

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

**Факультет іноземної філології**

**Кафедра перекладознавства та прикладної лінгвістики**

**АКТУАЛІЗАЦІЯ ТА ВІДТВОРЕННЯ КОМІЧНОГО:  
ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНИЙ ТА ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧИЙ АСПЕКТИ  
(НА МАТЕРІАЛІ ХУДОЖНЬОГО ТА АУДІОВІЗУАЛЬНОГО  
ПЕРЕКЛАДІВ)**

**Кваліфікаційна робота (проект)**

на здобуття ступеня вищої освіти “бакалавр”

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

Альтгауз Олександр Валерійович

Керівник канд. філол. н., доц.

Главацька Ю.Л.

Рецензент канд. пед. н., доц.

Колкунова В.В

Херсон – 2020

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1.</b> Теоретико-методологічні засади вивчення комічного.....	7
1.1. Домінуювальні характеристики гумору як естетичного явища: стислий огляд наукових підходів до вивчення комічного.....	7
1.2. Основні форми комічного.....	14
1.3. Труднощі перекладання текстів із комічним модусом.....	20
1.4. Методика аналізу актуалізації та відтворення комічного.....	22
<b>РОЗДІЛ 2.</b> Специфіка відтворення комічного.....	26
2.1. Лінгвостилістичні засоби вираження комічного: загальні тенденції.....	26
2.2. Відтворення комічного потенціалу тексту у художньому перекладі.....	39
2.3. Проблеми відтворення гумору в аудіовізуальному перекладі..	46
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	56
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	61
<b>СПИСОК ЛЕКСИКОГРАФІЧНИХ І ДОВІДКОВИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	67
<b>СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ</b> .....	68

## ВСТУП

Комічне відіграє значущу роль поміж логіко-філософських та естетичних категорій і давно привертає увагу лінгвістів, філософів і літературознавців. Сутність гумору приваблювала ще представників Античності (Аристотель, Цицерон, Квінтіліан, Платон), чії наукові доробки стали підґрунтям формування теорій комічного, які трактують цей феномен у руслі літературознавства, лінгвістики, психології, соціології, філософії, біології.

Вивчаючи природу комізму, науковці виокремлюють дві його форми: «перша пов'язана з поведінкою суб'єктів, ситуаціями та діями людини, які сприймаються як суперечливі стосовно загальноприйнятого, друга форма створена мовою і виражається через лінгвістично незвичні конструкції в плані логіки чи семантики» [53, с. 2].

У мові феномен комічного постає проблематичним і складним, адже науковий інтерес сфокусовано на типах гумору, що вербалізується мовними ресурсами, а не на невербальних формах, як-то фарс або розіграш.

На думку М.М. Юрковської «лінгвістичні дослідження комічного на сучасному етапі зосереджені навколо питань теоретичного інструментарію (І.А. Антоніо, А.В. Карасик, О.Д. Кошелев, М.О. Кулініч, Г.Ш. Кязімов); особливостей побудови та сприйняття комічного тексту (С. Атардо, Т.А. Васильченко, С.Г. Коншина, І.Е. Сніховська); форм, стилістичних засобів та прийомів (А.Є. Болдирева, 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)» [цит. за 53, с. 2].

З погляду звичайної людини гумор співвідноситься із невимушеним сміхом, а з позиції перекладача відтворення гумору викликає певні труднощі. Адекватний переклад комічної ситуації сприяє комунікації між автором тексту та іноземною аудиторією, де функція перекладача зводиться до ролі посередника. Відомо, що гумор належить до неперекладного аспекту, адже низка не лише лінгвістичного, а й екстралінгвістичного плану (культурологічного, зокрема) постає перед перекладачем. «Переклад гумору передбачає скрупульозне декодування комічного елемента в рамках оригінального тексту, його переодягання у нову мовну форму, яка, в свою чергу, повинна успішно відтворити намір оригінальної вихідної фрази і викликати відповідну реакцію у читацької аудиторії» [39, с. 127].

**Актуальність роботи** вбачаємо у винятковій зацікавленості перекладачів і мовознавців питанням адекватного відтворення комічного в перекладах текстів різних функціональних стилів. А як відомо, втрачання комічного у перекладах текстів, в яких чітко зазначений намір автора на кумедне, сприяє більш неадекватному перекладу, аніж навіть елімінація певної форми чи елемента.

**Об'єктом** дослідження постають форми комічного.

**Предмет** роботи – особливості відтворення комічного при перекладанні художнього тексту та тексту скетч-шоу.

**Мета** нашого наукового пошуку полягає в аналізі способів актуалізації комічного (лінгвостилістичний параметр) та його відтворення у художньому та аудіовізуальному перекладах (перекладознавчий параметр).

Для досягнення поставленої мети необхідне виконання таких **завдань**:

- з'ясувати ключові характеристики гумору як естетичного явища з акцентом на огляд наукових доробків до проблеми, яка вивчається;
- виявити природу комічного та проілюструвати домінуючі форми його прояву;

- окреслити основні труднощі перекладання текстів із комічним модусом;
- надати загальну характеристику мовним засобам і стилістичним прийомам, які використовуються для досягнення комічного ефекту;
- описати особливості відтворення комічного у художньому перекладі та перекладі телевізійного шоу.

**Теоретико-методологічну основу** становлять теоретичні розробки Н.Д. Арутюнової [2], А.Є. Болдирєвої [4], Ю.В. Борева [5], С.М. Войтюк [6], Ю.Л. Главацької [8], Б.О. Дземидока [11], О.М. Калити [15-17], А.В. Карасика [19], С.М. Кумпан [24], А.К. Кутоян [25], О.Г. Підгрушної [34], В.Я. Проппа [36], В.А. Радванської та Н. Кудрявцевої [38], В.О. Самохіної [40], М.М. Юрковської [52-53] та багатьох інших вчених.

**Матеріалом дослідження** постали новели англійського письменника Ірвіна Во [87] та його переклади [74], а також аудіовізуальний матеріал шоу Фрая та Лорі (оригінальний аудіотекст [77]) та його переклади російською та українською мовами [75-76]. Для демонстрації лінгвостилістичних засобів актуалізації комічного було використано різні типи текстів із посиланням на науковців, які вивчали способи актуалізації комічного, а також аудіо- та відеоматеріал текстів анімаційних комедій [78-86].

Мета та завдання кваліфікаційної роботи зумовили вибір основних **методів** дослідження: загальнонаукові методи *аналізу* та *синтезу*, *систематизування* та *узагальнення*, *семантичний*, *дескриптивний* та *лінгвостилістичний*, *компонентний* методи. У роботі також використано *критичний* аналіз наукової літератури.

**Апробація результатів роботи.** Результати дослідження було обговорено на засіданнях кафедри перекладознавства та прикладної лінгвістики Херсонського державного університету, які були проведені в формі попереднього захисту розпочатого дослідження на етапах опрацювання й узагальнення теоретичної й практичної частин роботи.

**Публікації.** Результати дослідження висвітлено в одній одноосібній науковій публікації за матеріалами I-ої Міжнародної науково-практичній конференції «Міжкультурна комунікація в науковому і освітньому просторі» (28-29 квітня 2020 року, м. Одеса, Українсько-німецький інститут Одеського національного політехнічного університету).

## РОЗДІЛ 1

### ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ КОМІЧНОГО

#### 1.1. Домінувальні характеристики гумору як естетичного явища: стислий огляд наукових підходів до вивчення комічного

Наразі гумор постає об'єктом аналізу різних наук – культурологія, лінгвістика, естетика, соціологія, психологія, тощо. Гумор, з одного боку, вивчають як інтелектуальний, моральний, естетичний феномен, а з іншого, як культурне, психічне та мовне явище. «Науковці вивчають різноаспектні риси цього явища, які, у своїй сукупності, становлять для перекладу гумору значну проблему» [34, с. 14].

По суті кажучи, саме слово *гумор* корінням сягає у Давню Грецію, де воно вживалося на позначення однієї з чотирьох рідин, що заповнювали тіло людини, і маркувало її емоційний стан та здоров'я. «У широкому розумінні гумор – це загальне поняття, як правило, з позитивним, соціально бажаним відтінком, яке описує всі слова та дії людини, які сприймаються як утішні та викликають в інших радість та сміх» [29, с. 42].

Сучасні наукові доробки з естетики розглядають гумор як один із видів категорії комічного (яка включає різні прояви того, що може потрактовуватися людиною як «смішне»), одного з відтінків сміху, спільно з сарказмом та іронією [30, с. 318-326; 12, с. 268-269].

Л. Карасьов виокремлює два прояви сміху: «*сміх тіла* (прояв радості, тілесного тріумфу, який можна побачити і у тварин), який є «низом» людської сутності та *сміх розуму* (комічна оцінка дійсності, фіксує логічні парадокси та суперечності в довіллі), який є «верхом», інтелектуальним» [18, с. 27-28, 208-209].

Аналогічно Б. Дземидок класифікує прояви комічного на простий комізм (однаковий за емоцією, який не містить оцінних та інтелектуальних конститuentів) та складний комізм (властивий текстам, які порушують питання складних внутрішніх явищ і схиляють до роздумів та аналізу) [11, с. 90, 151]. Гумористичний комізм, у якому моменти схвалення урівноважені з моментами заперечення, належить до останньої категорії. Науковець же пише про те, «що гумористичний сміх тяжіє до «міркувань та узагальнень» і виникає в результаті розуміння неоднорідності світу та його контрастів» [11, с. 90].

Отже, гумор, відрізняючись від інших проявів комічного, окреслює значний серйозний підхід до предмету сміху. Він провокує певну розумову діяльність, яка передбачає присутність певного рівня інтелекту і культури мислення, які характерні для вмілої особистості, що ознайомена з певними етапами становлення у середовищі своєї спільноти.

У наукових колах «сміх» та «гумор» часто розглядають як синонімічні поняття. Критико-аналітичний аналіз наукових джерел свідчить, що акцент науковців робиться не на сміхі як такому, а на обставинах, які його викликають; розгляду піддаються об'єкти сміху. «Гумор близький до сміху, проте не рівнозначний йому. Сміх не вимагає «розуму», а гумор – це не просто сміх сам по собі, а сміх, що виникає через «розуміння» [67, с. 148].

Через те, що гумор – це феномен людського розуму, головним підґрунтям його виникнення постає умова усвідомлення адресатом суперечливості між тим, чого він очікує та тим, що реально відбувається. «Сучасні теорії гумору виходять саме з ідеї «розв'язання» несумісності, вони враховують когнітивні механізми продукування і сприйняття комічного» [14, с. 79; 54, с. 312].

А. Болдирева, акцентуючи увагу на гумор у руслі когнітивної лінгвістики, пояснює його породження таким чином: «у процесі звичайного логічного спілкування свідомість активує споріднені концепти, образи,



уявлення, а для гумористичного ефекту – неспоріднені. На думку дослідниці «суперечливість, що створює основу гумору, можна тлумачити як невідповідність між тим, що очікується, тобто нормою, і тим, що відбувається насправді» [4, с. 8].

В. Раскін, фундатор семантичної теорії гумору, схиляється до поняття «протиставлення сценаріїв» (*script opposition*). За його визначенням – «це засвоєна мовцем когнітивна структура, яка надає інформацію про навколишній світ. Реципієнт має пройти дві стадії, щоб зрозуміти, що є привід сміятися. Спершу – переконатися, що його очікування не підтверджуються (адже кульмінація жарту – це несумісність), а далі знайти логічний принцип, за яким несумісні частини узгоджуються» [63, с. 95–108]. З метою визначення гумористичного тексту науковці радять провести розгорнутий формальний лінгвістичний аналіз: «виділити в текстовому фрагменті два таких «сценарії» та елемент, який відповідає за переключення з одного «сценарію» на інший та співвіднести їх» [44, с. 140].

Теорія розв'язання несумісності базується на тих самих підвалинах. Т. Шульц вважає, що «у будь-якому жарті є «кульмінаційний момент», коли з'являється інформація, що не узгоджується з первісним розумінням основної частини жарту, який і створює несумісність. Вчений пояснює, що розуміння гумору – це розв'язування певного роду завдання; а гумористичний ефект виникає у процесі пізнання, що включає дві стадії – сприйняття несумісності та її розуміння» [цит. за 34, с. 16].

Аналогічної думки додержується Дж. Салз. Він переконаний, що існують два можливих наслідки другої стадії (іншими словами, усвідомлення несумісності), а саме «смій (якщо віднайдено логічний принцип) чи збентеження (якщо логічний принцип не віднайдено)» [66, с. 39-57]. Проте дослідники не враховують той факт, що індивідуальне почуття гумору впливає на розв'язання несумісності: адресат розуміє, що з ним жартують, однак жарт не визиває у нього сміху. Погане самопочуття, негативне

ставлення до комуніканта, наявність негативних асоціацій та емоцій реципієнта – також спричиняють не розуміння гумору.

Отже, сенс гумору зводиться до невідповідності між дійсним та очікуваним, зіткненням «стереотипної ситуації» та її «ігрового варіанту». «Будь-яке гумористичне повідомлення подвійне за своєю формою і змістом і на розкриття цієї подвійності спрямована ментальна діяльність адресата» [4, с. 7-8]. Гумор, на відміну від повсякденного вживання мовних ресурсів, «в якому однозначність – це обов'язкова умова, навпаки, є свідомо створеною неоднозначністю» [65, с. 11]. Основна умова втілення гумору – це сприйняття додаткового сенсу, суперечливості, другого плану, який є полярним по відношенню до першого.

