вузькі сегменти масової аудиторії ». [7, С. 18]

За всі роки існування телебачення склалося кілька визначень «якості телепродукту». По-перше, важливим показником високого рівня якості матеріалу вважалося спрямування телебачення на національну специфіку окремої країни, висвітлення національних особливостей та колориту. По-друге, під якісним матеріалом розумівся спрямований на динамічний сюжет продукт, який згодом був здатен отримати звання класики жанру. Ще одним із достатньо нових показників «якісного телебачення» став технічний стандарт. Вдосконалення технологій зйомки та монтажу, нові методи обробки відзнятого матеріалу, а також розповсюдження якісної відео та аудіотехніки дало змогу по-новому оцінити аудіовізуальну складову серіального продукту. [39, с. 46] Візуальність стала відігравати на телебаченні самостійну роль, припинивши бути додатком до сценарного тексту. Режисура, драматургія та розвиток жанрових категорій дозволили каналам спрямувати увагу на створення власних проєктів та залучення аудиторії на сайд-проєкти, що існували за рахунок коштів передплатників, а не рекламного наповнення, а також завдяки продажу свого продукту на інші канали та стримінгові сервіси. Одним із піонерів такого руху став телеканал HBO, який у 90-х роках почав випуск власного серіального продукту, а вже у 2001 першим запустив перший сервіс HBO on Demand, що дозволив глядачу обирати програму на власний розсуд незалежно від телеканальної сітки.

Спробу аналізу феномену сучасного «якісного телебачення» у своїх працях зробив Джейсон Міттел, наполягаючи на відмінності медіа продукту останніх двох десятиліть від класичних телесеріалів через так звану «нарративну складність» – постійну зміну горизонтальної та вертикальної направленості серіалів. [39, с. 46] Дж. Міттел зауважив, що новий телепродукт нівелює застарілу зосередженість кожної серії на відокремленості сюжету, а епізодична структура відтепер створює опору для наскрізного сюжету, який все сильніше виступає на перший план. Також змінилася й жанрова палітра, але з урахуванням деактуалізації мелодраматичного моменту – акцент зміщується на побудову сюжету та відхід від скомпрометованих мильних опер. Відносини персонажів та їх розвиток також будуються на основі основного сюжету, а не вписані в першопроєкт, як у застарілих мелодраматичних творах. [33, С. 3–24] Дж. Міттел також зазначив, що будь-який новостворений медіа продукт неможливо віднести до мета жанрів, запозичених в літературі, без виникнення ускладнень на етапі створення чи розповсюдження продукту, оскільки поява якісного телебачення пов'язана з вкоріненням постмодерністського впливу на культурне середовище і потребує переосмислення більшості технік та підходів до вивчення процесів, що відбуваються у медіа просторі.

Автори сучасних серіалів відтепер мають змогу вийти за рамки прорахованих сюжетів та чітких рамок, відійшовши від застарілих вимог до хронометражу та побудови нарративу. Сучасний медіа продукт все частіше набуває статусу авторського проекту, що вимагає не лише зміни технічного та сюжетного підходу до задуму, але й переосмислення жанрових меж вихідного продукту.

## **1.2. Еволюція жанрової теорії в міждисциплінарному аспекті**

Теорія жанру – одна з найбільш об'ємних та вагомих областей мистецтвознавства. Існує безліч праць стосовно цього питання в царині різних галузей мистецтва. Проте, ще на етапі визначення поняття «жанр» виникають розбіжності та дискусії стосовно доцільності використання цього поняття в певних суміжних галузях мистецтва та можливості використання класичної літературознавчої теорії при номінації медіа продукту створеної в період постмодернізму.

Намагаючись визначити місце іронічного детективу в системі телевізійних жанрів, необхідно звернути увагу на еволюцію теорії жанрів в медіа просторі, розвиток детективного жанру в літературі та кіно задля визначення його інваріантних та варіативних ознак серед суміжних жанрів та звернути увагу на можливість імплементації авторських теорій, які нівелюють доречність використання застарілих літературних та суто лінгвістичних підходів до визначення жанру новоствореного медіа продукту, та наголошують на необхідності впровадження міждисциплінарного підходу задля визначення жанрових меж чи номінації нових гібридних жанрових категорій.

Вчені детермінують поняття жанр як сукупність формальних та змістових особливостей тексту, розглядаючи ґрунтовно різні підходи до жанрового аналізу. [1, с. 25] Наразі існує три унормовані підходи: перший визначає основні елементи задля визначення меж формальних механізмів та окреслення сутності та характеристик сталих жанрів. Використовуючи зазначений метод аналізу, медіа тексти із використанням прийому закадрового сміху та відсутністю «четвертої стіни» відносяться до жанру ситком; другий напрямок, найбільш поширений у науковій спільноті, спрямований на інтерпретацію медіа продукту через виявлення соціальних контекстів окремих жанрів та визначення особливостей їх текстових значень. [36, с. 261] Використання даного підходу дає можливість прогнозування

популярності жанрів у певному соціальному та культурному середовищі та можливість повторної трансляції продукту (що впливає на частотність придбання прав на трансляцію та термін продовження договорів. В межах зазначеного підходу з'явилися специфічні теоретичні орієнтації наукових досліджень – ідеологічного, культурного, ритуального, структуралістського та психоаналітичного спрямування, впроваджених для виявлення та впорядкування домінуючих парадигм. [19, с. 345] Третій вид жанрового аналізу, найменш розвинений і вживаний, спрямований на дослідження жанрової теорії задля визначення еволюційних процесів утворення жанрів та динаміки їх розвитку у діяхронічному спрямуванні. Об'єктом дослідження у контексті даного підходу є вивчення передумов та причин імплементації окремих жанрів, а також явища гібридизації чи виходу з ужитку певних жанрів задля класифікації новоствореного медіа продукту на основі виявлених родових характеристик. [20, С. 35]

Низка факторів пояснює відсутність унормованої теоретичної бази тележанрів. Нерідко вченими використовуються надбання, здобуті в царині літературознавства та кінематографу як такі, теоретична база яких вважається достатньою і не потребує перегляду задля жанрової номінації будь-якого новоствореного твору. Проте, зазначені жанрові теорії не враховують більшості галузевих та аудиторних практик, унікальних для телебачення, а також факту існування нефіксованих та авторських творів/програм, які в епоху постмодернового телебачення займають до п'ятдесяти відсотків ефірного часу. [45, с. 78] Імпорт жанрових теорій у дослідження теле простору без перегляду теоретичної бази створює труднощі при опрацюванні нового матеріалу.

Жанри не зустрічаються в єдиному ізольованому тексті; *«Інтуїція»* не є окремим жанром чи єдиним його представником, наведений медіа продукт входить до родової категорії «ігрове шоу». Жанри виникають

лише з інтертекстуальних зв'язків між групою текстів та їх еволюції/гібридизації в умовах впливу екстралінгвістичних факторів, що призводить до провадження спільної категорії чи гібридного жанру. [10, С. 320]

В процесі дослідження характеру еволюції жанрової теорії телесеріального продукту ми спиралися на сукупність зазначених вище підходів задля найбільш повного розкриття теми, враховуючи не лише характер теле тексту, але й галузь, потенціальну аудиторію та культуру на яку розрахований обраний нами матеріал, а також на елементи, які впливають на формулу телевізійного продукту.

Джон Кавелті, американський історик і дослідник масової культури, у своїх працях вийшов за межі використання літературних теорій та дослідив динаміку розвитку жанрової теорії медіа продукції. У своїй статті *“The Concept of Formula in the Study of Popular Culture”* та роботі *“The Six Gun Mystique”* вчений визначив формулу побудови медіа продукту та вивів первинну модель, базою якої була наявність *наративно-сталих* та *інвентивних* елементів. [43, С. 162] Наративно-сталі елементи за тлумаченням Дж. Кавелті – це заздалегідь відомі елементи, однаково зрозумілі для творця та аудиторії. До них відносяться клішовані форми раннього телебачення: типові сюжетні лінії (постановочні зустрічі, відсутність динамічного розвитку персонажів та вертикальність сюжету), використання шаблонних персонажів та загальновідомих прийомів нарації, структурних елементів, тощо. До інвентивних елементів належать сюжетні нововведення окремого автору (нарративні чи технічні), які отримують статус культових. Формула побудови сюжетної лінії будується за умов дотримання динаміки між зазначеними складовими, коли наративно-сталі елементи відповідають за залучення прогнозованого аудиторного пласту із прогнозованим рівнем впливу та рейтингів; інвентивні

елементи імплементуються задля розкриття особливостей авторського стилю та створення відмінно нового типу побудови нарації із врахуванням розвитку та зміни вподобань потенційного глядача.