Помилковим вважають широке потрактування гумору як виключно явища розважального. Адже, гумор – це ще й оцінна категорія, і, як правило, він виражає «терпиме, нерідко співчутливе ставлення до предмета осміювання; часто – це сміх, який виникає через недосконалість всього сущого і, в першу чергу, самої людини» [цит. за 34, с. 19]. Гумор налаштовує на серйозніше ставлення до предмета сміху, на його глибше осягнення, на відміну від власне комічного тлумачення. Ще С. Шамфор писав, що «жарт покликаний карати будь-які вади людини та суспільства; він оберігає нас від ганебних вчинків, допомагає ставити кожного на його місце і не поступатися власним» [72, с. 470]. Домінуюча функція гумору у суспільстві – це суспільна критика.

А. Бергсон наголошує, що основна «суспільна функція гумору – це, перш за все, – виправлення вад суспільства» [3, с. 58]. Автори художніх текстів вживають гумор не з метою веселощів, а щоб у дотепній формі привернути увагу читачів до низки певних проблем.

В. Текерей вважав, що «гуморист намагається розбудити і направити в потрібне русло ваші почуття любові, жалю, співчуття, поблажливості, вашу відразу до брехні, обману, фальшивого престижу, вашу ніжність до слабких,

знедолених, пригноблених, нещасних. У міру своїх можливостей та хисту він коментує найбуденніші і повсякденні вчинки та почуття людей. Інакше кажучи, він бере на себе зобов'язання проповідника по буднях» [72, с. 665].

Цицерон, один із фундаторів римської розповідної прози, поділяв гумор на такий, що базується на лінгвальних властивостях, і такий, що підпорядкований ситуації: «Є два типи дотепності: один використовує факти, інший – слова» [цит. за 34, с. 20]. Тієї ж думки дотримується Г. Почепцов. Ситуативний гумор існує у двох різновидах. «Перший базується на несумісності між зовнішніми якостями об'єкта та справжньою його природою, другий на двозначному трактуванні ситуації. Певний час цієї прихованої двозначності не помітно, тож це веде до різкої зміни у тлумаченні ситуації. Гумор – наслідок усвідомлення очевидної розбіжності між двома інтерпретаціями» [62, с. 13]. Фактично, ситуативний гумор руйнує закони формальної логіки, порушує ситуативний стереотип, а також робить зміст та форму, очікуване і несподіване полярними у межах одного й того ж самого контексту.

Мовний гумор «базується на двозначному трактуванні значення мовних одиниць, це гра смислами і формами мовних знаків» [62, с. 14-15]. Серед мовних одиниць, які здатні утворювати подібні двозначності, виокремлюють: фразеологізми та вільні комбінації їхніх елементів (деформація ідіом), полісемія (лексико-семантичні варіанти слів), слова у прямих значеннях і метафоричних, гра на граматичних структурах, омоніми (лексичні, словотвірні, синтаксичні) тощо. Проте, треба усвідомити, що ситуативний гумор поряд із мовним гумором, також виражається мовними засобами.

Не зважаючи на те, що гумор властивий усьому людському суспільству, він має певні характерні риси, що притаманні лише окремим націям, країнам або навіть соціальним групам. На такому подвійному сенсі гумору наполягав Ю. Борев. Він писав, що «національні особливості гумору

визначаються своєрідністю народного життєво-історичного досвіду в його естетичному заломленні» [5, с. 70-71]. В. Пропп також зауважував, «що не лише кожен народ, а й кожна епоха має особливе, специфічне почуття гумору, яке інколи незрозуміле і недоступне для інших епох» [36, с. 21].

І. Корал стверджує, що гумор щільно корелює із культурою певного суспільства: «людина навчається гумору, імітуючи своє оточення, адже почуття гумору – це не вроджена якість. З раннього дитинства вона опановує ситуації, коли прийнято сміятись, і її сміх стає плодом нормування, автоматичною реакцією на подразники, які вважаються гумористичними в її середовищі і культурі» [56, с. 25].

Вивчення комічного у лінгвопрагматиці пов'язане з загальновідомим принципом кооперації Г. Грайса, який виокремив постулати якості, релевантності, кількості, ясності, й показав, що їх порушення спричиняє комічний ефект [9, с. 220]. Спираючись на цю теорію, Дж. Серль увивів до наукового кола поняття «гумористичний мовний акт» – «індивідуальний прояв стимулу на щось смішне або веселе» [42, с. 158]. Серед складників гумористичного мовного акту виділяють: 1) участь мовця і слухача; 2) неодмінність вимовлення фрази, тобто представлення нового стимулу, на який буде реакція. «Реакція залежить від життєвого досвіду слухача, від його психологічного типу, ситуативного контексту і суспільства, в межах культури якого відбувається гумористичний акт. Якщо ці всі чинники призводять до сміхової реакції, то гумористичний мовленнєвий акт вважається вдалим, у протилежному випадку – невдалим» [42, с. 158].

Представники дискурс-аналізу розпочали вивчати комічне у дискурсі в аспекті мовного та соціокультурного параметрів. Мовознавці західної наукової школи вважають, що підхід до комічного заснований на інтерактивній соціолінгвістиці і починається не з чистих абстракцій, таких як «гумор», «дотепність» або «іронія», а з тлумачення комічного як мовної діяльності [58, с. 989]. Вивчення комічного у контексті вивчення дискурсу

призвело до появи поняття *дискурс комічного*, що розуміється текстом, «який має певний лінгвальний та екстралінгвальний інвентар реалізації домінуючої глибинної комічної (сміхової) інтенції й динамічно розгортається у ситуації сміхової та ігрової комунікації» [47, с. 336]. На відміну від комічного тексту, який є статичним результатом мовної діяльності, комічний дискурс – це динамічний процес когнітивного і комунікативного планів; це ситуація (епізод об'єктивної реальності, на фоні якого відбувається вербальний акт комунікації) та результат мовної діяльності. Водночас «комічний текст існує у двовимірному чи тривимірному просторі, дискурс комічного – явище багатовимірне, часто дуже розмитого плану» [47, с. 336].

Окрім вищезазначених властивостей дискурс комічного включає психологічний та екстралінгвальний контекст, пресупозицію комунікантів, а також результат мовленнєвої діяльності – сміх чи гедонічний ефект, що має назву «комічний ефект» – реакція реципієнта, «налаштованого на комічну тональність, яку створено кульмінацією комічного твору в результаті неузгодженості між очікуваним та актуалізованим розвитком предметно-референтної ситуації. Причиною неузгодженості є невідповідність актуалізованої інформації усталеним нормам: онтологічним, етологічним, лінгвоетологічним, логічним, мовленнєвим або мовним» [37, с. 17].

На думку О. Харченко, «дискурсу комічного властиві мовні маркери трагікомічного, гумору, сатири, сарказму, іронії; інструментарій трансформацій комічного (лінгвістичні та екстралінгвістичні механізми) та посилювачів комічного (стилістично-риторичні прийоми, стереотипні уявлення, асоціативні механізми)» [47, с. 342]. До прикладу, аналізуючи мовні засоби комічного, В. Санніков акцентує увагу на: 1) макаронічній мові, у якій сплутані форми і слова різних мов; 2) грі багатьох акторів не поодинокими словами чи комбінаціями слів, а цілими текстами; 3) цитації відомих текстів, часто хибній [40, с. 52-53].

За твердженням В. Самохіної, «основними засобами створення комічного ефекту є різновиди мовної гри, побудованої на інконгруентності всіх мовних рівнів: на фонетичному – гра звуками (омоніми, омофоноїди, омографи); на лексичному – каламбури, бленди, малапропізми, оксиморони, зевгми; на текстово-жанровому й дискурсивному – порушення на рівні композиційної структури, уведення інтертекстових елементів, збій часових планів, змішання стилів» [40, с. 122].

Підсумовуючи вищезазначене, можемо стверджувати, що створення комічного передбачає певний симбіоз використання як мовних засобів, так і екстралінгвістичних чинників. Комічне має прояв на всіх рівнях мови; будь-який мовний засіб, зорієнтований на формування комічного, підсилюється лише за умови, коли реципієнт декодує комічну інтенцію мовця та реагує на неї відповідним чином. Гумор різнобарвний через різні умови існування, різних комунікантів, народів і соціальних груп. Свідомість людей різних етносів завжди відрізняється, і, як результат, сміх у різних країнах різний, оскільки їхні представники вживають ті чи ті форми комічного.

## 1.2. Основні форми комічного

Актуальним в сучасній лінгвістиці постає питання відтворення змісту при перекладі, його сприйняття носіями іншої мови, іншої культури. Наявність комічних елементів – це одна з властивостей змісту багатьох художніх текстів, сценаріїв театральних вистав і фільмів, пісень.

Лексема *комічне* (від грецької *komikos* – веселий, смішний, та *komos* – весела процесія ряджених на діонісійських святах) у широкому сенсі означає *те, що викликає сміх* [71, с. 384]. «Комічне може бути названо естетично організованим смішним» [28, с. 7], що створює певну комічну тональність тексту та має безліч форм і відтінків. Серед галереї сміху (добрий і гнівний, поблажливий і підлабузницький, розумний і нерозумний, тощо) глузливий (насмішкуватий) сміх займає перше місце [36, с. 16].

*Комічне* належить до одного із провідних понять поряд із потворним, трагічним, прекрасним тощо [22, с. 39-46]. С.М. Войтюк вважає комічне «суспільно значущим протиріччям, котре в мистецтві є об'єктом емоційно насиченої критики – висміювання» [6, с. 96].

Словник літературознавчих термінів (С.П. Білокурова) містить таке визначення *комічного*: «це естетична категорія, яка відображає протиставлення дійсності й містить їхню критичну оцінку» [69, с. 163].

У руслі сучасної наукової парадигми знань комічне постає соціальним інструментом, за допомогою якого ефективно знімається психологічна напруга й поліпшуються стосунки між людьми.

«У повсякденному вживанні термін *комічне* є родовим поняттям для позначення різних відтінків смішного; все, що викликає сміх, – об'єкт комічного, адже це немовби формула смішного, а смішне – конкретний випадок комічного» [43, с. 36].

Проявляється комічне по-різному: через невідповідність старого й нового, змісту і форми, обставин і дій, мети і засобів, фактичної суті людини та її суджень про себе. «Воно завжди пов'язане з людською діяльністю, породжується суспільними протиріччями, які мають дві протилежні сторони, одна з яких – обов'язково негативна. Саме ця сторона є основою висміювання» [6, с. 96].

У наукових колах виокремлюють тексти з комічним ефектом (власне комічні), побудовані на грі слів, каламбурі тощо, які мають структуру, зорієнтовану на створення комічного ефекту, і «тексти з елементами комізму, прийомами, вкрапленнями комічного, але які не можна назвати повністю комічними» [26, с. 56].

О.М. Калита серед характерних ознак комічної ситуації зазначає «гумористичну тональність (спроби елімінувати дистанції та критично переосмислити в пом'якшеній формі топікальні концепти), існування певних

паттернів сміхової поведінки; комунікативні наміри учасників комунікації відсторонитися від офіційної форми контактування» [15, с. 16-17].

Т.Б. Любимова стверджує, що, окрім бажання сміятися, існує ще одна умова зародження комічного – усвідомлення, «адже якщо щось є незрозумілим, то воно не буде смішним» [28, с. 41].

Дискусії щодо проявів комічного ведуться й донині: Л.В. Анучина [1] та О.М. Калита [15] дотримуються думки, що сатира, гумор та іронія належать до форм комічного. Деякі науковці поповнюють цей перелік ще й сарказмом [50, с. 166-172]. Л.В. Жигота виділяє бурлеск, гротеск, сатиру, іронію і сарказм [13]. Три творчі методи (гумористичний, сатиричний та проміжний (глумливо-іронічний)) виокремлює Б.А. Дземидок. Науковець вважає, що «виділяти такі форми комічного, як гумор, сатира, іронія, гротеск, карикатура, дотеп, пародія – це все одно, що розподіляти людей на чоловіків, жінок, брюнетів, блондинів і студентів» [11, с. 103].

На теренах сучасного мовознавства єдиної думки щодо визначення змісту або обсягу термінів, які позначають різновиди комічного, кількості видів комічного та специфічної кореляції між гумором, сатирою, сарказмом й іронією не спостерігається. Ми спробуємо описати ключові характеристики гумору, іронії, сатири та сарказму.

Сатиру та гумор відносять до підвидів комічного [21, с. 238]; їх вважають «повноправними формами комічного» [49, с. 3], а іронію та сарказм, слідом за Н.Д. Арутюною [2, с. 6] – комічними смислами. Різниця між вищезазначеними підвидами комізму (гумор та сатира) і комічними смислами (іронія та сарказм) полягає в «якості насмішки (або відтінках сміху)» [46, с. 180]. «Крім того, розбіжність полягає в орієнтації на певне явище чи об'єкт, що є чинниками лінгвістичного та екстралінгвістичного змісту та знаходять прояв у дискурсній структурі текстів, у засобах їх мовної репрезентації та екстрамовної прагматики, переважно соціальної, психологічної чи політичної орієнтації» [8, с. 72].



Науковий доробок Т.В. Лапарашвілі й С.В. Кравець презентує таку дефініцію *гумору*: «Гумор – це результат відображення комічного у свідомості суб'єкта і перетворення його в матеріальну форму у вигляді різних жанрів комічного (афоризм, анекдот тощо) за допомогою почуття гумору. ...Гумор – це витонченість розуму, що несе добро, це розкутість розуму, легкість асоціації, вміння бачити незвичайне у звичайному, це те, що відображає творчі здібності розуму. Істинний гумор припускає наявність високого смаку, почуття прекрасного, міри, спостережливості і, звичайно, творчості» [26, с. 82].

Зазвичай дефініція гумору така: «форма комічного, що відрізняється від інших м'яким ставленням до недоліків життєвих явищ, поведінки людей тощо» [51, с. 364]. З гумором асоціюються почуття смішного та сміх.

Ключова риса гумору міститься у тому, щоб утворити чуйні і щирі взаємозв'язки між особою сприйняття та об'єктом критики. Результатом гумору постає радісний, незлобливий сміх [1, с. 37].

Гумор не заперечує об'єкта висміювання. Цим він відрізняється від сатири, для якої властивим є спростування й різке висміювання того, що зображується. Сатира зосереджується на «випуклому зображенні пороків і неподобства в реальному світі й у людині» [43, с. 68].

Отже, гумор зорієнтований на виправлення, вдосконалення об'єкта через сміх. «Це здебільшого прояв життєрадісного і розумного, гуманістичного й оптимістичного ставлення до дійсності. Гумору властива поблажлива м'яка, стримана інтонація. Це критика, яка не заперечує свого об'єкта, доброзичливо-глузливе ставлення до нього, спрямоване на викриття вад; це зовнішньо комічне сприйняття поряд з внутрішньою серйозністю. Гумор суб'єктивно зумовлений; його критерієм є не стільки предмет зображення, скільки ставлення автора до нього. Саме через це, об'єкт гумору – предмет психології індивідуальної» [8, с. 73].

О.А. Шумейко дотримується думки, що *сатира* – це «форма комічного, сутність якої полягає в тому, що шляхом використання особливих засобів і прийомів досягається нищівна критика вад. Сатира у своєму оцінно-викривальному спрямуванні завжди містить іронію» [51, с. 364].

Сатира – «це гострокритичне висміювання об'єктів, які мають негативне соціальне значення й містять у собі загрозу соціуму» [1, с. 56]. На відміну від гумору, сатирі властивий гострий непримиренний характер. Об'єктами цього виду комічного традиційно бувають зрадники, лицеміри, антиподи моралі та явища, які не корелюють з естетичним ідеалом [1, с. 58]. Сатира не лише демаскує, а й негативно переосмислює явища та об'єкти, полярні з ідеалом. Сміх сатири нещадний безжальний, жорстокий, що віддзеркалюється у суворому ставленні автора до дійсності, деяких її сфер. «Сатирі властиве різке, дошкульне висміювання пороків, хиб, негативних властивостей, які є соціально істотними і небезпечними для суспільства і людини, тому і лежать у площині суспільної психології. Сатира орієнтована на заперечення об'єкта висміювання, оскільки виникає з почуття презирства, обурення; їй властиві підкреслена тенденційність, свідоме загострення життєвих проблем, сміливе порушення пропозицій у зображуваних явищах» [8, с. 73].

Отже, сатира – це негативне й заперечливе переосмислення об'єкта зображення і критики, яке увінчується сміхом. Сатира – це особливий спосіб художнього відтворення дійсності, що «розкриває її як неспіввідносну з ідеалом» [70, с. 106]. Сатирі властиве більш невимушене, ніж у гуморі, відношення до форми викладу, що надає авторові можливість втручатися у перебіг подій [57, с. 7].

*Іронія* займає позицію між гумором і сатирою, має у собі «елемент зниження, заперечення зображуваного, але в той же час загострює присутній елемент трагізму, містить своєрідну діалектику заперечення: ніби стверджуючи віджиті цінності, показує їх нікчемність, порожнечу» [33].

Іронія, як і сатира, відрізняється від гумору оригінальною незлагодженістю з певними обставинами та вербалізується емоційною лексикою [10, с. 538].

О.М. Калита надає таке визначення іронії: «це форма комізму, яка виражається в емоційно-оцінному естетичному суб'єктивованому ставленні до дійсності, характеризується багатоплановою структурою вираження, за відносної рівноправності цих планів, амбівалентності, здатності до специфічності емоційного переживання» [17, с. 55].

О.О. Потебня писав про природу іронії як про «привід ухилитися від чогось, ... лукаве удавання, коли людина лише прикидається простаком» [35, с. 72]. Науковець виокремлює три типи іронії: «інакомовлення – іронія формальної протилежності (тобто заперечення того, що стверджується, чи заміну такого, що видається істотною протилежністю); метафорична іронія («уявлення береться з кола думок, що не має видимого зв'язку з означуваним»); стилістична іронія (виникає при усвідомленні самим мовцем або лише слухачем протилежності між високим складом словесної оболонки і вульгарності або приземленості думки)» [35, с. 72].

*Сарказм* – це крайній ступінь іронії, особливо в'їдлива насмішка, коли до сміху додається гірке роздратування, злість, зневага, отрута; це іронія, що демаскує особливо загрозливі наслідки реальності. «Сутність сарказму не вичерпується більш високим ступенем викривання людських і суспільних вад, а міститься в особливому співвідношенні двох планів – плану припущення і плану зображення, тобто йдеться про відверту насмішку, цинізм, образу, зневагу, що входять до висловлення мовця» [8, с. 75].

Підсумовуючи вищезазначене, можемо стверджувати, що комічне належить до однієї з основних і найскладніших категорій. До ключових форм маніфестації комічного належать іронія, сарказм, сатира та гумор. Гумору властивий доброзичливий і незлобливий сміх; сатира люто викриває вади суспільства й висміює їх; іронія віддзеркалює насмішкувате відношення людини до предмета, тобто смішне «одягає маску» серйозного; сарказм – це

крайній шабель іронії. Кожна з форм вираження має свої особливості відтворення як в оригінальному тексті, так і при його перекладанні.

### **1.3. Труднощі перекладання текстів із комічним модусом**

Різні галузі науки стикаються з проблемою художнього перекладу вже не одне десятиріччя. За словами відомого американського теоретика перекладу Юджина Найди, це пояснюється тим, що «переклад значною мірою залежить від цілого ряду дисциплін, таких як лінгвістика, антропологія культури, філологія, психологія та теорії комунікації» [61, с. 11]. Наразі у XXI сторіччі спостерігаються неодноразові спроби винайти найефективніші способи відтворення комічного у текстах перекладу. У руслі цієї проблеми працювали Н.В. Корюкіна, науковий доробок якої зорієнтовано на вивчення комічного у художньому тексті з акцентом на його міжкультурну популяризацію; Р.С. Колесник, яка зацентувала свою увагу на відтворенні комічного у художніх німецькомовних текстах ХХ сторіччя. Арсенал наопрацьовань доповнюють монографії А. Кам'янець («Інтертекстуальна іронія і переклад»), О. Ребрія («Сучасні концепції творчості у перекладі») тощо. Критико-аналітичний огляд наукових джерел з питання, яке у фокусі уваги, доводить, що деякі науковці вважають, що «найбільш поширеним засобом відтворення гумору в художніх творах є повний переклад або переклад еквівалентного характеру» [32].

Нинішні тенденції генези перекладознавства, у руслі яких переклад розглядається як «культурні перемовини» [59, с. 298], не окреслюють рішення питання адекватного відтворення комічної інтенції письменника і, не дивлячись на низку досліджень у цій сфері, проблема перекладання англійськомовної комічної літератури, залишається топікальною.

Реалізація цієї проблеми пояснюється декількома чинниками, з одного боку, сміх – це така скороминуча категорія, що навіть у руслі одного лінгвокультурного простору не можна переконливо заздалегідь визначити

сміхову реакцію адресата. Наявність адресата є облігаторною умовою реалізації комічного, адже комічне не може існувати поза соціуму; інконгруентність, яку усвідомлює реципієнт, спричиняє його суб'єктивну позитивну реакцію як усвідомлення комічного. З іншого боку, англійськомовний гумор звичайно вважається дуже складним для розуміння індивідуумами іншої культури.

Причини нерозуміння англійського гумору носіями інших лінгвокультур А.В. Карасик визначив у такий спосіб: «адресат 1) не сприймає ситуацію, яка має внутрішню невідповідність, не бачить абсурдності або дивного стану речей, або 2) чітко розуміє внутрішню невідповідність у ситуації, але вважає, що гумор, як м'яка форма критики, до такої ситуації не належить, оскільки предметом осміяння виявляються надцінності даної культури» [19, с. 4].

Через те, що переклад не можливо здійснити без наявності текстового матеріалу і, з огляду на те, що актуалізація інтенції автора в художньому тексті реалізується на семантичному, контекстуально-ситуативному та прагматичному рівнях, це вимагає від перекладача не лише знання іноземної мови на досить високому рівні, але й майстерного розуміння стилістичних властивостей оригінального тексту та філігранного володіння рідною мовою у сполучуваності з творчою інтуїцією. Проте Е. Вагнер, відома британська перекладачка, зазначає, що «у тексті завжди є щось об'єктивне, якийсь намір, що стоїть за формулюванням, і завдання перекладача – визначити, що це за намір, “відкопати” його і вмістити в належну і приблизно еквівалентну форму» [цит. за 55, с. 5].

Проблеми, що постають під час перекладання текстів з комічним модусом, корелюють із засобами та формами об'єктивації поезики комічного. Б. Дземідок виокремлює п'ять основних груп, до яких відносить: «видозміну або деформацію явищ (темп, відмінний від звичного, перебільшення), вражаючі зіставлення та несподівані ефекти, несумісність у

відношеннях і зв'язках між явищами (анахронізми із царини моралі, поглядів, мови, образів мислення тощо); штучне поєднання абсолютно різнорідних явищ (невідповідність між зовнішністю і сутністю, між формою і змістом, невідповідність поведінки героїв обставинам та інші невідповідності); продукування явищ, які є відхиленням від логічної норми (помилка в судженнях та асоціаціях; алогізми, абсурдистський діалог; безглуздість дії або ускладнення простого завдання; безглузді висловлювання, непорозуміння, логічні інверсії, нісенітниця)» [11].

Підсумовуючи вищезазначене, підкреслимо, що перекладач повинен володіти не лише екстралінгвальною ситуацією, а й бути обізнаним у розкритті лінгвостилістичних засобів актуалізації комічного та способів його відтворення у перекладному тексті.

Задля впровадження теоретичних підвалин вивчення комічного звернемо нашу увагу на покроковий опис методики аналізу його актуалізації та відтворення, використану в нашому науковому доробку.

#### **1.4. Методика аналізу актуалізації та відтворення комічного**

Наше дослідження проводиться на основі комплексного підходу, тобто із застосуванням загальнонаукових (*синтез, аналіз, систематизування та узагальнення*) і суто лінгвістичних (*семантичний, дескриптивний, лінгвостилістичний, компонентний*) методів аналізу.

Застосування вищезазначених методів, зорієнтованих на опис актуалізації та відтворення комічного у лінгвостилістичному та перекладоознавчому параметрах, передбачає проведення наукового пошуку на **п'ятьох етапах** аналізу.

**Перший етап.** На цьому етапі увагу сфокусовано на аналізі наукових розвідок, зорієнтованих на визначення домінуючих характеристик гумору як естетичного явища. Це дозволяє нам висновувати, що комічне як

фундаментальне естетичне поняття віддзеркалює протиріччя суспільного життя і недоліки людей (*критико-аналітичний* аналіз).

Застосовуючи метод *синтезу* та *аналізу*, ми описуємо домінуючі властивості простого, складного; ситуативного та мовного комізму; виокремлюємо серед наразі існуючих теорій семантичну теорію гумору та теорію розв'язання несумісності; з'ясовуємо, що гумор щільно корелює із культурою певного суспільства.

Використання методів *систематизування* та *узагальнення* дозволило нам звернутися до наукових підходів дослідження комічного на теренах сучасного мовознавства: у руслі когнітивної лінгвістики, лінгвопрагматики та дискурс-аналізу. Ми уточнюємо, що вивчення комічного у контексті вивчення дискурсу призвело до появи поняття «дискурс комічного», під яким розуміють «текст, якому властиві як лінгвальні, так і екстралінгвальні засоби реалізації сміхової інтенції, що активно розгортаються у ситуації сміхової та ігрової комунікації» [40, с. 25].

**Другий етап.** Описуючи та узагальнюючи основні підходи до вивчення проблеми виокремлення форм комічного (зміст або обсяг дефініцій, що позначають різні види комічного, специфіки відносин між гумором, сатирою, сарказмом й іронією, кількості видів комічного), ми доходимо висновку, що наразі, як свідчать результати загальнонаукових методів *синтезу* та *аналізу*, у наукових колах існує тенденція вважати, що гумор і сатира – це підвиди комічного, повноправні його форми, а іронія та сарказм вважаються комічними смислами.

З метою опису сутності форм комічного ми застосували методіку *дескриптивного аналізу*, що дозволяє нам зазначити, що гумор характеризують як критику, зорієнтовану на доброзичливе та глузливе ставлення до об'єкту, його вад. Негативне переосмислення об'єкта постає ключовим у специфічному способі художнього відтворення дійсності (сатира). Іронія заперечує те, що стверджується, або заміняє те, що видається

істотною протилежністю. Особливе співвідношенні двох планів (плану припущення і плану зображення) знаходить свою реалізацію у відвертій насмішці (сарказм).

**Третій етап.** На цьому етапі нашого наукового пошуку ми фокусуємо нашу увагу на перекладознавчому параметрі вивчення комізму. Застосовуючи метод *систематизування*, ми констатуємо, що адекватний переклад комічної ситуації впливає на комунікацію між автором тексту з комічною модусом та реципієнтом. Труднощі перекладання пов'язані з низкою екстралінгвістичних, культурологічних і лінгвістичних чинників. Перекладання гумору передбачає не лише декодування комічного елемента в межах оригінального тексту, але й його нову мовну форму; остання повинна відтворити ціль вихідної фрази оригіналу і посприяти відповідній реакції читацької аудиторії.