Науковий доробок Дж. Кавелті в межах окресленої нами проблематики допомагає розмежувати поняття формула та жанр в процесі жанрової нарації, акцентуючи важливість впливу соціокультурних та історичних процесів на рівень психологічної цінності окремих аудіовізуальних творів на глядача. Результати досліджень знаходять своє відображення при унормуванні жанрової теорії в межах діахронічного підходу до її опрацювання. Формула побудови медіа продукту (за Дж. Кавелті) – динамічний симбіоз наративно-сталих та інвентивних сюжетних елементів з певним алгоритмом побудови нарації та персонажів, необхідний задля створення відмінної нової конкурентоспроможної та бюджетно-привабливої стрічки. [27, с. 294]

Результати роботи Дж. Кавелті використовуються популяризаторами теорії про існування телепродукту поза межами жанрових обмежень в епоху постмодернізму. Проте висунуті ідеї було розкритиковано Д. Фельдманом у його праці “*Formalism and Popular Culture*” через недоречне звуження наукового дослідження на наративно-сталих елементах і через брак теоретичного матеріалу щодо впливу інвенцій, або «іновацій формули» (термін за Д. Фельдманом) на формування відмінно нових технічних та наративних концепцій а також їхнього впливу на нового типу реципієнта. [28, С. 204] Такий напрямок досліджень, на думку Д. Фельдмана, допоміг би розвинути апарат виявлення причин популяризації нових чи повернення старих наративних тем, клішованих форм чи технічних прийомів, а також зробив би внесок у вивчення процесу становлення нових та гібридних жанрів у медіа світі. Д. Фельман, розширив надбання Кавелті та ввів у

теорію медіа світу поняття «обмежений мотив» та «вільний мотив», зазначивши, що підхід до жанрової нарації докорінно змінився через вплив на глядача історичних, соціально-культурних та політичних процесів. [26, с. 56]

Окрім своєї роботи з визначення формули, Дж. Кавелті також займався питаннями вивчення жанру у соціо-культурному аспекті та взаємодію концепцій формули та жанру медіа продукту. У своїй праці *“The Six-Gun Mystique”* Дж. Кавелті порушує питання існування відмінностей між формулою та жанром, зазначаючи, що жанр є «структурною моделлю», а формула базується на «культурних» концептах та матеріалах. [27, с. 203] Він припускає, що формула та жанр працюють у симбіозі як частина складного процесу літературного аналізу, де ми спочатку визначаємо історичні чи культурні закономірності в більшій частині текстів (формули), а потім робимо естетичні чи художні судження на основі того, як працюють окремі тексти в межах своєї форми чи поза нею (жанр). Дж. Кавелті зазначає, що жанри – це більш універсальні, історичні архетипи, які мають меншу гнучкість та залежність від швидкоплинних культурного контексту, але якщо формули в кінцевому підсумку стають жанрами, остання категорія очевидно має певний зв'язок із змінами в культурі.

На відміну від висновків Дж. Кавелті, серед теоретиків кіно питання визначення жанрових меж отримало біль ґрунтовне висвітлення, вкоренилися дві відмінні теорії визначення жанру кінопродукту: перша розглядає кіножанри, як відносно стабільні стилістичні, тематичні й наративні структури, що визначають певний алгоритм виробництва та здійснюють очікуваний вплив на глядача (за винятком окремих трансцендентних стрічок); друга теорія наполягає на розмитості жанрових меж та існуванні базових прототипів кінематографу, що були релевантними лише у зародку кіномистецтва.

[18, С. 92] Прихильники цієї теорії схилиються до думки про постійну зміну жанру через історичні, соціальні та культурні зміни, що впливають на процес кіновиробництва та на потреби глядача. На перший план виходить спрямованість на певну соціальну групу та бажаний емоційний вплив. [38, с. 94-211]

Проте, жодна з цих теорій не тяжіла до створення унормованого підходу до визначення жанрових меж новоутвореної кінопродукції. До спроб створити такий підхід до визначення жанру фільмів вдавалася Джанет Стайгер – історик кіно, що визначила чотири способи для визначення жанру кіно:

1. ідеалістичний метод полягав у визначенні жанру заздалегідь встановленими нормами;
2. емпіричний метод полягав у порівнянні нової стрічки із подібними, жанр яких вже було визначено;
3. «метод апріорі» (термін за Дж. Стайгер) вдається до визначення жанрів стрічки за загальними жанровими характеристиками; [467, С. 116]
4. метод соціальних стереотипів полягає у визначенні жанру через загальноприйнятий у суспільстві уявлення про той чи інший жанр [8, с. 49].

На нашу думку, зазначені методи не можна назвати досконалими щодо питання визначення кіно та теле жанрів, тому що вони не враховують стрімкий процес гібридизації жанрів кінематографу та медіа продукції, яка потребує від теоретиків більш прискіпливого ставлення до кожного окремого піджанру. На підтримку цієї думки можна навести результати дослідження, що були проведені К. Томпсоном та Д. Бордуелом. [24, с. 114] Вони були проти встановлення уніфікованих критерій класифікації кінематографічного матеріалу, вважаючи, що жанр чи піджанр кожної кінострічки має бути визначений



індивідуально, враховуючи рівень сприйняття стрічки тестовою аудиторією, специфіку розуміння та стиль подачі жанру автором, а також різницю у сприйнятті особливостей жанру у різних культурах. Д. Бордуел схилився до виокремлення трьох головних форм: наративних, експериментальних та документальних кінопродуктів, кожна з яких мала чітку композиційну відмінність, відмінний тип дистрибуції та свою аудиторію [22, с. 218].

Досить цікавою вбачається праця Торбена Гродаля – “*Moving Pictures*”, в якій він не схилився до виокремлення певних жанрів, як стабільних наративних структур, а зробив акцент на розвитку когнітивно-емоційної теорії жанру. [34, с. 159] Особливістю даної праці є те, що Т. Гродаль відійшов від теорії існування «базових» та «похідних» жанрів та створив відмінну типологію «емоційної реакції» реципієнта під час перегляду кінострічки, яка додавала б конкретики до вже знайомих жанрів, та полегшувала б процес ідентифікації гібридного медіа продукту. [35, с. 30] Хоча дану типологію досить складно втілити у життя для визначення жанрових меж медіа продукту, ми можемо побачити розвиток теорії Т. Гродаля на прикладі сучасних стримінгових каналів та інтернет ресурсів, які активно користуються методом «хештегів» для конкретизації подій чи емоційного відгуку на конкретні медіа продукти.

Можна зробити висновок про те, що ускладнення класичної жанрової теорії є природним процесом розвитку медіа світу, пов'язаним із соціокультурними, політичними та історичними факторами. Кожен із висвітлених підходів має свої переваги й недоліки відносно доречності їх використання у питаннях виокремлення домінантних жанрових ознак, проте, при опрацюванні конкретного медіа матеріалу чи гібридного жанру, кожна теорія може полегшити процес жанрової номінації

новоутворених жанрів та вплинути на подальше переосмислення жанрової теорії в медіа світі.

### **1.3. Розвиток детективного жанру в постмодерновому медіа просторі**

Незважаючи на відносну непопулярність детективного жанру серед науковців у зародку свого існування, коли зазначений жанр не вважався «високим та літературно наповненим», наразі існує багато праць стосовно розвитку та існування детективу в царині літератури, проте простежується брак теоретичної бази стосовно процесів адаптації та еволюції цього жанру у кіно- та теле- індустрії. [30, С. 128] Одним з перших дослідників детективного жанру став Г. Честертон зі своїми критичними працями «На захист детективної літератури» та «Ідеальний детектив», в яких він підкреслює існування глибокого змісту детективних романів та висвітлює причину популярності детективного жанру в цілому.

Ц. Тодоров у своїх працях акцентував увагу на відмінності між класичними та авторськими теоріями типології жанрів звертав увагу Цветан Тодоров, та звертав увагу на складності використання авторських теорій, які хоч і заслуговували уваги дослідників, проте які було майже неможливо використати комплексно. Опрацьовані ним теорії Н.Фрая та Ж. Шеффер поглибили процес вивчення жанру в літературі не тільки як абстрактної категорії із логічною та послідовною структурою, а й як соціальної категорії. [49, С. 42–52]

Ще довгий час науковці звертали увагу на вивчення особливостей детективного жанру, концентруючи увагу на класичному розумінні поняття детективу, як явища літератури, проте не розмежовуючи ті чи ті твори на піджанри. [4, с. 168] Деякі дослідники обмежували визначення детективного жанру лише в межах сприйняття класичного детективного

нарративу з притаманними йому ознаками [6, С. 26]. Посилення інтересу до вивчення особливостей детективного жанру прийшлося на другу половину ХХ століття, в результаті який детектив почав сприйматися як складова мета жанру (*crime fiction*), з притаманним йому варіативним алгоритмом побудови, необхідним для посилення саспенсу – атмосфери напруги (*suspense*). Так з'являються роботи французького літературознавця Цветана Тодорова «Типологія детективної літератури», аргентинського письменника і публіциста Хорхе Борхеса «Думаючи вголос», італійського вченого-філософа Умберто Еко «Метафізика детективу», кожен з яких пропонував окремий підхід до проведення структурного аналізу детективних романів із визначенням їх інваріативних та варіативних ознак та створення стандартизованої моделі побудови детективу. Популяризація детективного жанру в науковій спільноті посприяла вкоріненню в науковій спільноті поняття «гібридний жанр», а основні напрямки гібридизації жанрів, зокрема – детективного, призвели до розширенню наукового потенціалу зазначеного жанру в літературі та похідних сферах мистецтва.

У своїй праці “*Postmodernism, Irony, the Enjoyable*” У. Еко зазначив, що всі новостворені матеріали останніх десятиліть є здобутками іншої епохи, оскільки так звана «криза новизни» та неспроможність людства створити матеріал якісно нового типу спонукало до збагачення культурної спадщини через створення гібридних форм мистецтва. Епоха постмодернізму в культурі, за словами А. Уайлда, характеризується процесом гібридизації та появою крос-жанрових варіацій як однієї з форм симбіотичних сполук декількох видів мистецтва, коли неможливо створити авторський продукт та розкрити аллюзивність постмодерністського світогляду без переосмислення та вдосконалення плану вираження та підходу до створення продукту в різних сферах культури. [50, С. 30]

Однією з домінуючих ознак постмодернізму у детективному жанрі стало виникнення «девіацій наративної формули», що виражається у зміні класичного для ранніх детективів наративного алгоритму, популяризація цілковито авторських сюжетних елементів із високим відсотком алюзивності чи впровадження вільного сюжету.

Явище вільного сюжету у контексті жанрової номінації досліджував теоретик кіно Р. Стем, зазначивши, що навіть найдосконаліший та найновітніший підхід до номінації нових жанрів може виявитися неактуальним через «знищення четвертої стіни на етапі авторського задуму». Науковець зазначив, що кіно- та теле- продукти сучасності «існують у так званому постмодерністському хаосі, коли розгляд кожної окремої стрічки потребує врахування ознак постмодерністської медіа реальності». [42, с. 245] Під *постмодерністською медіа реальністю* розуміється вплив екстралінгвістичних чинників на продукт, глибинне розуміння яких може посприяти коректній жанровій номінації із використанням запропонованого Р. Стемом методу визначення гібридних жанрів за домінантними ознаками продукту:

1. характером наративного змісту та специфікою використаної формули стрічки із превалюванням *наративно-сталих* чи *інвентивних* (терміни за Дж. Кавелті) елементів (антиутопія);
2. співвіднесеністю з мета жанрами із суміжних галузей (комедія, мюзикл);
3. бюджетом чи авторським статусом стрічок (артхаус, блокбастери);
4. спрямованість на вузький аудиторний пласт (підліткові)

5. очікуваний рівень сприйняття певною культурою (стрічки для світового прокату чи культурно-специфічні стрічки для звуженого прокатного рівня) [46, С. 8].

Проте, Р. Стем зауважив, що телевізійні жанри тяжіють до більш стрімкого розвитку, коли навіть зазначений підхід в умовах постмодерністської медіа реальності може не бути релевантним. [42, С. 256]

В своїх подальших роботах науковець опротестовував існування самого поняття «жанр» та доречність його використання в умовах стрімкого розвитку медіа світу. Доцільність використання унормованої жанрової системи вважалось Р. Стемом майже неможливим через високу розгалуженість існуючих у сучасному світі жанрів і різницю підходів до їх класифікації, через що поділ вже існуючих жанрів кіно може призвести до виникнення нескінченної кількості піджанрів і негативно вплинути на кіноіндустрію в цілому. [40, с. 192- 220]

На підтримку такої думки виступав Р. Олтман, відзначивши те, що створення нових піджанрів обмежує «свободу гри та сюжету» під домінуванням ідеології колективної маніпуляції атлантів медіа індустрії. Така ідеологія передбачає використання жанрів як рушіїв естетичного примусу та винищення ідеї постійного розвитку мистецтва. Т. Шатц продовжив доробок Р. Олтмана та Р. Стема, ввівши поняття «жанр стрічки» та «жанрова стрічка», коли для номінації першого можливе використання запропонованого підходу Р. Стема, а «жанрова стрічка» може існувати поза жанровими межами чи бути «індивідуальним зразком гібридизації, нівелювання чи створення жанру». [40, с. 157]

Такий підхід є дещо утопічним, проте продукти пізнього «якісного телебачення» все частіше виходять за рамки жанрових типологій, демонструючи домінантні ознаки постмодернізму медіа світу. До

характерних ознак телесеріалів епохи постмодернізму Дж. Міттел відносить:

- 1) появу та розвиток якісного телебачення;
- 2) процес «демасифікації глядача» (термін за Е. Тоффлером) - трансформацією інформаційних потоків і інформаційної структури і, як наслідок, еволюція медійної грамотності та глядацьких очікувань та вподобань із необхідністю створення відмінно нового типу медіа продукції; [40, с. 63]
- 3) спрямованість на багат шаровість сприйняття, тобто існування «ретельно сконструйованих постмодерністських стрічок, які під вуаллю видовищних жанрів приховують алюзійність сучасного медіа простору із використанням цитат, паралелей, пародійних ліній»; [6, С. 26]
- 4) новий рівень колективного позакультурного сприйняття – посилення інтернет-спільнот, створення незалежних фан-баз, що популяризують відходження від культурно-обмежених тем та задають напрямок на мультикультурність наративної формули;

Зазначені вище чинники підводять нас до виокремлення основних проблем жанрової номінації телепродукту новітнього часу:

- 1) неможливість повного співвіднесення з існуючими домінантними жанрами в епоху постмодернізму, в умовах необхідності інтегрування новоствореного продукту в новітні файлові системи чи стримінгові сервіси з відмінними вимогами до трактовки домінантних жанрових ознак серіального продукту; [7, С. 31]
- 2) існування нормативізму в медіа індустрії із намаганням вплинути на вихідний матеріал на етапі розробки задля їх віднесеності до сталих жанрів, і, як результат, використання недосконалих жанрових теорій;

3) біологізм жанрів, коли використання застарілих жанрів або жанрових моделей може бути нелогічним та неефективним [40, с. 144]

Сучасні детективні твори відчують сильний вплив постмодерну. На відміну від драматизму модерністського детективу, трагізм сучасного твору полягає не в тому, що глядач може обрати адекватну версію трактування того, що відбувається з кількох можливих, а в повній відсутності «правильної» і однозначної версії. [36, С. 38]

Тому, можна зробити висновок, що для перекладача ускладнення класичної формули наратив в системі телевізійних жанрів, процес гібридизації в умовах постмодернового медіа простору унеможлиблюють використання застарілих підходів до визначення жанрових меж та потребують індивідуального підходу до жанрової номінації з урахуванням диверсифікації жанрів та засобів презентації творчого задуму.

#### **1.4. Іронічний детектив як гібридних жанр**

Основною характеристикою телесеріалу, що відрізняє його від іншої медіа продукції є спрямованість на часовий континуум у телевізійній сітці чи існуванні на стримінгових сервісах. І саме тому первинною характеристикою тележанрів є сублимація внутрішніх характеристик продукту відповідно до подовження періоду трансляції.

І хоча В.Руднев стверджував, що для масового глядача потрібен чітко визначений сюжет та виразне членування на жанри, в епоху існування «якісного телебачення» слова В. Руднева про замкнутість та невелику чисельність жанрів втрачають свою актуальність. [11, С. 376] Жанри телесеріалів, як і жанри кіномистецтва, ще на початку 90-х років зазнали значної гібридизації і відійшли від класичних жанрових меж, що прийшли до кіно- та медіа- індустрії з літератури. [12, С. 374–394]

Якщо розглядати текст серіалу як спосіб формування нормативних категорій нарації, сама природа тексту може здатися парадоксальною, так як хоча телесеріал у зародку і вважався носієм стандартизованих жанрових характеристик, притаманних класичним кінострічкам, в умовах існування «якісного телебачення», та в якості медіатора соціокультурних змін, телесеріал перестає бути носієм традиційних жанрів, відіграючи роль самостійної наративної форми. [20, с. 54-206]

Зникнення чіткої ієрархії жанрів, гібридизація медіа продукту і прихід плюралізму в жанровій номенклатурі стали головними особливостями сучасного медіа простору. З жанрів телесеріалу були вилучені минулі абстракції, статичність шляхів, які є характеристикою попередніх, класичних жанрів як літературних, кінематографічних, так і телевізійних. Жанри телесеріалів експлуатують всі популярні жанри, частково чи повністю.