**Четвертий етап.** Задля вивчення специфіки відтворення комічного у художньому та аудіовізуальному перекладах ми робимо спробу навести перелік домінуючих стилістичних засобів та їх визначень: повтор, метафора, метонімія, епітет тощо. На цьому етапі ми звертаємося до *лінгвостилістичного* методу, адже аналізуємо приклади актуалізації декількох лінгвостилістичних засобів утворення комічного ефекту у текстах англomовної байки, повісті та американського комічного дискурсу. Аналіз вербальних засоби відтворення комічного на прикладі анімаційної комедії із залученням *лінгвостилістичного* методу, надає нам можливість підтвердити, що мовна гра на лексичному рівні здебільшого реалізується за допомогою повторів різних видів, які, у свою чергу, втілюються у макаронічному мовленні, ампліфікації, жартівливих дефініціях, перифразах.

**П'ятий етап.** На цьому етапі ми з метою аналізу відтворення комічного у художньому перекладі звертаємося до заголовків художніх текстів, котрі містять елементи комічного, відтворення поетонімів, які, відповідно, окреслюють коло проблем для перекладача. Тут нами



застосовано *семантичний* аналіз. Ми з'ясуємо, що задля збереження комізму ситуації перекладачі вдаються до каламбуру, побудованому на паронімії, повторів алітеризованих звуків, заміни особових займенників одного розряду іншими тощо.

Опис та аналіз проблем відтворення гумору при аудіовізуальному перекладанні висвітлено за допомогою *семантичного* та *компонентного* аналізу. За результатами зазначених методів ми з'ясуємо, що комічність серіалу, який підлягає ретельному вивченню, побудовано на каламбурах, грі слів, пародії різних акцентів, нестандартній вимові звуків англійської мови, використанні незвичайно громіздкого синтаксису речень, полісемії англійськомовних лексем, ефекті обманутого очікування.

Складність відтворення у кінотексті імен персонажів вимагає від перекладача знання етимології походження онімів, які потенційно містять прихований комічний зміст, завуальовану алюзію. Транскрибування онімів, яке використовує перекладач, призводить до когнітивного дисонансу, оскільки, як свідчать результати *компонентного* та *семантичного* аналізу, необхідним постає саме застосування цих методів самим перекладачем задля адекватних умов утворення комічного ефекту та сприйняття його реципієнтом.

## РОЗДІЛ 2

### СПЕЦИФІКА ВІДТВОРЕННЯ КОМІЧНОГО

#### 2.1. Лінгвостилістичні засоби вираження комічного: загальні тенденції

Слід зазначити, що наразі існує ціла низка наукових доробок, зорієнтованих на висвітлення питання щодо вербального віддзеркалення форм комічного. У цьому підрозділі ми зупинимося на узагальненій характеристиці стилістичних засобів та їх тлумаченнях, що найчастіше використовуються для досягнення комічного ефекту, надану О.М. Линтвар.

Серед останніх, авторка виокремлює: гіпербола – образне перебільшення за розміром, силою, значенням; зевгма – вживання різних конструкцій з паралельними значеннями; порівняння – зіставлення предметів, які відносяться до різних сфер, або їхніх властивостей; оксиморон – різновид тропа, полягає у зведенні слів або словосполучень, значення яких взаємовиключає одне одного, створюючи ефект смислового парадоксу; вульгаризми – лексеми, що мають знижене (пейоративне) забарвлення і перебувають за межами літературної норми; варваризми – слова іншомовного походження, які не закріпилися в узусі мови; метафора – один із найпоширеніших тропів, що ґрунтується на схожості предметів або явищ; епітет – образне означення, переважно метафоричного характеру; метонімія (перейменування) – троп, образний переносний вираз, в якому предмет замінюється іншим, але не за подібністю, а за реально існуючими між ним зв'язками; вставні слова – слова, словосполучення або речення, що вводяться до складу іншого речення, але не мають з ним синтаксичного зв'язку, інтонаційно відокремлюються від нього і вносять додаткові уточнення або пояснення до змісту основного речення; риторичне питання – стилістична

фігура, якою мовець звертається до реципієнта з метою прямого адресування змісту; антитеза (протиставлення) – стилістична фігура, якій властиве симетричне аранжування складників із різким протиставленням образів, думок, понять [27].

До інших засобів створення іронічного, а отже, комічного ефекту належить гра слів. Детальніше хотілося б зупинитися на каламбурі. Каламбур – це «стилістичний прийом, що базується на лінгвістичній двозначності (полісемії, омонімії чи фонетичній подібності) для досягнення ефекту комічного» [45, с. 197-198]. Застосовуючи такий прийом, автор намагається показати не очевидне, а приховане.

Ще одним стилістичним засобом вираження іронії є парадокс, тобто, судження, що розходиться із загальноприйнятою традиційною думкою. «Парадокс слугує засобом характеристики персонажа, якщо парадоксальне висловлювання звучить з вуст персонажа» [27, с. 72].

Повтор також вважають потужним засобом досягнення іронічного та комічного ефекту, оскільки з кожним новим вживанням слово набуває ще більшої виразності та додаткового значення. «Використання цитат як прихованих, так і явних, перетворюючи їх на штампи, є одним із способів зображення дійсності з іронічним відтінком» [27, с. 72]. Цитації та алюзії сприяють змішуванню стилів, що слугує підґрунтям утворення комічного ефекту, адже спостерігаємо несумісність між внутрішнім і поверхневим змістом позначеного.

Проілюструємо практичне застосування теоретичним міркуванням із приводу домінантних вербальних засобів реалізації комічного на прикладах різних типів текстів.

Так, наприклад, як свідчать результати роботи над текстом *англомовної байки* [8, с. 84], на синтаксичному рівні засобом реалізації сатири є повтор. Повільне акумулювання повторюваних одиниць спричиняє якісно нове переосмислення інформації. Так, у байці Дж. Тербера «The Bear Who Let It

Alone» спостерігаємо семантичну неузгодженість між значенням слів, що входять до назви байки («Ведмідь, який відмовився від згубної звички») та нагромадженням одиниць, які повторюються (повтор характерної деталі). У наведеній байці ініціальний та фінальний пасажі є ідентичними в сенсі семантичного наповнення та композиції. «Здійснення повтору відбувається через низку дієслів, які обрамляють кожен з двох абзаців. Персонаж байки намагається відмовитися від згубної звички – пристрасть до вживання алкогольних напоїв, змінюючи свій намір (ціль), проте не поведінку (засіб досягнення цілі). Отже, актуалізація комічного ефекту здійснюється через парадоксальну текстову ситуацію: *«He would reel home at night, kick over the umbrella stand, knock down the bridge lamps, and ram his elbows through the windows. Then he would collapse on the floor and lie there until he went to sleep. His wife was greatly distressed and his children were very frightened»* [8, с. 84].

О.Г. Підгрушна у своїй науковій праці наголошує на каламбурі як компоненту ситуативного гумору повісті Джерома К. Джерома «Троє в одному човні (як не рахувати собаки)» [34, с. 81]. Приклади гри слів читач знаходить вже в першому розділі твору. Декілька сторінок презентують опис гумористичної ситуації, в яку потрапив знайомий одного з головних персонажів твору, адже, вперше вирушивши у морську подорож, він поспушився переплатити за їжу і, замість того, щоб оплатити кожен з прийомів їжі окремо, заплатив за всі дні заздалегідь. Однак він захворів на морську хворобу, а запахи їжі взагалі змусили його відчути себе зовсім зле: *«A pleasant odour of onions and hot ham, mingled with fried fish and greens, greeted him at the bottom of the ladder; and then the steward came up with an oily smile, and said: «What can I get you, sir?» – «Get me out of this» was the feeble reply. And they ran him up quick, and propped him up, over to leeward, and left him»* [34, с. 81]. «Мовна гра базується на обігранні багатозначності дієслова *to get*: у першому реченні *подати, принести*, а в другому *забрати, вивести»* [34, с. 81].

О.В. Харченко у своїй науковій статті «Стилістичні засоби американського дискурсу комічного, що пов'язані з концептом FOOD» наголошує, що ряд клішованих американських лінгвостилістичних засобів комічного, що пов'язані з концептом FOOD і використовуються в американських кінокомедіях, зустрічаються також і в літературних і публіцистичних творах [48]. Одному з ведучих менеджерів компанії Microsoft Тоні Чору (Tony Chor) належить такий гумористичний афоризм: «*I love bacon. I mean I really love it. Good American bacon – the crunchy kind, not that flabby stuff you get in other countries. At the risk of offending entire religions and regions, I think much of the unrest in the world is because too many people don't know the joy of bacon. Almost no one who has tasted bacon would willingly blow themselves up or start shooting at someone else. Bacon is worth living for*». Комічний ефект афоризму надає гіперболізована любов Тоні до бекону, що «посилюється такими стилістичними засобами як діакоп (повтор лексем *love and I*), градацією (*I love bacon. I mean I really love it*), фальшивим силогізмом – ентимемою (*Almost no one who has tasted bacon would willingly blow themselves up or start shooting at someone else*), іронічним пафосом (*Bacon is worth living for*)» [48, с. 174].

Анімаційний фільм як жанр кіномистецтва, розвиваючись, істотно змінився, проте, інваріантне комічне ядро зберіглося. Згодом сучасні анімаційні фільми, окрім візуальності, демонструють інтерактивність та інтертекстуальність, динамічність; зацікавлюють в аспекті властивостей передачі вербальної інформації. Спостерігається не лише ситуативний гумор, як це можна було відслідкувати раніше, але й гумор мовний, тобто такий, що створюється засобами мови, і який «найчастіше викликає сміхову реакцію глядача» [52, с. 73].

Анімаційна комедія вбирає риси, характерні комедійному жанру загалом та вивчається як ігровий мовленнєвий твір. Вербальні комічні ситуації (гумористичні діалоги-двобої, жарти, «уколи» – конституенти

вербального гумористичного дискурсу) та невербальні (трюки, пародії, кумедні недоладні анімаційні зображення – складники візуального дискурсу комічного), що формують простір анімаційної комедії, віддзеркалюються у своєрідних сценаріях та мають лінгвальне вираження у поєднанні з візуальними. «Поведінка персонажів, які потрапляють в кумедні обставини, супроводжується комічним використанням мови, зокрема мовностилістичними прийомами, які об'єктивують навмисно неясне, одноманітне, абсурдне, невиправдано емоційне, поширене мовлення персонажів та сприяють створенню кумедних і недоладних образів» [52, с. 73].

Глибинним механізмом досягнення комічного ефекту в анімаційній комедії постає гра, що забезпечується мовним арсеналом лінгвостилістичних засобів різних рівнів, поряд із принципом інконгруентності. У нашій роботі, екстраполюючи ідеї М.М. Юрковської [52], ми аналізуємо засоби, що забезпечують мовну гру на лексичному рівні.

Визнаним засобом утворення комічного в анімаційних комедіях на лексичному рівні є повтор. С.І. Походня вважає, що через повтор слово або фраза з кожним разом набуває виразності та додаткових значень [52, с. 74]. Повтори класифікують на стилістично виправдані та невиправдані. Останні можуть розцінюватися як помилка, недолік мовлення, а перші сприймаються як свідомо одноманітність, тобто певний прийом, що надає додаткових значень лексемі.

Розглянемо ілюстрації пасажів із текстів анімаційних комедій, де повтори вживаються з ігровою метою і є прийомом створення гумору.

В анімаційній комедії «Shark Tale» гумор виникає внаслідок повтору лексичної одиниці *what* у діалозі між персонажами – Доном Ліно (підводним мафіозі) та Сайксом (звичайною рибою):

*«(1) Don Lino: I bring you in here, look you in the eye, say you what's what, and what?»*

- (2) *Sykes: What?*
- (3) *Don Lino: What “what”?*
- (4) *Sykes: You told “what” first.*
- (5) *Don Lino: I didn’t say what, I asked you what.*
- (6) *Sykes: You told “And then, what?” I said “What?”*
- (7) *Don Lino: No, I said “what what”, like what what?*
- (8) *Sykes: You said “what” first ...» [84].*

Повтор зазначеної лексеми у діалозі підбурений Сайксом, який, також як і інші жителі підводного міста, підкоряється місцевому мафіозі, Дону Ліно, і, щоб відстрочити з’ясування стосунків, вдається до хитрого маневру (приклади 2, 4, 6, 8), акцентуючи увагу на слові *what*, що додає цій розмові абсурдності і сприймається адресатом гумористично.

Повтори можна спостерігати у ситуації, коли мовець не може себе опанувати та вдається до емоційного мовлення. Такі повтори спершу не розраховані на комічний ефект, хоча несвідомо можуть започаткувати створення гумору. У комедійному дискурсі, зокрема в анімації, часто зустрічається напускне емоційне мовлення, яке презентовано у формі передражнювання; це головним чином розраховано на дитину-реципієнта і, відповідно, є одним із прийомів комічного. Ілюстрацією наведеної думки постає анімаційна комедія «*Bee Movie*», за змістом якої бджолам суворо заборонено спілкування з людьми. Головний герой комедії – бунтівник та сміливець Барі, порушує табу, чим спричиняє кипучу емоційну реакцію свого приятеля – законослухняного Адама: «*Humans! Humans! I can’t believe you were with humans! Giant scary humans! What were they like?*».

Повтор лексеми *humans* у цьому прикладі передає семантичне навантаження гіпертрофованого страху мовця, що з опорою на візуальний ряд, сприяє створенню гумору. Відповідна реакція Барі ставить за мету висміяти безпричинний страх і схоже на комедійне передражнювання, що

ґрунтується на повторі лексичної одиниці *crazy*: «*Huge and crazy! They talk crazy, they eat crazy giant things. They drive around real crazy!*».