Саме тому, розглядаючи поняття «іронічний детектив» в системі телевізійних жанрів, слід, насамперед, визначити особливість цього піджанру. Іронічний детектив входить до більш широкого поняття «кримінальна драма», що охоплює великий спектр теле- та кінопродукції, сюжет якої базується на існуванні певної таємниці та алгоритму її розкриття, що суттєво відрізняється від концепції класичного детективу. [15, с. 56]

Зважаючи на те, що іронічний детектив, як гібридний жанр, існує в системі мета жанру телебачення «кримінальна драма», він поєднує характерні ознаки класичного літературного детективного жанру із розширеною варіативністю телевізійної жанрової системи, коли стала модель детективного наративу зазнає суттєвих змін. Представлені формули детективного наративу запропоновані Д. Биковим, Ц. Тодоровим та В. Шкловським можуть бути використані лише як кістяк формули нового типу із домінування інвентивних елементів над



нараційно-сталими (притаманними для класичних детективних сюжетів). [11, с. 54]

Детективна складова гібридного жанру епохи постмодернізму, на відміну від класичної, уможлиблює плюралізм наративної формули, а саме:

- розкриття чи скоєння злочину може здійснювати аматор, слідча група чи професіонал, проте жанровий плюралізм уможлиблює залучення потойбічних сил чи ситуативних біфуркацій природних законів (останній елемент широко використовується для втілення на екрані ситуативної іронії); [2, с. 211]

- в центрі сюжету може бути не лише скоєний злочин, але й використання превентивних методів для запобігання можливого злочину чи (на прикладі обраного матеріалу) несвідома участь у процесі розслідування чи використання філософських концептів (холістичність) як один із елементів процесу розкриття злочину;

Проте, злочин незмінно залишається основою сюжетної лінії, яка може розвиватися лінійно чи хаотично (якщо це передбачено авторським стилем), або залишатися відносно-вертикальною (коли основна сюжетна лінія не є динамічною). [4, с. 196]

Необхідність комплексного використання наукового доробку згаданих у нашому дослідженні науковців підводить нас до питання часткового унормування теорії жанрів телебачення із використанням ідей Дж. Міттела та Р. Стема. Ми вважаємо недоцільним зазначати, що обрані нами теорії вирішують питання жанрової номінації телесеріального продукту, але сукупність опрацьованих нами теорій дозволяють обрати індивідуальний підхід до виявлення домінантних жанрових ознак медіа продукту, номінації, із врахуванням типу продукту, його культурних та технічних особливостей а також характеру розповсюдження задля диференціації глядацьких потреб та полегшення

процесу ідентифікації продукту в інформаційному просторі реципієнтом. [38, С. 13]

Ми визначили алгоритм жанрової ідентифікації обраних нами телесеріалів з урахуванням опрацьованих нами теорій:

1. Мета телесеріального жанру детектив передбачає обов'язкове домінування детективної нарації та процес розкриття злочину. На відміну від трилера, в детективному серіалі може бути частково відсутня постійна атмосфера емоційної напруги (саспенсу);

2. Приналежність до низки існуючих жанрів визначається домінуванням наративно-сталих чи інвентивних сюжетних формул (сюжетні кліше, технічні прийоми). Для іронічного детективу характерне відображення класичного детективного персонажу-аматора та його партнера/партнерів. У випадку з телесеріалом «Монк», гротескний аматор був представником іреального в реальному світі, геніальним аматором, що постійно порушував концепт «нормальної» людини. [9, с. 215] «Холістичне агенство Дірка Джентлі», як представник більш пізнього вияву постмодернізму у якісному телебаченні, ілюструє двох головних героїв, які поділили між собою характерні особливості «геніального детективу літературного жанру» - геніальний професіонал, чия непередбачуваність та специфічність підходу до вирішення загадок та відмінність типу мислення у взаємодії зі напарником-представником реального світу, не пристосованого до іреальності наративу генерують безліч іронічних ситуацій;

3. Співвіднесеність з іншими жанрами (драма, комедія); [28, С. 162]

Іронічний детектив, як гібридний жанр, поєднує семантичні принципи телевізійної драми (серйозний предмет, складні центральні персонажі з глибоким внутрішнім світом, велика кількість локацій та декорацій, використання текстурованого освітлення) з традиційними

ознаками телевізійних комедій (чотирьохсегментна форма наративу, повтори, наявність іронії чи сарказму, гіпербола). Особливість іронічного детективу полягає у складній структурі побудови відносин головного персонажу з похідними персонажами чи світом. [16, С. 20]

Порівнюючи іронічний детектив американського та британського виробництва епохи постмодернізму, ми можемо зробити висновок, що попри існування істотних відмінностей детективної формули телесеріалів, кожен теле продукт вирізняється домінуванням детективної складової із періодичним залученням типових/шаблонних персонажів та сюжетних прийомів і може бути віднесеним до представників якісного телебачення епохи постмодернізму через наративну формульну складність із домінуванням інвентивних авторських елементів детективного характеру. Іронічна складова вписана на всіх рівнях створення серіалів (манера взаємозв'язку персонажів-аматорів із професіоналами у комічно-іронічній манері, яка відбивається на характері розкриття злочинів). [33, с. 67] Технічна складова (декорації, костюми, освітлення) також демонструють певний комізм екстралінгвістичного характеру, задля демонстрації метражу у більш комфортній та яскравій манері, на відміну від цілковитої атмосфери гнітючого саспенсу (suspense), обов'язкового елементу літературних детективних творів.

Особливістю обраних телесеріалів є баланс у використанні детективної складової із залученням дедуктивних тлумачень ситуації та комізму у формі іронії на всіх рівнях тексту. Виявлення домінантних жанрових ознак з урахуванням технічної складової, характеру очікуваного впливу, заданого на етапі створення продукту, дозволяють нам, у рамках використання опрацьованих теорій, виокремити іронічний детектив у системі відомих для глядача телевізійних жанрів.

## РОЗДІЛ 2. ПЕРЕДАЧА ГУМОРИСТИЧНОГО ЕФЕКТУ В ІРОНІЧНОМУ ДЕТЕКТИВНОМУ СЕРІАЛІ

### 2.1. Розвиток гумору в епоху постмодерністського медіа простору

Гумор як прояв суб'єктивного світу людини та її емоцій відноситься до універсальї людського буття. Порівняння визначень поняття «гумор», даних різними словниками та теоретиками виявляє, що не існує універсального та цілковито вичерпного визначення даного терміну, проте існує багато спільних характеристик та спільних формул, які визначають розуміння комічного, як «вміння бачити і показувати смішне, поблажливо-глузливе ставлення до чого-небудь...» Також, гумор відносять до емоційних засобів мови, тобто до «такого емоційного забарвлення слів, яке виникає в розумі співрозмовників під впливом вираженого даним словом поняття. Гумористичне або жартівливе забарвлення викликає у адресата веселий або поблажливий сміх ...» [37 с. 40]

Сприйняття дефініції гумору в її класичному розумінні сформувалося наприкінці вісімнадцятого сторіччя в осередку німецького романтизму, під впливами робіт та ідей Ж. Поля, Г. Гегеля і їх послідовників. Як зауважив Г. Гегель, гумор був «останньою фазою романтизму в культурі», оскільки гумор в його розумінні був близьким до поняття романтична іронія, яка «означає заперечення художником будь-яких стримуючих постулатів і егоїстичне жонглювання усіма людськими ідеалами, цінностями і прагненнями, традиціями і звичаями» [12, с . 376]. Ж. Поль, кажучи про гумор, стверджував, що справжній гумор викликає у нас крихту співчуття, а вища форма комедії - та, в якій герой насолоджується піднесенням душі над злидінними обставинами буття. Такі трактування гумору вплинули на формування класичного

розуміння гумору, проте простежуючи процес розвитку гумору необхідно звернути увагу на історичний контекст.

Період формування зазначеними видатними постатями розуміння гумору припав на предомінацію в країнах Європи та постколоніальній Америці настроїв свободи особистості, індивідуальності, боротьби за права. М. Істман зазначав, що саме тоді з'явилися перші професійні гумористи вільної Америки. Здатність жартувати стала ознакою «вільної людини». [13, С. 384]

Таким чином, гумор – здатність помічати комічне у ситуації, викриваючи його в не образливому контексті. Однак, викликати посмішку можуть не тільки слова, а й дії, що зробило необхідним наведення певної класифікації гумору. Перші спроби класифікувати кумедне відходять до часів античного і були зроблені Цицероном: [11, с. 136]:

1. Кумедне виникає з самого змісту предмета.
2. Словесна форма дотепності, яка включає в себе:
  - а) двозначність;
  - б) несподівані висновки;
  - в) каламбури;
  - г) незвичайні тлумачення власних імен;
  - д) прислів'я;
  - е) алегорію;
  - ж) метафори;
  - з) іронію.

Отже, комічне може проявлятися в декількох видах. У мовленні – в комічному середовищі, при наявності факту непорозуміння (діалоги чи окремі репліки персонажів).

Поняття «гумор» є не тільки загальнолюдським, але в той же час глибоко національне. Об'єкт гумору виявляє загальноприйняті закони

комічного у світі, загальну картину, та знаходить реалізацію у конкретних формах, визначених особливостями соціального устрою певних країн, національного характеру та культурних традицій. Національний гумор має певні особливості, що вирізняють його з-поміж інших. Різноманітність американського гумору, представлена у серіалі «Монк», відрізняється деякою наївністю, що обумовлюється великою різноманітністю національностей американської культури та невисокий віковий рейтинг телепродукту, гумор у «Холістичному агенстві Дірка Джентлі» хоча не є суто британським через адаптацію сюжетного змісту під ширший аудиторний пласт, все ж виражається у використанні більшої кількості алюзій, іронічних реприз та тонкої сатири. Невисоке рейтингове обмеження першої стрічки унеможлиблює використання більш жорстоких форм гумору та висвітлення певних тематик, що не відповідають жорстким рейтинговим рамкам, в той час як представник британського іронічного детективного жанру дозволяє собі більш вільне використання форм комічного. Британський гумор прийнято вважати «тонким і аристократичним», із гіпертрофованим спокоєм, елегантність, та високою концентрацією самоіронії. Дослідники вважають, що в основі такого гумору лежить багатовікова звичка англійців пригнічувати зовнішнє вираження своїх емоцій. [41, С. 41]

Журналіст А. Сафір вважає, що гумор американців дуже багатогранний, трохи холодний через пуританську спадщину, згідно менталітету – практичний і, в наслідок традицій – сповнений сарказму. Але при цьому він набуває інші відтінки, стає відчайдушним, гучним і добродушним. Серед головних ознак американського гумору виділяють:

- відсутність прихованого змісту, іронічну прямоту;
- повну експліцитність

- прийнятна будь-яка недомовка або неконкретність. Абстрактний анекдот не отримує розуміння (виняток – загальновідомі події);
- уявлення про кумедне в американському суспільстві, в основному, базується на висміюванні дурниці, нісенітниць
- доведення безглуздої ситуації до крайності, гротеску, абсурду.
- часто застосовуються немислимі на перший погляд порівняння, перебільшення, гра слів [14].

Гумор як регулятор міжособистісних відносин містить конотації та асоціації, що носять імпліцитний культурологічний характер. Таким чином, дослідження гумору дозволяє вивчити міжкультурні відмінності в мовній і концептуальній картинах світу. У зв'язку з цим дослідження комічного, в основі якого лежить культурно маркована інформація, та пошук вирішення проблеми його міжмовної і міжкультурної передачі набувають особливої значущості. [32, с. 18-92]

Практик та теоретик перекладу іронії та гумору в аудіовізуальних творах П. Забальбескоа стверджує, що з періоду сформування послідовниками Г. Гегеля моделі гумору і до середини двадцятого сторіччя це явище зазнало суттєвих змін у процесі постійного соціокультурного впливу. Гумор поза теорією романтизму став знаряддям масової культури, втратив нав'язану романтиками філософії «інтелектуальну ексклюзивність». [52, С. 187]

Також, П. Забальбескоа у своїй праці “*Multilingual humor in audiovisual translation*” вивчав розвиток гумору в телесеріалі та охарактеризував епоху постмодернізму в гуморі як «процес глобалізації культур», коли існування такого терміну як «монокультура» стає неможливим через спрощення процесу міжкультурного розуміння продукції з іншого культурного середовища та постійного доступу до інформаційних технологій, що досить активно впливає на формування

відмінних концепцій гумору та розуміння «іншого» в міжкультурній комунікації. [52, С. 190]

Стандартизація, або тенденція до мультикультурної адаптації гумору в суспільстві, на думку А. Сафіра, у телевізійних жанрах зазнала широкого розповсюдження. [14] Якщо «якісне телебачення» у зародку свого існування тяжіло до залучення «демасифікованого глядача», стрімке зростання конкуренції а також соціокультурні процеси, які відбуваються у суспільстві прискорили процес глобалізації гумору та тяжінні медіа магнатів до уникнення використання суто національного гумору в окремих стрічках задля підвищення рівня доступності матеріалу закордоном. Така тенденція стосується лише телесеріалів не зав'язаних на висвітленні національних та культурних особливостей країн, коли спрощення чи уникнення культурно-специфічних виявів комічного (зовнішня форма прояву комічного) викликало би протиріччя із структурним задумом автора/авторів. Іншим чинником, що впливає на процес розмивання меж прояву комічного у телесеріалах останніх років, є підвищення стандартів толерантності медіа та зменшення кількості продукту в телевізійній сітці, вікове обмеження яких відповідало б першоджерелу. [44, с. 115]

Надважливою стає необхідність розрізнення комічного в тексті та невербальних складових медіа продукту та розуміння можливого впливу заздалегідь адаптованого тексту на певний регіон розповсюдження продукту та на цільову аудиторію. Тому можна зазначити, що передача комічного при здійсненні аудіовізуального перекладу є однією з найбільш важких завдань, з якою перекладачам буває складно впоратися через обмеженість можливостей перекладацької діяльності. Відмінності між вихідним текстом та текстом перекладу обумовлюють когнітивний дисонанс перекладача. З огляду на складну лінгвосеміотичну природу кінотексту комедійного жанру, можна стверджувати, що когнітивний



дисонанс проявляє себе у всій силі саме при перекладі такого кінотексту, як гра слів, каламбури та іронія, які часто спираються на невербальні засоби вираження, що може ускладнювати процес перекладу. В результаті, сприйняття іншомовного перекладеного матеріалу може дуже сильно варіюватися під впливом перекладу і, напевно, завжди буде відповідати очікуваному рівню.

## 2.2. Місце іронії в парадигмі комічного

Попри існування великої кількості теоретичного матеріалу, присвяченого проблемі створення уніфікованої дефініції для поняття «іронія» чи «сатира», практика виокремлення видів комічного навісвіт все ще є досить розповсюдженою та залишає відкритим питання про конкретизацію категоріальних параметрів форм комічного в семантичному просторі гумору.

Такий підхід сприяє зниженню розуміння відмінностей таких понять, як іронія та сарказм чи сатира, та віднесення засобів прояву комічного (гіперболи, алегорії) до його видів. Одним із досить вдалих способів визначення естетичних та семантичних кордонів видів комічного є праця Б. Дземідок «Ступінь складності форми комічного». Згідно тлумачення, наданого автором, іронія – це поблажлива насмішка над дисонансом реального та ідеального, ідейно-емоційна оцінка та форма естетичних взаємин іронії та дійсності. [51, Р. 36]

Поняття «іронія» не є однозначним: воно може розглядатися з декількох позицій: 1) в стилістиці воно виражає насмішку, коли слово або вислів знаходять в контексті мови значення, протилежне буквальному сенсу або заперечують його; 2) в естетиці це вид комічного, ідейно-емоційна оцінка, в цьому випадку іронічне ставлення

передбачає перевагу або поблажливість, скептицизм або кепкування. [30, с. 38]

Спільним судженням більшості опрацьованого матеріалу, присвяченого проблемам визначення поняття та особливостям функціонування іронії як виду комічного є погодження з думкою про те, що іронія є одним із найдавніших видів комічного, що з'явився за часів розвитку ораторського мистецтва таких видатних постатей як Сократ, Аристотель та Платон. Ціллю сучасних досліджень з вивчення іронії є переосмислення «сократівського» розуміння в контексті специфіки семантичного простору сучасної соціальної комунікації. Епоха постмодернізму в медіа, по суті, є культурним процесом переосмислення запозичених формул та надання їм «некласичної інтерпретацію і трактування для додання свіжості класичних форм і традицій» [3, С. 43]. Вся сучасна культура, за твердженням Ю. Кірюхіна - це «єдиний простір всеосяжної іронії». Експансія іронії сьогодні «тотальна і повсюдна»: її мотиви звучать в усіх областях культурного взаємодії. [18, с. 47] К. Коулбрук, простеживши історію іронії від часів її появи в античному світі і до наших часів, відзначив істотні зміни поняття та сприйняття іронії в європейській культурі (від сократівської іронії до таких історико-культурних типів іронії як романтична іронія та іронія постмодернізму).

Статусу виду комічного іронія здобула в працях вчених філософського, культурологічного, психологічного напрямків, які прагнули побачити внутрішні механізми іронії і усвідомити фактори її ціннісної та смислової актуалізації. К. Воробйова оцінює іронію як більш аполітичну, індивідуальну та інтелектуальну, ніж гумор, проте менш соціально забарвлену, ніж сатира, коли вживання висловлювання у прямо протилежному сенсі може бути складним для реципієнта. [31, с. 81]

При здійсненні аудіовізуального перекладу іронії на думку П. Забальбескоа найбільшу складність викликає не необхідність співвіднесення аудіоряду із відеорядом, а саме невідповідність способів вираження іронії у мовах і культурах з «відсутнім комунікативним минулим». [25, с. 86] Під цим поняттям науковець розуміє існування та поширення іноземного медіа продукту в повсякденному житті певної культури. На відміну від науковців, які наполягають на вичерпній відмінності способів вираження іронії в різних культурах, П. Забальбескоа допускає присутність у глядача епохи культурної глобалізації не тільки уніфікованих фонових знань стосовно медіа світу, але й глибшого розуміння плану вираження гумору у культурах, аудіовізуальні надбання якої популяризовані у країні зазначеного глядача чи в інформаційному просторі його покоління. [12, С. 305]

В науковій спільноті прийнято виділяти такі види іронії при опрацюванні аудіовізуального матеріалу:

- 1) пряма іронія – навмисна негативізація події чи притаманних певному об'єкту ознак. Надана дефініція розкриває основну функцію зазначеного стилістичного прийому – оціночну;
- 2) антиіронія – протилежність прямої іронії, що наголошує на висвітленні об'єкту іроніє як чогось недооціненого, приниження важливості чи характеристик об'єкту іронії;
- 3) постіронія – стан, коли щирість важко відрізнити від іронії, наближення до сарказму, проте без втрати превалювання характерних лише для цього прийому характерних ознак;
- 4) самоіронія – іронія, спрямована на насміхання над самим собою;
- 5) драматична іронія - необізнаний у ситуації персонаж потрапляє у ситуацію, яка може бути загрозливою чи викликати дискомфорт через власну необізнаність чи

недосвідченість. Глядач у даному випадку одразу розуміє, що ситуація може бути скрутною для персонажу

- б) ситуативна іронія – іронія долі, коли простежується іронічність висвітлених подій [17, С. 139]
- 7) Сократівська іронія – ведення діалогу, коли одна людина вдає недалекоглядність чи необізнаність а глузує над іншою аби вказати на очевидну хибність міркувань співрозмовника; [18, С. 41–59].