В анімаційній комедії «*Madagascar-2*» спостерігаємо приклад емоційного мовлення, що робить персонаж забавним: «*Melman: I love you, Gloria! I always have! Like you love the beach! Or a good book. Or the beach...*» [81]. Підґрунтям утворення гумору стає занепокоєний стан персонажа – жирафи Мелмана. Брак слів для порівнянь його кохання реалізується шляхом тавтології – лексичний повтор лексеми *the beach*.

На думку М.М. Юрковської «контекстно невиправдана емоційність персонажного мовлення виглядає кумедною і є підґрунтям для створення гумору» [52, с. 75]. Одночасно особлива інтенсивність мовлення жіночих персонажів часто розчулює та хвилює, навіть може подекуди прикрасити мовний імідж героя, а у мовленні чоловічих персонажів, навпаки, є приводом для глузувань. Один із таких прикладів знаходимо в анімаційній комедії «*Antz*»: «*Z: It was horrible... a massacre, a massacre upon a massacre. First we massacred them, then they massacred us, then it was halftime*».

Повтор однокореневих лексем (поліптит) слугує засобом опису занадто занепокоєного стану мовця. Реалізацію такого різновиду повтору знаходимо в анімаційній комедії *Cars*:

*McQueen: Wohho!!! You scared me. You gotta be careful.*

*Sally: I scared myself scaring you scaring me.*

*McQueen: I mean, I wasn't like "scared" scared»* [80].

Повтор дієслова *scare* в різних граматичних формах (*scared, scaring*) сприймається глядачем не як похибка, а як сигнал для сміху. Цей приклад, як і попередні, постають контейнером для багаторазового повторювання лексичної одиниці, яка, відповідно, є маркером емоційного стану мовців. МакКвін та Салі відчують, що подобаються один одному, і соромляться, а невміла вербальна та невербальна поведінка підтверджує це та викликає сміх.



Приклади з анімаційної комедії «Shark Tale» свідчать про комічне звучання лексем, які повторюються, і які базуються на суголоссі.

*«Oscar: And I'm a Sharkslayer, so we can't be seen together. You dig, dog?»*

*Lenny: Dig. Dog.*

*Oscar: Dog dig. Dig dog. Yeah, yo diggy dog» [84].*

Комізм ситуації переважно досягається шляхом фонових знань реципієнта, коли він постає результатом упізнавання. Відомий голівудський актор, в минулому співак-репер, Уїл Сміт, є прототипом анімаційного персонажа Оскара; він й озвучив героя. Адресант впізнає в образі Оскара риси голлівудської селебріті. Оскар у комедії також представлений репером, демонструючи типову невербальну (рухи, жести) та вербальну поведінку реперів (сленг). Як-от, в його словарному запасі дієслово *dig* має розбіжне від словникового значення – *розуміти, про що йдеться; бути в курсі*. Але співбесідник, як видно, цього не усвідомлює, що й закінчується мовним дисонансом.

У мовленні, обтяженому елементами форми та змісту, надзвичайна поширеність загалом оцінюється як недолік, але у комедійному тексті слугує підґрунтям для створення гумору. Головним прийомом у навмисній балаканині є ампліфікація. «Це нагнітання однорідних за змістом чи формою одиниць: синонімів, гіпонімів, порівнянь, епітетів та перифраз, однакових за довжиною слів чи фраз з метою експресивного посилення» [31, с. 397].

Прийом ампліфікації у комічному дискурсі використовується з метою створення комічних висловлювань й комічних мовних образів. Розглянемо ілюстрацію вживання свідомо поширеного речення, актуалізованого шляхом фігури ампліфікації з анімаційної комедії «Cars»:

*«Sheriff: Gentlemen, this will be a one-lap race. You will drive to Willy's Butte, go around Willy's Butte and come back. There will be no bumpin', no cheatin', no spittin', no bittin', no road rage, no maimin', no oil slickin', no pushin', no shovin', no backstabbin', no road-hoggin' and no lollygaggin'» [80].*

У цьому прикладі комічний ампліфікаційний ряд формується через використанням ізоколону. Це накопичення слів, словосполучень, фраз приблизно однакової довжини. Також це тавтологічне повторення однорідних за змістом одиниць, як-от: *no road-hoggin', no bumpin', no cheatin', no spittin', , no road rage, no maimin', no oil slickin', no pushin', no shovin', no backstabbin', , no lollygaggin', no bittin'*.

Ще один приклад (анімаційна комедія «Valiant») презентує так зване нанизуванням синонімів – плеоназм, який створює ампліфікаційний ряд:

*«Dovel: How did you not find us?»*

*Valiant: Well, there was the plane and the explosion. And this gleaming and bleeding. More screamings and beggins and cryings, whinings, winging, yelling, boohooing.*

*Dove1: Enough about that» [86].*

Надлишок синонімів (*gleaming and bleeding, screamings and beggins and cryings, whinings, winging, yelling, boohooing*) у цьому пасажі не додає суттєвої інформації, проте свідчить про ігрову властивість повтору.

Гумористичному дискурсу анімації характерне використання прийому еквівокації (підміна лексичного значення). До прикладу, звернемося до одного з епізодів анімаційної комедії «Shrek-2», точніше до комунікативної ситуації знайомства з батьками нареченої. Про занепокоєний та спантеличений стан мовців сигналізує прийом еквівокації, який у поєднанні з фігурою підхвату створює яскравий експресивний ефект:

*«Shrek: Happy now? We came. We saw them. Now let's go before they light the torches.*

*Fiona: They 're my parents.*

*Shrek: Hello? They locked you in a tower.*

*Fiona: That was\_for my own ...*

*Harold: Good! Here's our chance. Let's go back inside and pretend we're not home.*

*Lillian: Harold, we have to be ...*

*Shrek: Quick! While they're not looking we can make run for it.*

*Fiona: Shrek, stop it! Everything's gonna be ...*

*Harold: A disaster! There is no way ...*

*Lillian: You can do this.*

*Shrek: I really ...*

*Fiona: Really.*

*Shrek: don't . want . to . be . Here!*

*Fiona: Mom ... Dad ... I 'd like you to meet my husband ... Shrek» [85].*

Діалог будується таким чином, що невисказана фінальна частина кожної репліки, ніби підхоплюється наступним із співбесідників і ініцією його репліку.

Інший пасаж цієї ж анімаційної комедії ілюструє використання еквівокації у комунікативній ситуації лайки подружжя і, відповідно, лежить у підґрунті створення іронії:

*«Shrek: Oh, great, more relatives!*

*Fiona: She's just trying to help.*

*Shrek: Good! She can help us pack. Get your coat, dear. We're leaving» [85].*

Дієслово *to help* несе однакове семантичне навантаження в обох репліках, проте використовується відносно різних речей. Дружина, на відміну від свого чоловіка, зважає на допомозі своїй родички щодо сімейних проблем, тоді як Шрек, замінює об'єкт допомоги, безперечно відвертаючи будь-яку допомогу з боку тієї ж родички.

Відсутність і літературному мовленні діалектизмів, жаргонних та просторічних слів свідчить про його чистоту, проте в комічному дискурсі ці лексичні одиниці стилістично виправдані. Саме свідомим порушенням унормованої чистоти стилю є макаронічне мовлення – незв'язне змішання слів, які відносяться до різних мов. «До макаронічного стилю часто

вдавалися автори комедій, зображаючи фатів та чепурунів, які з претензією на особливу витонченість вживали у звичайному мовленні французькі слова, що звучали цілком недоречно» [25, с. 111].

В анімаційних комедіях, які у фокусі нашої уваги, спостерігаємо приклади використання макаронічного мовлення з метою створення забавних комічних образів іноземців або гордовитих персонажів.

Анімаційна комедія «Cars» вміщує чи не малу низку прикладів макаронічного мовлення щодо створення завершених кумедних образів малогабаритних автівок італійського виробника (*uno, due, tre, quattro*):

*«Luigi: Oh Hohoho. My friend Guido, he dream to give a real racecar a pit stop.*

*Guido: Pit stop.*

*McQueen: Aa, haha. The race is only one lap, guys. Uno lappo! Don't need any help. I work solo mio.*

*Luigi: Fine. Race your way.*

*McQueen: No pit stoppo. Comprendo?*

*Guido: OK.*

*Luigi: Hohoho. On your mark, get set. Uno for the money, due for the show, tre to get ready, any quattro to ...» [80].*

Наведений пасаж свідчить, що поодинокі вкраплення італійських слів у контекст діалогу вказують на походження комунікантів й, відповідно, маніфестують їхній національний колорит. А репліки МакКвіна навмисно перенасичені італійськими лексемами, аби продемонструвати свою пихатість відносно співбесідників іншої національності, які, на думку МакКвіна, добре володіють англійською.

В анімаційних комедіях «Madagascar» (ілюстрація 1) та «Madagascar-2» (ілюстрація 2) прийом свідомої підміни англійських слів еквівалентами іншомовного походження використано з метою створення смішних образів пінгвінів:

1) «*Penguin: You, quadropaint. Sprecken Sie English?*

*Marty: I sprecken»* [82].

2) «*Pengiu: Problemo solved. Sir. we may be out of fuel. (...)*

*Correctam undo! Because I decided to»* [81].

Вживання макаронізмів на морфологічному рівні контрастує з візуальним образом пінгвінів, яких представлено у контексті анімаційної комедії невеличкими та примітивними морськими птахами, проте гордівливими та до безглуздя хоробрими, що й віддзеркалено вербально через використання прийому макаронічного мовлення.

Аналіз фактичного матеріалу свідчить про використання недоречних іронічних інтерпретацій та пояснень, що слугують джерелом утворення гумору. В одному із пасажів анімаційної комедії «*Shark Tale*» знаходимо такий приклад:

«*Oscar: Why did you do that?*

*Lenny: I 'm sorry.*

*Oscar: No. "Sorry" is when you step on somebody's fin at the movies. "Sorry" is when you say, "When is the baby due?" and turn out the person's just fat. This is as far away from sorry as you could possibly get»* [84].

Очевидним є факт, що таке значення лексичної одиниці *sorry* не міститься у словнику. Маємо справу з близьким до перифрази роз'ясненням, проте жартівливим за змістом, адже перифраза – це зворот описового характеру, зорієнтований на заміну певного загального найменування.

В анімаційній комедії «*Madagascar-2*» стикаємося з прикладом, коли перифраза, вживана у мовленні персонажа, постає основою створення гумору:

(1) «*Gloria: Moto Moto before things get too serious, well... was wondering if I were to for example stay here..... I'd like to ask you...*

(2) *Moto Moto: Let your candy lips bring the messages to my ear canal»* [81].

Персонаж наведеної анімаційної комедії, бегемот Мото Мото, намагається справити позитивне враження на партнерку, залицяючись до неї,

та встановити успішні взаємовідносини. З метою створення більшого емоційного тону Мото Мото додає до своєї репліки перифразу *ear canal* – *вушний канал*. У межах стилістики така перифраза використовується у художньому мовленні задля створення певного поетичного образу, проте у контексті цього діалогу вона звучить забавно.

Комічність висловлювання може бути створена через порушення граматичних норм англійської мови. Так, до прикладу, в анімаційній комедії «Monsters» потрапляємо на приклад використання неозначеного артикля у стилістичній функції (2):

(1) «*Silvia: What are you looking at?*

(2) *Wazowski: I was just thinking about the first time I laid \_\_\_eye on you... how pretty you looked.*

(3) *Silvia: Stop it!»* [83].

Елімінація артикля перед іменником в однині – помітне порушення норми. «Воно передає максимальний ступінь абстракції та узагальнення. Введений таким чином образ позбавляється конкретності» [52, с. 82]. Але реципієнт приймає правила гри, запропоновані анімаційним фільмом: більша кількість його персонажів насправді мають лише одне око, тому традиційні обмеження на морфологічному рівні мови задля трансляції експресивної інформації нівелюються, відповідно, репліка *I laid eye on you* звучить та сприймається кумедно.

Підсумовуючи сказане вище, зауважимо, що повтор у різних його проявах постає домінуючим у відтворенні мовної гри в тексті анімаційної комедії на лексичному рівні. Макаронічне мовлення, жартівливі дефініції, перифрази, ампліфікація – всі ці прийоми також сприяють створенню комічного ефекту. Словесний ряд в тексті сучасної англійськомовної анімаційної комедії безперечно несе суттєве навантаження задля створення гумору, а вербальні засоби та прийоми є різноманітними і потребують перспективного вивчення у руслі їхнього відтворення у перекладі.

## 2.2. Відтворення комічного потенціалу тексту у художньому перекладі

Художній переклад – це особливий вид перекладу, оскільки він зорієнтований не на точну передачу змісту, а на віддзеркалення почуттів і думок автора прозового або поетичного тексту оригіналу шляхом мови перекладу, переродження його образів через мовний арсенал іншої мови. Художній переклад корелює не з комунікативною функцією мови, а з її естетичною функцією, оскільки слово виступає як «першоелемент» літератури. Це вимагає від перекладача особливої старанності, сумлінності та начитаності. «У художньому творі відображаються не лише певні події, а й естетичні, філософські погляди його автора, які або становлять струнку систему, або – суміш уламків різних теорій» [23, с. 8].

С.М. Кумпан у своїй науковій розвідці, зорієнтованій на вивченні питань відтворення комічного у художньому тексті новеліста Івліна Во, наголошує, що «розгортання стихії комічного з перших новел Івліна Во починається вже в заголовку» [24]. Відтворення заголовків, насамперед, якщо вони містять елементи комізму, постає проблемою для перекладача, адже останній повинен не лише ознайомитися з цілим текстом, щоб зрозуміти імпліцитний потенціал заголовка, але й віднайти прийоми адекватного перекладання його значення в мові перекладу. Так, комічне в назві новели «Love in the Slump» актуалізується шляхом семантичного поля лексеми *slump*, конституюантами якого можна вважати такі одиниці, як-то «економічний спад, болото, гуртом».