Від перекладача вимагається високий рівень обізнаності щодо культурних особливостей країни, яка відображена у відеоряди та країни, яка створює потребууючий перекладу кіно- чи теле- продукт. Іншою, не менш важливою вимогою до роботи з текстом оригіналу, окрім високого рівня володіння мовою оригіналу та мовою перекладу, є розуміння цільової аудиторії, рівня її фонових знань та характер проблем міжкультурної комунікації, які можуть виникнути на етапі сприйняття реципієнтом тексту.

Задля здійснення адекватного перекладу із додержанням таймінгу та виконанням усіх умов створення тексту перекладу високої якості, перекладач повинен мати глибоке розуміння авторського коду, жанрових особливостей та виявити місце іронії в плані вираження комічного в опрацьованому ним матеріалі.

## РОЗДІЛ 3. ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕДАЧІ ІРОНІЇ В ІРОНІЧНОМУ ДЕТЕКТИВНОМУ СЕРІАЛІ

### 3.1. Особливості передачі іронії при перекладі

Явище іронії полягає у вживання певного найменування чи вислову у сенсі, прямо протилежному буквальному. [5, с. 159] Деякі мовні одиниці можуть бути складними для перекладу, особливо в аспекті аудіовізуального перекладу, який вимагає від перекладача забезпечення повного співвіднесення перекладеного тексту із візуальним компонентом продукту.

Іронія в телетексті втілюється різними способами, відмінними за формою, змістом та функціями в різних країнах. Т.Казакова вважає доцільним дотримання таким правил перекладу іронії:

1. Повний переклад із незначними лексичними або граматичними перетвореннями використовується тоді, коли це дозволяють як словесний, так і граматичний склад іронічного висловлювання в оригінальному тексті та якщо соціально-культурні асоціації в мовах оригіналу та перекладу збігаються.
2. Розширення вихідного іронічного обороту використовується, коли сенс іронічного висловлювання не є очевидним та зрозумілим для представників іншої культури.
3. Антонімічний переклад застосовується тоді, коли прямий переклад ускладнює перекладну структуру через відмінності граматичних або лексичних норм.
4. Додавання смислових компонентів використовується тоді, коли при перекладі важливо зберегти вихідні лексико-граматичні форми в умовах інформаційної недостатності аналогічних форм в мові перекладу.

5. Культурно-ситуативна заміна вживається в тих випадках, коли пряме відтворення способу вираження іронії неможливо, але сама іронія повинна бути передана, оскільки вона є частиною авторського способу вираження [5, с. 273]

Вибір прийому передачі іронії українською мовою багато в чому залежить від засобу її вираження в тексті оригіналу і від того, чи є створення іронічного сенсу мовою перекладу можливим в даній комунікативній ситуації при застосуванні тих же стилістичних засобів.

При перекладі іронічного контексту перекладач нерідко стикається з іронічним обігриванням цитат чи більш складного варіанту, притаманного творам постмодерністського світу – алюзіями. Переклад цитованого уривку може ускладнюватись необхідністю виконання лексико-граматичних перетворень, в результаті чого цитований текст може втратити первинну форму вираження. Навіть перетворена, цитата має бути пізнаваною в тексті перекладу задля запобігання інформаційної втрати. [42, С. 194]

При перекладі іронії перекладач повинен бути обізнаним в ситуації всередині країни, переклад продукції якої він здійснює, а також повинен розуміти основу іронічного коду автору чи авторів та розуміти вплив перекладеного матеріалу на реципієнта, не знайомого з культурними особливостями країни оригіналу.

### **3.2. Переклад гумору в іронічних детективних серіалах**

Матеріалом нашого дослідження було обрано іронічний детектив американського виробництва «Монк» (“Monk”) та британський фантастико-іронічний детектив «Холістичне детективне агентство Дірка Джентлі» (*Dirk Gently's Holistic Detective Agency*) та їх переклад українською мовою від компаній «Так треба продакшн» та «НеЗупиняйпродакшн». При опрацюванні даного матеріалу ми

зіткнулися із низкою проблем, які виникали у перекладачів та акторів дубляжу, коли задля адекватної передачі гумористичного ефекту перекладачі вдавалися до незначних, але помітних змін у тексті оригіналу. Попри очікування, жоден із серіалів не вирізнявся великою кількістю культурно-специфічного гумору (американського та британського), що свідчить про культурну адаптацію теле тексту ще на етапі створення сценарного тексту

При перекладі іронії в серіалі «Монк» перекладач найчастіше вдавався до повного перекладу з незначної кількості лексичних та граматичних трансформацій. Така стратегія перекладу зумовлена невеликою складністю лексики персонажів та відсутністю складних синтаксичних конструкцій, а також тим, що у більшості випадків у серіалі іронія постає у вигляді антифразису:

- *First time on a plane?*
- *Oh, no, no. I've been on a plane before.*
- *Where'd you go?*
- *Well, uh. I didn't actually go anywhere. Before we took off, I was crying so much, they asked my mother and me to leave the plane.*
- *Excellent experience.*

У даному діалозі іронічність проявляється в антифразисі “*Excellent experience*”, коли інверсується предметно-логічне значення прикметника “*excellent*” задля досягнення гумористичного ефекту. Перекладач вдався до дослівного перекладу, іронічність ситуації було передано.

- *Дайте вгадаю – уперше на літаку?*
- *О ні, я вже бував на літаку.*
- *Куди літали?*
- *Власне, я нікуди не літав, я до злету так плакав, що мене з мамою попросили вийти з літака.*

– Чудовий досвід.

При перекладі іронії в телесеріалі «Холістічне детективне агентство Дірка Джентлі» перекладачі найчастіше вдавалися до повного та антонімічного перекладу. Також простежується незначна кількість лексичних та більший відсоток ситуативних замінів. Як і у випадку с «Монком», іронія в британському серіалі часто виступає у вигляді антифразису:

- *Dude, seriously?! A magic detective and hot chick want you to come hang with them, and you're acting like it's the worst thing ever?*
- *I said it was perfect...*
- *As perfect as your enthusiasm.*
- *Чувак, серйозно?! Детектив-чарівник та гаряча ципа хочуть з тобою зависнути а ти себе ведеш наче це не найкращий річ.*
- *Я сказав, що це було прекрасно.*
- *Так само прекрасно, як твій ентузіазм.*

Іронічність наведеного фрагменту простежується в антифразисі “*as perfect as your enthusiasm*”, коли значення прикметника “*perfect*” постає в протилежному, іронічному значенні. Перекладач вдавня до дослівного перекладу, з повним збереженням іронічного навантаження. Незрозумілим було перефразування при передачі елемента тексту “*it's the worst thing*” як “*це не найкраща річ*”, коли воно ніяк не вплинуло на ліпсінг.

Антонімічний переклад в серіалі зустрічається досить часто через відмінність граматичних форм англійської та української мови.

- *Here's the ship. And let's pretend this globe represents the Earth.*
- *It's a globe. It \*does\* represent the Earth.*



- Уявімо що глобус – це Земля.
- Це глобус. Він не може не бути Землею. («Монк»)

Одним з ускладнень при перекладі іронічного контексту, заснованого на контрасті, може бути необхідність антонімічного перетворення, яке, в свою чергу, вимагає перетворення самої структури контрасту:

- *And I knew that she was not nice to me, but I didn't know she was the devil.*
- *Я знав що вона поводила себе погано по відношенню до мене, проте не здогадувався, що вона була дияволом.*

У наступному фрагменті було використано прийом смислового додавання, коли “*pisces*”, що у мові оригіналу одразу наводить на думку про знак зодіаку, було передане із додаванням пояснення, яке уточнювало, що йшлося саме про конкретний знак зодіаку, що в контексті діалогу і створювало іронічний ефект.

- *Doesn't matter. I could have the whole sixth fleet guarding me.*
- *Natalie, it's just a doll.*
- *You really don't believe in it? Witchcraft, voodoo?*
- *I'm a pisces. We're not superstitious.*
- *Байдуже, навіть якщо мене охоронятиме весь шостий флот.*
- *Наталі, це звичайна лялька.*
- *Ти справді у це не віриш? Чаклунство, вуду.*
- *Я риби за знаком зодіаку. Ми не забобонні.*

Проте, недоречним у наведеному фрагменті є переклад “*sixth fleet*”, що у мові оригіналу позначає шостий флот ВМС США, який охороняє атлантичні води та східне узбережжя США. Ця реалія є незнайомою для українського глядача, тому при перекладі доцільним

було б вдатися до більш загальних та відомих для нашої культури понять.

Найбільшу складність при аудіовізуальному перекладі становлять культурно-ситуативні заміни. В обраному нами серіалі не часто зустрічається використання цього способу перекладу, коли текст оригіналу майже неможливо перекласти без мінімальної зміни контексту.