Письменник натякає адресату в іронічній формі на колосальні проблеми країни у фінансовій сфері («в часи економічного спаду»), підступництво («кохання гуртом») або брудне середовище («болотиста місцевість»). Російський переклад презентує два такі варіанти – «Любовь среди руин» (переклад А.Трошина) та «Любовь втроём» (переклад Д.

Вознякевича), але вони тільки почасти відтворюють комічне навантаження заголовка новели. С.М. Кумпан пропонує варіант «“Любов” в період економічного спаду» з емпатичним наголосом на переносному значенні концепта «любов» для більш повної актуалізації заголовка оригіналу» [24, с. 272].

Ще одна новела Івліна Во «Mr Loveday's Little outing» вперше з'явилася перед читачами під назвою «Mr. Crutwell's Little Outing». Те, що письменник змінив в заголовку прізвище, підсилює його комічне навантаження. В англійськомовній культурній традиції лексема *Loveday* існує на позначення як прізвища, так імені для дівчинки. Це слово тяжіє своїм корінням до давньоанглійського *Leofdoeg*. За структурою воно є складним, адже слова *leof* – *dear, beloved* (дорогий, коханий) та *doeg* – *day* (день) формують його основу. Більше того, слід зазначити, що в XII сторіччі в Англії було свято, яке називалося *love day* – день врегулювання суперечок і чвар, день перемир'я. Точнісінько один день і знадобився містеру Лавдею, щоб реалізувати мрію усього свого життя і стати цілком щасливою людиною. Про кульмінацію імпліцитного змісту новели в останніх пасажах оповіді свідчить паралельне використання структури *little outing* – *little treat* (невеличка відпустка – невеличке задоволення) як відгомін заголовка в дещо модифікованій формі: «*I'd been promising myself one little treat, all these years. It was short, sir, but most enjoyable*» [87, с. 196]. Тут збереження форми слова, що використано у заголовку, вельми важливе, адже це підкреслює замикання оповіді, яке, у свою чергу, підводе адресата до певного непередбаченого фіналу.

У перекладі М. Лоріє дуже влучно винайдено зменшувану форму *коротенький* із назви твору «Коротенький отпуск містера Лавдэя». Прослідковуємо її заміну нейтральним семантичним еквівалентом *небольшой*: «*Много лет я тешил себя надеждой на одну небольшую вылазку*»



[74, с. 217], що спричиняє руйнацію паралельності пари заголовок – розв’язка, знижуючи напруженість пасажу та його комічність.

Щодо комічності заголовків, то ця тенденція відслідковується і у пізній новелістиці Івліна Во. Семантичне навантаження заголовка футуристичної новели «Love among the ruins: A Romance of the Near Future» («Любов серед руїн: історія кохання найближчого майбутнього») ґрунтується на домінуювальних лексемах «love – любов» та «romance – романтика, кохання, любовна історія», що в у російському перекладі В. Мисюченка відтворено як «романтическая повесть о недалёком будущем» [74, с. 555]. Спостерігаємо, що щільний семантичний зв’язок *love – romance* (любов – кохання) втрачається: *любовь – романтическая повесть*. Більше того, перекладач вдається до зміни жанру малої форми оповіді.

Особливістю літературної спадщини Івліна Во є використання поетонімів з метою актуалізації потенціалу комічного. С.М. Кумпан наводить декілька прикладів реалізації їх комічного потенціалу у перекладі. «У новелі «Love among the ruins», де сарказм межує з елементами чорного гумору, представлено дивне суспільство, у якому громадяни мріють про евтаназію, вистроюючись у довжелезні черги» [24, с. 272]. Перед читачем постають два старих поети – Parsnip (Пастернак) та Pimpernell (Першоцвіт). Пастернак двічі уникав евтаназії, але на третій раз для нього все ж настав «щасливий день» і він пішов до кінця, як це зробив його друг, Першоцвіт, як один із перших пацієнтів доктора Біміша. Семантичне поле поетоніма *Pimpernell* містить семему *першоцвіт*, що у процесі розгортання подій художнього тексту наповнює варіант передачі його імені, *Першоцвіт*, сарказмом. У перекладі В. Мисюченка знаходимо відтворену лексичну одиницю *Курослеп* (квітка, яка теж належить до першоцвітів), яка не віддзеркалює комічність поетоніма, закладену в тексті оригіналу.

Інший художній текст Ірвіна Во «Basil Seal Rides Again» знову презентує читачеві двох літераторів: доктор Пімпернелл, професор

Поетичної Драми із Санкт Пола, та доктор Парсніп, професор Драматичної Поезії з Міннеаполісу. «Вони постають як видатні експатріанти, що завітали до Лондона на святкування 60-річчя Амброуза Сілка, яке збіглося з нагородженням його орденом «За заслуги», однією з найвищих нагород Великобританії» [24, с. 272]. Р. Оболонська, перекладач цього тексту, не взялася до відтворення комічності власних імен з метою запобігання утворення алюзії на новелу «Love Among the Ruins». Перекладачка використала прийом транслітерації, й, таким чином, не передала образність поетонімів. Отже, зв'язок між *Пастернаком* та *Курослем* (переклад В. Мисюченка), визнаними наприкінці 30-х років минулого сторіччя літераторами, представниками «Нового Стилю», членами Клубу Лівої Книги, та респектабельними гостями, Парсніпом та Пімпернеллом, не збережено у російськомовному перекладі.

Поетоніми в новелі «Love Among the Ruins» функціують також як джерело створення комічного непорозуміння. До прикладу, поетонім *Albright* слугує певним тригером плутанини між Пітером Пастмастером і Безілом Сілом (Олбрайт – це той, хто загинув на війні чи то інший Олбрайт?) та досягає кульмінаційного напруження у бесіді Безіла Сіла з дружиною, коли він емоційно наголошує на прізвищі Олбрайт, й, таким чином, доводячи їй, що то не та особа: не *Allbrington*, а *Albright*. Перекладач Р. Облонська влучно підбирає засіб збереження комізму ситуації – це каламбур, що ґрунтується на паронімії:

– «Я что-то слышала. Похоже на сливное молоко. А, знаю – *Обрат*.

– *Олбрайт!* – воскликнул Бэзил. Горло ему ещё туже перехватила невидимая петля.

– *О Господи, Олбрайт*» [74, с. 611].

Перебіг подій художнього тексту, який знаходиться у фокусі нашої уваги, свідчить, що тотожне звучання *Олбрайт*, *Обрат* та *О, брат* створює інтригу очікування розв'язки конфлікту, адже стає очевидним той факт, що

саме той Олбрайт, який фліртує з дочкою Безіла Сіла, постає братом Барбари та його позашлюбним сином.

Поетонім *Barbara* також має місце у цій новелі та яскраво ілюструє комічне щодо суцільного враження від оповіді. «У Безіла Сіла і сестру, і доньку звать Барбара» [24, с. 273]. Неодноразовий повтор цього імені у вузькому контексті викликає певну плутанину: яка з Барбар мається на увазі. Алітерація звуків [b] та [r], яка формує фонетичну форму цього імені, та, крім того, триразовий повтор лексеми надає всій фразі комічного звучання. Такий комічний ефект добре відтворено у російськомовному перекладі Р. Облонської, де перекладачка послуговується посиленням звука [p] у словах *говорит* та *которая*:

– «*Barbara says Barbara's in love.*

– *Which Barbara?*

– *Mine. Ours*» [87, с. 519].

– «*Барбара говорит, что Барбара влюблена.*

– *Которая Барбара?*

– *Моя. Наша*» [74, с. 617].

Особливий наголос та використання особових займенників спочатку, коли йдеться про доньку, а потім і про гроші посилює комічність. Безіл значно скоріше погоджується поділити доньку з дружиною, замінюючи особовий займенник першої особи однини на першу особу множини, ніж зробити це, коли йдеться про гроші. Для Безіла, який «одружився» на грошах, вони завжди були пріоритетними. У цьому прикладі курсив, яким письменник підсилює займенник *my* (*мій*), одночасно спричиняє певний наголос у реченні:

– «*It's someone after **my** money.*

– *My money.*

– *I've always regarded it as mine*» [87, с. 519].

– «*А этот молодчик просто зарится на мои деньги.*

– *Не на твої, а на мої.*

– *Я завжди считал их своими»* [74, с. 618].

«Зміна особи займенників *tu – tu – mine* на *moi – твої – moi – своїми* в перекладі не руйнує комічність епізоду, але його можна було б посилити ще займенником *наші*, враховуючи комічні конотації займенникового ряду *твої – мої – наші*» [24, с. 274].

Мовні засоби синтаксису дозволяють Івліну Во зацентуватися на певних реченнях, виокремлюючи їх з великих описових пасажів інформації. У тексті новели «An Englishman's Home» серед розповідних речень, за допомогою яких відбувається опис земельних маєтків Беверлі Меткафа та його сусідів спостерігаємо питальні речення – риторичні питання внутрішнього голосу головного персонажу, що заявляє про комічність усього попереднього зображення. Саме так адресат занурюється у думки Меткафа, якого переполює гордість за себе: «...*was he not part of it, a true country-man, a landowner?»* [87, с. 218].

Меткаф начеб-то і радий через те, що в нього не надто великі земельні угіддя, і це було б досить вмотивовано для читача, якби не риторичне запитання, яке відбиває його справжні думки – великі земельні ділянки не дають спокою Меткафу і він доводить свою правду сам перед собою, щоб не жалітися, що його майно не може зрівнятися із ділянками сусідів: «*What could be less sedentary than Lord Brakehurst's life, every day of which was agitated by the cares of his great possessions?»* [87, с. 218]. У російськомовному перекладі Р. Облонська елімінує риторичне питання. Думку персонажа презентовано стверджувальним реченням, як продовження попередніх ідей, що призводить до втрати комізму: «... *а ведь лорд Брейкхерст, на которого каждый день обрушиваются заботы о его огромных владениях, не знает ни мира, ни покоя, одно беспокойство»* [74, с. 242].

Оказіональна ідіома, в основу якої закладено загальноновживану фразу *it's not somebody's business*, містить зміну конститuenta *business* на *chicken*.

Це сприяє формуванню іронічного сільського контексту, комбінуючи семантичні поля онімів *містер Меткаф*, *леді Пібері* та *полковник Ходж*: «*“That field has always been known as Lower Grumps,” said the Colonel, reverting to his former and doubly offensive line of thought. “It’s not really her chicken.” “It is all our chickens,” said Mr. Metcalfe, getting confused with the metaphor*» [87, с. 227].

«Буквальний переклад метафори зі зміною реєстру *chicken* на розмовний *курки* допоміг би створити ефект неочікуваності, зберігаючи комічність епізоду: *“Те поле завжди називалося Нижня Хандра,” – сказав полковник, повертаючись до своєї попередньої і вдвічі більш образливої думки. – “Взагалі-то це не її курки, як то кажуть.” “Це курки усіх нас,” – сказав містер Меткаф, трохи спантеличений такою метафорою*» [24, с. 275].

У російськомовному перекладі Р. Облонської ця комічна частина авторської інтенції елімінована і відтворена за допомогою фрази необразного характеру: *«Так что, в сущности, это не её забота, Это наша общая забота»* [74, с. 252].

Аналіз фактичного матеріалу свідчить, що комічне, яке ґрунтується на порушенні норм граматики, практично неможливо передати у тексті перекладу, не втрачаючи комічну інтенцію, закладену письменником у текст оригіналу. До прикладу, у новелі «*A House of Gentlefolks*» герцог використовує теперішній доконаний час (Present Perfect), яка, згідно з граматичним правилом, транслює результат дії й щільно корелює з моментом мовлення. Традиційно таке вживання видо-часової форми дієслова не можливе щодо посилянь на події минулого: *«I hope you will forgive my opening the door myself. The butler is in bed today – he suffers terribly in his back during the winter, and both my footmen have been killed in the war. Have been killed – the words haunted me incessantly throughout the next few hours and for*

*days to come. That desolating perfect tense, after ten years at least, probably more...»* [87, с. 44].

Відсутність цього речення у російськомовному перекладі В. Вебера анолює комічність пасажу: *«Надеюсь, вы извините меня за то, что я сам открыл дверь. Дворецкий сегодня в постели – зимой у него ужасно болит спина, а обоих моих лакеев давно убили на войне. Это “давно убили” не отпускало меня последующие часы и даже дни. Действительно, давно, лет десять, а то и больше»* [74, с. 49]. Якби перекладач замінив лексему *давно* на *недавно*, то іронічність епізоду була б збережена, адже це допомогло б утворити суперечливість з реальністю.

Підсумовуючи вищезазначене, треба наголосити, що пошук та винайдення засобів актуалізації комічного в творі оригіналу сприяє виявленню можливостей для відтворення комічної інтенції письменника у перекладі художнього тексту, фокусуючи увагу й на вербальних засобах формування комічного ефекту.

### **2.3. Проблеми відтворення гумору в аудіовізуальному перекладі**

В. Радванська та Н. Кудрявцева зазначають, що «проблема пошуку найбільш ефективних способів перекладацької інтерпретації гумору для його адекватного сприйняття реципієнтом набуває особливого значення» [38, с. 217]. Про це свідчить зокрема праця А. Лібольд, яка твердить, що переклад гумору передбачає «розшифрування гумору в рамках оригінального контексту, його перенесення в інший мовний та культурний простір, який часто не має нічого спільного з вихідним, і, нарешті, форму надання йому нової мовної форми, яка, у свою чергу, має успішно відтворити функцію вихідної фрази і викликати відповідну реакцію у читацької аудиторії» [60, с. 109].