- *Oh, I am such a... What do you call it? Wuss.*
- *No, Mr. Monk, you are not a wuss.*
- *Well, I'm not a man. I know that. I'm a mutant. I'm half man, half wuss. Everyone needs a "muss".*
- *Ох, я такий... як це кажуть? Ганчірка.*
- *Ні, містер Монк, ви не ганчірка.*
- *Але й не супергерой. Я це знаю. Я – мутант. Наполовину чоловік, наполовину ганчірка. Всі шаленіють від Ганчіркомена.*

У даному фрагменті ми бачимо значне відхилення від тексту оригіналу, що значно вплинуло на співвіднесеність аудіо ряду із візуальної складовою та дещо спотворило комічний ефект. Назвати адекватним такий переклад не можливо, тому що хоча мовою перекладу і нелегко гармонічно поєднати слова *man* (чоловік) та *wuss* (слабак, тюхтій), додавання нових понять без контекстуальної підтримки не призводить належного ефекту.

Проте, в розглянутому нами телесеріалі переважають вдалі випадки контекстуально-ситуативної заміни:

- *They call it a panic room. I know that's a difficult concept because for you every room is a panic room.*
- *Thank you.*

- *If there's an intruder in the house, you run in there, you lock the door and wait for the cavalry.*
- *Це називається бункером для екстрених випадків. Я розумію, що таке поняття може бути для вас складним, оскільки для вас кожна ситуація екстрена.*
- *Дякую.*
- *Якщо до вашого будинку вторглися, ви маєте забігти туди, зачинитися та чекати на приїзд рятувальників.*

За умов відсутності прямого аналогу поняття “*panic room*” та недоцільності використання спрощеного наближеного варіанту «бункер» мовою перекладу, перекладач вдався до зміни акценту з поняття “*panic room*”, яке в англійській мові позначає «тимчасове сховище у будинку людини під час екстрених ситуацій». Гру слів було передано за допомогою прикметника «екстрений», що у контексті серіалу було досить доречним, зважаючи на періодичні панічні атаки головного героя та його відношення до незначних змін у повсякденному житті. Поняття “*cavalry*” українською мовою було передане як «рятувальники», і хоча прямий аналог «кавалерія» можливо було використати в контексті ситуації, перекладачі використали більш звичне для українського глядача поняття.

Під час аналізу українського перекладу «Холістичного детективного агентства Дірка Джентлі», ми встановили, що у серіалі превалювало переважно вдале використання культурно-ситуативних замінів:

- *He is blue!*
- *Do you mean, dead!?*
- *No, I meant he was longing.*
- *Він синій!*

- *Ти маєш на увазі, що він мертвий?!.*
- *Ні, те що він з нічев'я підфарбувався.*

За умов відсутності прямого аналогу поняття “blue” (такого, що біло б доречно використати при перекладі в ситуації з заданим відеорядом) та неможливості заміни першої частини діалогу, переклад поняття було виконано у прямому значенні із заміною відповіді на більш вдалу. Заміна не вплинула на розтягування репліки порівняно з відеорядом

Найбільшу частку екранного часу в телесеріалі «Монк» займають ситуативна та драматична іронія. І хоча з точки зору перекладу такі види іронії не становлять додаткової складності, адекватність перекладу та вдале озвучування реплік акторами дубляжу здатні посилити комічний ефект теле тексту на реципієнта.

- *Hello, Dale.*
- *Adrian Monk. Why am I not surprised?*
- *I tried to call, but apparently your phone's been disconnected.*
- *Yes, I should have done it years ago! Fewer distractions.*
- *I see they took your bed, and your computer.*
- *They were cluttering up the room. You know me, Monk: I've always been a simple man of philosophic joys.*
- *Привіт, Дейв.*
- *Едріан Монк. І чому я не здивованийий?*
- *Я намагався подзвонити, але тобі вимкнули телефон.*
- *Так, давно пора було його вимкнути. Відволікає.*
- *Бачу, забрали ліжко і комп'ютер.*
- *Вони захаращували кімнату. Ти ж знаєш, Монк, я завжди був простою людиною з філософськими поглядами.*

Іронічним у даному фрагменті є весь діалог з урахуванням контексту телесеріалу, тож при перекладі необхідно було залишити як смислове навантаження, так і характерну для обох персонажів манеру ведення діалогу. При перекладі було втрачене значення останнього словосполучення “*philosophic joys*”, яке позначало не стільки філософські погляди персонажу, а було характерною для цього персонажу самоіронією, та вказувало на свободу людини від надмірного тамування примітивних людських потреб, або деяку аскетичність мовця. Іронія останнього рядка пояснюється контекстом, оскільки ці слова говорить дуже огрядна людина, яка протягом усього серіалу демонструвалася з позиції надмірного споживача.

На наш погляд, одним із найскладніших аспектів перекладу телесеріалу жанру іронічний детектив є саме збереження іронічної складової телетексту, а також збереження гармонічного поєднання аудіо та відео ряду при перекладі складних лексичних та граматичних одиниць українською мовою. Досліджуючи механізм перекладу іронії, можна зробити висновок, що він включає в себе кілька етапів:

- 1) перший етап передбачає інтерпретацію іронії, її декодування в українській та англійській мовах. При цьому також необхідно враховувати цілі іронічного висловлювання (критика або схвалення у формі дружнього докору), які сприяють його адекватне розуміння на комунікативно-прагматичному рівні.
- 2) Другий етап спрямований на визначення мовних засобів вираження іронії в оригінальному тексті і пошук засобів передачі іронічного висловлювання з англійської на українську мову. Для вирішення даного завдання перед перекладачем стоїть альтернатива - використовувати прийом повного перекладу іронічного висловлювання, коли

іронія передається іронією, або знайти інший спосіб її можливої адекватної передачі, який максимально зберігав би єдність форми і змісту оригіналу.

В ході дослідження ми прийшли до висновку, що одним із найскладніших аспектів перекладу телесеріалу жанру іронічний детектив є саме збереження іронічної складової телетексту, а також збереження гармонічного поєднання аудіо та відео ряду при перекладі складних лексичних та граматичних одиниць українською мовою. Перекладач повинен не лише вміти розпізнавати вид іронії та визначати доцільний метод її передачі, але й бездоганно сприймати елементи комічного наративу в тексті оригіналу задля адекватної його передачі.

## ВИСНОВКИ

У ході дослідження ми дійшли висновку про те, що, телесеріал, як похідна форма кіномистецтва, з моменту появи на телеекранах зазнав значних змін, що було пов'язане не тільки із розвитком технічної складової знімального процесу, але й із соціокультурними, історичними, політичними та економічними факторами. На зміну примітивним сюжетним та композиційним рішенням ранніх серіалів прийшло «якісне телебачення», сутність якого полягає не лише у покращенні аудіовізуальної складової продукту, але й в ускладненні жанрової структури сучасного телесеріалу та докорінній зміні у підході до побудування сюжетного наративу.

До сьогодні дискусійним вважається питання про визначення жанрових меж кіно- та телепродукту, що становить значний інтерес для майбутніх досліджень на міждисциплінарному рівні. Ми вважаємо, що систематизація жанрової структури телесеріалу є важливим кроком у налагодженні більш продуктивного зв'язку між усіма рівнями підготовки медіа продукту до розповсюдження, та полегшенні в орієнтуванні сучасного глядача в інформаційному просторі.

Ми розглянули процес гібридизації жанрів та існуючі методи до їх унормування на прикладі детективного жанру, а також визначили доцільність використання цих методів в літературі, кіно та телебаченні. Як результат, можна зазначити, що класичні підходи до визначення жанрових меж детективу є застарілими, оскільки у процесі розвитку жанру ними не враховується необхідність міждисциплінарного підходу у вирішенні цього питання. Сучасні ж теорії тяжіють до розпилення між певними характерними ознаками жанрів та піджанрів, але не тяжіють до створення певного зручного алгоритму відносно виділення ознак гібридних жанрів. На нашу думку, доцільним є використання

комбінованого підходу, із залученням декількох методів виділення жанрів, вибір яких залежить від цілей та платформ використання результатів робіт.

Також, ми розглянули питання визначення місця іронічного детективу в системі телевізійних жанрів на прикладі обраного матеріалу, та визначили характерні риси даного гібридного жанру, технічні та сюжетні особливості, які вказують на приналежність телепродукту саме до розглянутого нами піджанру. Як результат, використання декількох методів виділення жанрових ознак є досить ефективним, а гнучкість вибору та великий обсяг існуючих підходів дозволяють розмістити розглянутий нами гібридний жанр в системі існуючих мета жанрах телевізійного продукту.

Нами було окреслено процес еволюції гумору у медіа просторі та виявлено, що в епоху постмодернізму зникає поняття монокультурного гумору через спрощення процесу міжкультурного сприйняття в ході зближення культур та підвищення рівня доступності інформаційних ресурсів інших країн.

Було досліджено механізм передачі іронії в контексті аудіовізуального перекладу, виокремивши декілька етапів: інтерпретація тексту оригіналу та вияв мовних засобів вираження іронії та пошук засобів передачі іронічного висловлювання мовою перекладу. Зокрема окреслили ряд помилок, які може допустити перекладач у процесі опрацювання тексту, а також виділили найуживаніші прийоми передачі іронії: повний переклад іронічного висловлювання, коли гумористичний ефект концентрується у конкретному уривку та має аналоги в мові перекладу, та пошук альтернативних засобів вираження іронії, коли використання незначних трансформацій є неможливим через відмінність лексичних та граматичних систем двох мов.



Проведений аналіз аудіовізуального перекладу іронічного детективу демонструє, що в процесі дубляжу переважно використовується повний переклад, а в залежності від обраного перекладачем стратегії перекладу (більш буквальної чи вільної інтерпретації), еквівалентність перекладу може бути збережена на різних рівнях (слів чи контексту). Ми виокремили типові помилки перекладачів при перекладі іронічних детективних теле текстів: нівелювання іронічного змісту та переклад іронічного висловлювання методом прямого перекладу без пошуку еквівалента, нехтування довжиною звукового ряду та не приділення уваги ліпсінгу при перекладу аудіовізуального тексту.

При передачі іронії окрім повного перекладу використовується низка інших способів та прийомів перекладу: антонімічний переклад, додавання смислових компонентів, розширення вихідного іронічного обороту та культурно-ситуативна заміна. Вибір прийому залежить від контексту та лексико-граматичних особливостей тексту оригіналу.

Саме тому, урахування жанрових особливостей кінотексту та розуміння механізму передачі гумористичного ефекту та іронії є важливими аспектами опрацювання тексту перекладачем. Необхідно враховувати, що роль комічного в тексті серіалу змінюється і потребує розробки нового, достеменно відмінного підходу до розуміння гумору в окремих медіа продуктах, спираючись на соціокультурні фактори впливу та прогнозований вплив на цільову аудиторію.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бахтин М. М. Проблема речевых жанров. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук / за ред. С. Г. Бочарова. СПб. : Азбука. 2000. С. 249–298
2. Борхес Х. Л. Детектив. Как сделать детектив : сборник. сост. А. Строева; посл. Г. Анджапаридзе. М. : Радуга, 1990 р. 320 с.
3. Бузаджи Д.М. Векторы смысла. О функциональном подходе к переводу. *Мосты. Журнал переводчиков*. 2008 р. №3 (19). М. С. 43-59.
4. Вольский Н.Н. Легкое чтение. Работы по теории и истории детективного жанра: монографія. Новосибирск: НГПУ, 2006 р. 278 с.
5. Казакова, Т. А. Практические основы перевода.: монографія. М.: СПб Союз, 2001 р. 320 с.
6. Кириленко Н.Н. К вопросу об истоках жанра классического детектива . : *Вісник РГГУ*. 2012 р. № 18. Серія «Филологические науки. Литературоведение и фольклористика». С. 25–31.
7. Кириленко Н.Н., Федунина О.В. Классический детектив и полицейский роман: к проблеме разграничения жанров. *Новый филологический вестник*. 2010 р. № 3 (14). С. 17–32;
8. Комиссаров В. Н. Современное переводоведение: монографія. М.: ЭТС, 1999 р. 424 с.
9. Лотман Ю. М., Цивьян Ю. Г. Диалог с экраном. Екатеринбург : АРГО. 2014 р. 304 с.
10. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Ю. М. Лотман. *Об искусстве*. СПб. : Искусство-СПБ, 1998. С. 315 – 323.
11. Пропп В. Я. Проблема комизма и смеха: монографія. М. : Искусство, 1976 р. – 323 с.

12. Руднев В. Экстремальный опыт. Словарь культуры XX века. *Ключевые понятия и тексты*. М. : Аграф. 1997 г. С. 376.
13. Руднев В. Читатель-убийца. *Прочь от реальности: исследования по философии текста*. М. : Аграф, 2000 г. С. 374–394.
14. Сафир, А. В. Американский юмор. *Сервер Заграница*. 2008 г.  
URL: [http://world.lib.ru/a/aleks\\_safir/amhumor.shtml](http://world.lib.ru/a/aleks_safir/amhumor.shtml)
15. Тамарченко Н. Д. Детективная проза. *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*. монография. М.: Intrada, 2008 г. с. 359.
16. Честертон Г.К. В защиту детективной литературы. Как сделать детектив / пер. с англ., франц., нем., исп. ; сост. А. Строев ; ред. Н. Португимова. *Мир литературы*. М. : Радуга. 1990 г. С. 16–24.
17. Шкловский В. Техника романа тайн. *Журнал Левого фронта искусств*. 1923 г. № 4. С. 125–155. 195.
18. Щеглов Ю. К. К описанию структуры детективной новеллы. *Поэзия. Проза. Поэтика : избр. работы*. М. : Новое литературное обозрение, 2012 г. С. 86–107.
19. Фрейлих С. И. Теория кино: монография. М.: Академический проект, 2005 г. – 510 с.
20. Altman R. A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. *Film Genre Reader*. Austin, TX: University of Texas Press, 1986. P. 26-40
21. Attardo S. Intentionality and irony. *Irony and Humor: From pragmatics to discourse*. Gurillo and Ortega John Benjamins Publishing. 2013. P. 39–59.
22. Bordwell D. Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema. Cambridge. : Harvard University Press. 1989. p. 348
23. Bordwell D. Narration in the Fiction Film. University of Wisconsin Press, Madison. 1985. p. 370

24. Bordwell, D., Staiger, J., Thompson, K., *The Classical Hollywood Cinema*. Film, Columbia University Press. 1987. p. 500
25. Bordwell D., Thompson K. *Film Art: An Introduction*. – N.Y.: McGraw Hill. 2012. p. 289
26. Bukowiecka A. *Detecting the Detective's Mind: Investigators and Investigations in British and American Novels*. Diplomarbeit. Wien. 2011. p. 128
27. Cawelti J. G. *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago : University of Chicago Press, 1977. p. 336
28. Cawelti J. G. *The Concept of Formula in the Study of Popular Literature*. *Popular Culture. Production and consumption*. Oxford. : Blackwell Publishing. 1963. – Vol. 76, № 7. P. 203–209
29. Chesterton G. K. *A Defense of Detective Stories*. *The Defendant*. L. : R. B. Johnson, 1901. P. 157– 162.
30. Chesterton G. K. *How to Write a Detective Story*. *Best Seller Mystery Magazine*. 1960. March. P. 125–132
31. Colebrook C. *Irony: The New Critical Idiom*. London and New York: Routledge. 2004. p. 202
32. Diaz Cintas J. *New Trends in Audiovisual Translation*. Main Challenges in the Translation of Documentaries. Salisbury: Cromwell Press group. p. 2009. – 270
33. Dove G.N. *The Police Procedural*. Bowling Green. : Bowling Green Univ. Popular Press. 1982. p. 274
34. Grodal, T. *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings and Cognition*. Oxford University Press. Oxford. UK. 1997. p. 320
35. Grodal T. *Embodied Visions. Evolution, Emotion, Culture and Film*. Oxford University Press. Oxford. UK. 2009. p. 334
36. Hutcheon L. *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. London

- and New York: Routledge. 1994. p. 243
37. Meyers R. A. *Toward a Definition of Irony*. London. : Scribner, 1997  
p. 276
38. Mittell, J. *A Cultural Approach to Television Genre Theory*, *Cinema journal* vol. 40. P. 3–24
39. Mittell J. *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York. London: NYU Press. 2015. p. 345
40. Mittell J. *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. New York. London: NYU Press. 2004. p. 215
41. Muecke, D. C. *Irony and the Ironic*. *Cinema city journal* vol. 12. New York. : Kumarian Press, 1992 P. 35-42
42. Muecke, D. C. *The Communication of Verbal Irony* *Cinema city journal* vol. 8. New York. : Kumarian Press, 2002 P. 194
43. Neale S. *Questions of genre*. *Film Genre Reader*. University of Texas Press. Austin. 1995. P. 159–187.
44. Panek L. L. *The Origins of American Detective Story*. Jefferson: McFarland & Company, Inc. 2006. p. 227
45. Schatz, T. *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*. Random House. New York, 1981. p. 297
46. Staiger J. *Hybrid or Inbred: The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History Film Criticism*. *Special Issue on Genre: Allegheny College*, 1997. Vol. 22, No. 1. P. 5-20
47. Stam, R. *Film Theory: An Introduction*. Malden/Oxford: Blackwell. 2000 p. 392
48. Todorov Tzv. *The poetics of prose*. *The Poetics of Prose*. Ithaca, N. Y. : Cornell University Press. 1977. P. 49.
49. Todorov Tzv. *The Typology of Detective Fiction*. *The Poetics of Prose*. Ithaca. N. Y. : Cornell University Press. 1977. P. 42–52

50. Wilde A. Irony in the Postmodern Age: Toward a Map of Suspensiveness. *Boundary 2*. vol. 9, no. 1, 1980. P. 5–46.
51. Wilson K. Humor after Postmodernism: David Foster Wallace and Proximal Irony. *Studies in American Humor*. no. 28. 2013. P. 31–44.
52. Zabalbeascoa P. Humor and translation – an interdiscipline. *Humor: International journal of humor research*. Berlin and New York: De Gruyter Mouton. 2005. Vol. 18. Issue 2. P.185–207