П. Забалбеско вносить пропозицію щодо зведення перекладу гумору до структури ієрархічної, тобто п'ятирівневої. Ініціальним (початковим)

потенційним варіантом може бути створення ідентичного жарту у мові перекладу. Другий варіант – формування в мові перекладу схожого за тематикою типу жарту, що й в тексті оригіналі. Третьою варіацією може бути створення загалом будь-якого жарту. Четвертий імовірний варіант перекладу – це відтворення жарту іншим стилістичним засобом, наприклад, метафорою або порівнянням. «У випадку, коли всі попередні варіанти виявляються нездійсненними, автор пропонує останній можливий варіант – це вилучення або нейтралізація жарту» [68, с. 199-200].

На думку О. Підгрушної, «переклад гумору – це не лише пошук мовних відповідників, а й вдумлива інтерпретація самотутньої, прихованої і тонкої гри смислів для представників іншої культури. Перекладач є посередником поміж культурами, разом з тим, він сприймає чужий гумор як представник своєї рідної культури, пропускаючи його через власні поняття та почуття гумору» [34, с. 62].

Беручи до уваги властивості англійськомовного гумору, слід підкреслити, що *іронія* та *сарказм* постають домінуючими. Низка науковців, наукові доробки яких зорієнтовані на вивчення культурологічного аспекту Британії, підкреслюють специфічний характер англійського гумору. Для представників британської культури ключовим чинником постає можливість посміятися зі співбесідника не образливо. Цей прийом носить назву *tongue in cheek*, що є синонімічним до лексичної одиниці *хитро*, а також означає *лицемірно*, *нещиро*, *лукаво* або *іронічно*. Коли мовець висловлює свою думку у такий спосіб, його комунікант ймовірно не помічає іронію. «Однією з характерних рис англійського характеру також є звичка говорити про погоду в ситуаціях, коли комуніканти малознайомі, або коли вони не хочуть говорити на приватні теми» [40, с. 142]. «Англійці можуть посміятися над собою і над своїм консерватизмом, обігруючи свої звички, традиції у коротких гумористичних творах» [40].

Віддзеркалення цих характерних рис британського гумору В. Радванська та Н. Кудрявцева знаходять у відомому британському скетч-шоу «A Bit of Fry and Laurie» [38]. Насамперед, треба усвідомлювати, що сучасне аудіовізуальне мистецтво комедійного характеру являє собою необмежене джерело чинників, що викликають когнітивний дисонанс у перекладачів. Останній визначається, як «обізнаність перекладача про те, що між текстами вихідної мови (далі – ВМ) та мови перекладу (далі – МП) є змістові відмінності та реакція на цю обізнаність» [7, с. 199].

Скетч-шоу (*sketch show, sketch comedy*) – комедійний телевізійний серіал відноситься до такого виду мистецтва. Він нараховує низку сценок (скетчів), тривалістю від однієї до десяти хвилин, і за цей проміжок часу серіал представляє комічні характери, образи та ситуації.

«Механізми створення гумору змінюються від скетчу до скетчу, тому кожна сцена є окремим текстом, однак деякі елементи можуть залишатися незмінними та повторюватися у кожному шоу» [64, с. 106].

Трансляція вагової вербальної та невербальної інформації аудіальними та візуальними каналами відбувається із більшою напруженістю, ніж у повнометражних стрічках будь-якого жанру. Розподілу пасажів інформації у кінотексті властива набагато більша щільність. Це й відрізняє скетч-шоу від інших жанрів аудіовізуального мистецтва. «В першу чергу, це пов'язано з прагматичними установками, закладеними в цей жанр» [20, с. 257].

«Шоу Фрая і Лорі» вважається одним з найпопулярніших скетч-шоу Великої Британії, транслявання якого спостерігалось глядачами у період з 1989 по 1995 роки минулого сторіччя на телеканалі ВВС 2. Британські актори Стівен Фрай і Г'ю Лорі виконують головні ролі. Комічність серіалу ґрунтується на каламбурах та грі слів, що здебільшого вимагають від адресата більшої сфокусованості та знання контексту суспільних настроїв або політичної ситуації. У багатьох скетчах Фрай або Лорі вдаються до пародіювання різних акцентів, нетипово вимовляють англійські звуки,



вживають неймовірно масивний синтаксис речень, що також додатково робить ситуацію, яка зображується, кумедною.

Скетч «You Can't Make an Omelette without Breaking Eggs» презентує комічну ситуацію шляхом вживання іронії. Два бізнесмени, Стю та Гордон (головні герої епізоду), несподівано зустрічаються у ресторані. Їх обслуговує літній офіціант. Між учасниками комунікативної ситуації виникає непорозуміння і відбувається така розмова:

Hugh: *«Hey, sonny. Come here. If you've got any thoughts about making it in the hotel business, then you better just watch your lip, okey?»*

Stephen: *«The kid's just green, Stu»* [77].

У тексті перекладу спостерігаємо:

Г'ю: *«Эй, сынок, иди сюда. Если хочешь работать в ресторанном бизнесе, тебе надо следить за своими словами.»*

Стівен: *«Брось, Стю, он ещё зелёный пацан»* [75].

Наведений мовленнєвий акт сигналізує, що іронія досягається шляхом використання лексичних одиниць *sonny, the kid, green*, що контрастують з літнім віком персонажа, якому вони адресовані. Переглядаючи скетч, глядач бачить на екрані літнього офіціанта, а персонажі Фрая і Лорі тонко глузують над ним.

Через обмежені перекладацькі можливості перекладач часто не може впоратися при відтворенні комічного в аудіовізуальному перекладі. «Відмінності між текстами ВМ та МП, з якими не вдається впоратися при перекладі, зумовлюють когнітивний дисонанс перекладача» [38, с. 218]. До прикладу, під час перегляду одного зі скетчів «Marjorie's Fall», який базується на полісемії та грі слів, у глядача формується когнітивний дисонанс декодування перекладу. Початок сцени розпочинається з появи Стівена Фрая, який ремонтує годинник. Раптово до кімнати вбігає Г'ю Лорі та каже Стівену, що в нього є недобрі новини. Між персонажами скетчу зав'язується така розмова:

Stephen: *«I promised Marjorie I'd mend this clock for her. I wonder if you could give me a hand.*

Hugh: *Big hand?*

Stephen: *Little hand»* [77].

Відразу Г'ю Лорі бере зі столика маленьку годинникову стрілку та подає її Стівену. Зазначимо, що комічність цього пасажу ґрунтується на: 1) полісемії: в англійській мові лексема *hand* входить до складу ідіоми *to give a hand* (допомогти), а також має значення *годинникова стрілка*; 2) ефекті обманутого очікування, адже, почувши фразу *I wonder if you could give me a hand*, глядач сподівається, що Г'ю Лорі сприятиме Стівену Фраю у налаштуванні годинника, у дійсності ж Стівен попросив Лорі дати йому стрілку. В українськомовному перекладі цей епізод був перекладений у такий спосіб:

Стівен: *«Хвильку, Джон, я пообіцяв Марджері відремонтувати годинник. Допоможеш мені?»*

Г'ю: *Дуже?*

Стівен: *Ні, трішки»* [76].

Російськомовний переклад має такий варіант перекладу:

Стівен: *«Минуту, Джон, я обещал Марджері починить часы. Не желаешь ли оказать помощь?»*

Г'ю: *Большую?*

Стівен: *Маленькую»* [75].

Як свідчить аналіз українськомовного та російськомовного перекладів зазначених вище пасажів, тексти перекладу позбавлені полісемії. Ми спостерігаємо лише ефект обманутого очікування, що, так само, і вказує на втрату комічного. Більше того, відбувається полярний ефект, а саме: глядач чує сміх за кадром, який сигналізує про те, що на екрані трапляється щось кумедне, але через те, що переклад відтворено неадекватно, глядач не може усвідомити, в чому справа. Порушення цілісності сприйняття матеріалу є

результатом таких ситуацій, що й, у свою чергу, сприяє не повному сприйняттю комічної ситуації.

Головна спрямованість телевізійного шоу «*A Bit of Fry and Laurie*» полягає в тому, щоб досягти комічного ефекту. Мета авторів цього телевізійного продукту досягається, по-перше, створенням самих скетчів, а, по-друге, тим, що головні герої вживають та обговорюють забавні та абсурдні імена і прізвища неіснуючих людей. Через те, що питання відтворення у кінотексті онімів постає проблемою номер один, перекладач повинен майстерно підійти до етимології походження власних назв, які у контексті скетчів несуть завуальований комічний зміст, знати їхнє контекстуальне значення та екстралінгвістичні чинники, адже, йому, врешті решт, потрібно віднайти той варіант, який більшою мірою підійде для перекладу.

Проаналізуємо пасаж зі скетчу «*The Burt*», де герой Стівена Фрая бере інтерв'ю у Пітера, героя Г'ю Лорі. Останній упродовж усієї бесіди наголошує на тому, що знайомий з багатьма знаменитостями, в тому числі з Елізабет Тейлор тощо. Одночасно, ведучий ток-шоу, Фрай, пориваючись спонукати Лорі розповісти правду, видумує несусвітні імена:

Stephen: «*What did you think of Morin Limpwippydippydodo?*

Hugh: *Mm. Now, Margaret was fascinating. I was fascinated by her for many, many years.*

Stephen: *I see. Colin FenchmoseythinkIhave?*

Hugh: *What a character.*

Stephen: *Fenella Hahahahahaspuit?*

Hugh: *Fascinating woman*» [77].

Українськомовний переклад представлено у такий спосіб:

Стівен: «*Чи знали Ви Морін Дурненьку?*

Х'ю: *Ну Маргарет була просто чарівна. Я багато років був закоханий у неї.*

Стівен: *Колін Фенчмоузліамаю?*

Х'ю: *О Боже, я прекрасно його пам'ятаю.*

Стівен: *А Фінела Хахахахаспу?*

Х'ю: *Чарівна жінка» [76 ].*

У російськомовному перекладі виокремлюють такі еквіваленти власним назвам: «*Morin Limpwiprudiprudodo – Морин Хромоногая Дурында, Colin FenchmoseythinkIhave – Колин Фенчмоузичтоуменяесть, Fenella Nahahahahaspuut – Финела Хахахарка» [76].*

Компонентний аналіз онімів та виокремлення ключових сем їхніх складових було залучено задля того, щоб відслідкувати перекладацькі властивості віддзеркалення власних назв і прізвищ. До прикладу, відтворення оніму *Morin Limpwiprudiprudodo* українською та російською потребувало від перекладача ділення лексеми *Limpwiprudiprudodo* на конституенти: *limp – кульгавий, шкандиба / хромою, dipru та dodo – дурний, глупий / тупий.*

Отже, В. Радванська та Н. Кудрявцева вважають еквіваленти у текстах перекладах, зазначених вище, відтвореними адекватно [38, с. 220]: *Морін Дурненька [76]* та *Морин Хромоногаядурында [75]*. В іншому прикладі, при перекладі прізвища персонажа *FenchmoseythinkIhave* (*Фенчмоузіямаю, Фенчмоузичтоуменяесть*) спостерігається перекладацька втрата. Розчепивши подану лексему на семи, було встановлено, що елемент *fench* має відповідне словникове значення *м'язи*, а, *mosey – крутий/чумовий/відпадний [73]*. Отже, адекватним рішенням запропоновано переклад *Колін Відпадні Банки [38, с. 220]*. В. Радванська та Н.

Кудрявцева вважають, що нейтральне слово *м'язи* треба замінити на лексему *банки* як стилістично та експресивно забарвлений відповідник рідної мови.

Перекладання імен і прізвищ формує відповідну реакцію глядачів – посмішку або сміх. Створення авторами скетч-шоу власної назви *Fenella Nahahahahaspuut* та його еквіваленти в українськомовному (*Фінела Хахахахаспу*) і російськомовному перекладах (*Финела Хахахарка*) слугує засобом утворення комічного у телевізійному шоу. Компонентний аналіз

цього авторського неологізму дозволяє виокремити сему, що не була врахована перекладачем при відтворенні вихідної одиниці у мові перекладу, – *spruit*. Наведена лексична одиниця має відповідник у мові перекладу – *заливатися, луснути від сміху*. «Отже, ця складова прізвища персонажа об'єднує у собі інші семи, а тому лексема, що досліджується в українськомовному перекладі, може бути репрезентована у такий спосіб: *Фінела Дурносміх*» [38, с. 220].

Комічність скетчу «Names» віддзеркалена у використанні імен і прізвищ, власні назви яких переважно містять прихований або неприхований зміст, одже, перекладач повинен адекватно відтворити їх задля збереження гумористичної інтенції, на якій вони ґрунтуються. Відповідно до сюжету, Фрай і Лорі в якості ведучих програми «*We've had lots of letters*» попросили глядачів розповісти про людей із кумедними іменами. Такий лист надійшов до редакції:

Stephen: «*There is a man who comes to wash my windows once a month whose name is Jervillian Swike. It always makes me laugh*» [77].

Українськомовний еквівалент:

Стівен: «*До мене раз на місяць приходить мити вікна чоловік на ім'я Джервіліан Свайк. Я чомусь завжди дуже сміюся*» [76].

Російськомовний еквівалент:

Стивен: «*Раз в месяц ко мне приходит мыть окна мужчина по имени Джервиллиан Свайк. Я всегда смеюсь*» [75].

Аналіз вищенаведених пасажів свідчить, що перекладач використав транскрибування власної назви (*Джервіліан Свайк*), чим й посприяв втраті комічного навантаження лексичної одиниці оригіналу (*Jervillian Swike*). Виникає когнітивний дисонанс адресата, оскільки він бачить на екрані Фрая і Лорі, які посміхаються, та чує закадровий сміх. А у мові перекладу еквівалентом є транслітероване ім'я та прізвище персонажа.

Науковці В. Радванська та Н. Кудрявцева встановили, що «сема *swike* має словниковий відповідник *брехун, брехло*. Отже, значення гумористичного прізвища впливає із значення його складової та визначається на кшталт *Джервіліан Брехуненко*. Доцільним вважається застосування адаптації прізвища до фонетичних особливостей культури рідної мови, що характеризується додаванням характерного для українських прізвищ суфікса *-енко*. У тексті перекладу російською мовою відповідником слугуватиме *Джервильян Брехунин*. Сема характеризується додаванням патронімічного суфіксу *-ин*, що утворює російські прізвища» [38, с. 220].

Помилкове потрактування кінофільму цільовою аудиторією можна пояснити на прикладі пасажу зі скетчу, що знаходиться у фокусі нашої уваги: Stephen: «*Dear "A Bit Of Fry and Laurie, My wife's first husband was called Simon Coggie. I still split my sides whenever I hear that name*» [77].

Українськомовний переклад:

Стівен: «*Дороге «Шоу Фрая і Лорі», першого чоловіка моєї дружини звали Саймоном Коггі. Я, коли чую це дурне ім'я, то мене рве від сміху*» [76].

Використання перекладачем транскрибування власної назви *Simon Coggie* у даному випадку складає його перекладацьке рішення. Задля того, щоб зберігти комічність, яка лежить у підґрунті цього омоніму, треба замінити лексему вихідної мови її відповідником у мові перекладу. «Було встановлено, що відповідником вихідної одиниці *coggie* у мові перекладу є лексична одиниця *сигарета, папіроска, люлька, косяк*. Таким чином, отримуємо такий варіант перекладу як *Саймон Косяк*, де сема *косяк* є стилістично та емоційно забарвленою» [38, с. 220].

Компонентний аналіз лексичних одиниць на позначення онімів у вихідному тексті та тексті перекладу дозволяє зробити висновок, що під час відтворення власних назв тексту оригіналу подекуди формуються лакуни і втрати, що свідчить про неадекватність перекладу одиниць вихідної мови цільовою. Досконале вивчення етимології та семантики антропоніму, який

містять комічний зміст, станеться у нагоді перекладачеві, мета якого полягає у тому, щоб зберігти комічний ефект будь-якого типу тексту.

## ВИСНОВКИ

Критико-аналітичний аналіз наукових розвідок, зорієнтованих на визначення домінуючих властивостей гумору як естетичного явища, дозволив констатувати, що комічне належить до фундаментальних естетичних понять; категорія комічного відображає протиріччя суспільного життя і недоліки людей, є специфічною формою розкриття й оцінки цих протиріч, формою критики. У мовознавстві перші ґрунтовні праці з вивчення комічного почали з'являтися з кінця ХХ сторіччя, а цілком його фундаментальне вивчення на основі текстів різного характеру можна вважати початок ХХІ сторіччя.

Антропоцентрична природа сучасних наукових досліджень призводить до того, що комічне привертає увагу численних вітчизняних і закордонних мовознавців у сфері лінгвокультурології, літературознавства, лінгвопоетики та перекладознавства. Було з'ясовано, що комізм поділяють на простий та складний; ситуативний та мовний; виокремлюють семантичну теорію гумору та теорію розв'язання несумісності; гумор щільно корелює із культурою певного суспільства.

Наукові підходи дослідження комічного на теренах сучасного мовознавства багатовекторні. Залучення методу синтезу та аналізу дозволило нам розглянути й описати окремі домінуючі наукові позиції у руслі когнітивної лінгвістики, лінгвопрагматики та дискурс-аналізу. Нами було уточнено, що дослідження комічного у контексті вивчення дискурсу призвело до появи поняття «дискурс комічного», що розуміється текстом, що має певний лінгвальний та екстралінгвальний інвентар реалізації домінуючої глибинної комічної (сміхової) інтенції, який динамічно розгортається у ситуації сміхової та ігрової комунікації.

У корпусі нашої наукової розвідки було з'ясовано, що комічне необхідне для того, щоб привернути увагу реципієнтів й тому постає однією



з характеристик різних типів текстів. Тексти з комічним ефектом можуть бути власне комічними (усмішка, анекдот, гра слів, каламбур тощо). Вони структуровані таким чином, щоб їхнє аранжування було підпорядковано створенню комічного ефекту. Також спостерігаємо тексти, що містять елементи комізму, прийоми, вкраплення комічного, але які не можна назвати повністю комічними.

Науковці по-різному підходять до проблеми виокремлення форм комічного, що й обумовлює проблему виявлення змісту або обсягу слів, які визначають різні види комічного, специфіку відносин між гумором, сатирою, сарказмом й іронією, кількість видів комічного. Більшість науковців, як свідчать результати загальнонаукових методів синтезу та аналізу, вважають гумор та сатиру підвидами комічного, повноправними його формами, а іронію та сарказм – комічними смислами.

Для опису сутності форм комічного ми застосували методикку дескриптивного аналізу, що дозволило нам встановити, що гумор характеризується м'якою та стриманою інтонацією. Гумор суб'єктивно зумовлений; його критерієм є не стільки предмет зображення, скільки ставлення автора до нього. Сатирі притаманне негативне переосмислення об'єкта зображення і критики, яке завершується сміхом; це специфічний спосіб художнього відтворення дійсності, що розкриває її як неспіввідносну з ідеалом. Істотна сутність іронії полягає у запереченні того, що стверджується, чи заміні такого, що видається істотною протилежністю. Нами було з'ясовано, що сутність сарказму не міститься у більш високому ступені виявлення суспільних і людських вад. План припущення і план зображення віддзеркалюють відвертий цинізм, насмішку, зневагу та образу, які складають мовний арсенал мовця.

В аспекті вивчення комізму у перекладознавчих студіях ми дійшли висновку, що перекладання гумору викликає низку певних складнощів. Від вдалого відтворення комічної ситуації залежить кооперативна інтеракція між

автором твору та іноземною аудиторією-реципієнтом через перекладача як посередника. Гумор – це один із найперших неперекладних аспектів, адже перекладач стикається з екстралінгвальними, лінгвальними та культурологічними труднощами.

Практична частина нашого наукового пошуку зорієнтована на вивчення специфіки відтворення комічного у художньому та аудіовізуальному перекладах. Перш за все, ми зробили спробу навести перелік ключових стилістичних засобах та їх дефініцій, що найчастіше використовуються для досягнення комічного ефекту, серед яких треба зазначити повтор, метафору, метонімію, епітет тощо. Також ми навели приклади актуалізації декількох вербальних засобів утворення комічного ефекту (на матеріалі текстів англомовної байки, повісті та американського комічного дискурсу). Аналізуючи вербальні засоби відтворення комічного на прикладі анімаційної комедії із залученням лінгвостилістичного методу, ми дійшли висновку, що мовна гра в тексті анімаційної комедії на лексичному рівні здебільшого виявляється у повторах різних видів, які втілюються у макаронічному мовленні, ампліфікації, жартівливих дефініціях, перифразах. Вербальний ряд в тексті сучасної англомовної анімаційної комедії відіграє важливу роль у створенні гумору, а мовностилістичні засоби та прийоми є різноманітними і потребують подальшого дослідження в аспекті їхнього відтворення у перекладі.

З огляду на це, ми сфокусували нашу увагу на художньому перекладі. Нами було виявлено, що переклад заголовків художніх текстів, які містять елементи комічного, становить проблему для перекладача, оскільки не можна буквально відтворювати заголовок, не ознайомившись із змістом тексту, не приділяючи уваги щодо зв'язку заголовку із розв'язкою тексту, а тим паче, не вивчивши семантичне навантаження лексичних одиниць заголовку. Реалізація відтворення комічного потенціалу у перекладах художніх текстів пов'язана також із відтворенням поетонімів, що у свою чергу, вимагає від

перекладача філологічних навичок з'ясування їхнього семантичного поля. Задля збереження комізму ситуації перекладачі вдаються до каламбуру, побудованому на паронімії, повторів алітеризованих звуків, заміни особових займенників одного розряду іншими. Було уточнено, що заміна риторичних питань внутрішнього голосу персонажів стверджувальними реченнями призводить до втрати комічного, так само як і повна відмова від вживання вищо-часової форми дієслова теперішнього доконаного часу у тексті перекладу.

Вдаючись до проблеми англійськомовного гумору, на прикладі текстів оригіналів і перекладів комедійного телешоу, для якого властивими є прояв іронії та сарказму, нами було з'ясовано, що комічний потенціал серіалу базується на грі слів і каламбурах. Саме це вимагає від глядача більшого ступеня концентрації уваги та знання контексту суспільних настроїв чи політичної ситуації. Крім того, спостерігаються пародії різних акцентів, нестандартна вимова звуків англійської мови, використання незвичайно громіздкого синтаксису речень, що також додає зображуваній ситуації комедійності. Комічність також будується на полісемії англійськомовних лексем, ефекті обманутого очікування. У випадку втрати полісемії при перекладі, отримуємо ефект протилежного: чується сміх за кадром, тобто на екрані щось смішне робиться, а реципієнт не може цього зрозуміти через неадекватний переклад. Загальне сприйняття ситуації порушується через порушення цілісності сприйняття матеріалу.

Уважне відслідкування етимології походження онімів, які є джерелом прихованості комічного або демаскованої алюзії, зважання на їхнє значення у контексті, певні екстралінгвальні чинники – все це сприяє адекватному відтворенню у кіно тексті імен персонажів.

Втрата комічної наповненості онімів, а саме транскрибування, яке використовує перекладач, призводить до когнітивного дисонансу

інтерпретатора перекладу, оскільки глядач бачить на екрані реакцію персонажів у вигляді посмішки та чує сміх за кадром, у той час як у мові перекладу еквівалентом є транслітероване ім'я та прізвище персонажа.

Отже, щоб отримати на виході текст, який міг би виступати в іншій мові повноцінною заміною оригіналу, перекладач повинен урахувати його лінгвопрагматичну організацію, а також володіти низкою професійних якостей, творчим потенціалом та досконало знати життя спільноти, з якої та для якої він здійснює переклад. Перекладаючи комічне на матеріалі будь-якого типу тексту, необхідно брати до уваги національний характер гумору, адже в різних суспільствах одні й ті самі речі можуть викликати різну реакцію.

Вважаємо, що згодом дослідження варто продовжувати у напрямку частотності використання стилістичних засобів, інтенсивності комічного ефекту та засобів його відтворення у перекладах в залежності від вибору того чи того прийому на прикладі конкретного типу тексту.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Анучина Л.В., Бурова О.К., Уманець О.В., Шило О.В. Эстетика : навч. посібник. Харків : Право, 2010. 232 с.
2. Арутюнова Н.Д. Эстетический и антиэстетический аспекты комизма. *Логический анализ языка. Языковые механизмы комизма*. М. : Индрик, 2007. С. 5–17.
3. Бергсон А. Смех. М. : Искусство, 2002. 127 с.
4. Болдирева А. Є. Мовні засоби створення гумористичного ефекту: лінгвокогнітивний аспект (на матеріалі романів П.Г. Вудхауза) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04. Одеса, 2007. 23 с.
5. Борев Ю.Б. Комическое или о том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия. М. : Искусство, 2000. 268 с.
6. Войтюк С.М. Комічне та його актуалізація в «Історії Томаса Джонса, знайди» Генрі Філдінга. Актуальні проблеми філології та перекладознавства, 2016. Вип. 10. С. 94-98. URL: [http://www.irbis-nbu.gov.ua/cgi-bin/irbis\\_nbu/cgiiirbis\\_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASPmeta&C21COM=S&2\\_S21P03=FILA=&2\\_S21STR=apftp\\_2016\\_10\(1\)\\_2\\_0](http://www.irbis-nbu.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbu/cgiiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASPmeta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=apftp_2016_10(1)_2_0) (дата звернення: 27.12.2019).
7. Воскобойник Г.Д. Лингвофилософские основания общей когнитивной теории перевода : дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.20. Иркутск, 2004. 331 с.
8. Главацька Ю.Л. Композиційно-сміслова структура англomовної байки: лінгвокогнітивний аспект : дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04. Харків, 2008. 227 с.

9. Грайс Г. Логика и речевое общение. *Новое в зарубежной лингвистике*, 2007. № 17. С. 217–237.
10. Гуйванюк Н.В. Слово – Речення – Текст : підручник. Чернівці : Чернівецький нац. ун-т., 2009. 664 с.
11. Дземидок Б. О комическом. М. : Прогресс, 2004. 223 с.
12. Етика. Естетика : навчальний посібник / за ред. професора Панченко В.І. К. : Центр учбової літератури, 2014. 432 с.
13. Жигота Л.В. Способы выражения комического в романе У.М. Теккеря «Ярмарка тщеславия». *Идеи. Поиски. Решения* : сборник статей и тезисов IX Междунар. науч. практ. конф. Часть 5. Минск : БГУ, 2015. С. 38–43. URL: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/148150> (дата звернення: 14.01.2020).
14. Казакова Д.В. Теории вербального юмора в современной зарубежной лингвистике. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. Тамбов : Грамота, 2013. № 8 (26). Ч. II. С. 77-80.
15. Калита О.М. Засоби іронії в малій прозі (кінець ХХ – початок ХХІ століття) : монографія. К. : Видавництво НПУ імені М.П. Драгоманова, 2013. 238 с.
16. Калита О.М. Лінгвістична сутність іронії та семантичні механізми формування іронічного смислу. *Українська мова*, 2006. № 2. С. 67–74.
17. Калита О.М. Типи комічних текстів та особливості їх стилістичного аналізу. *Лінгвостилістичні студії*, 2015. Вип. 2. С. 54–61.
18. Карасев Л.В. Философия смеха. М. : Российский государственный гуманитарный университет, 2006. 232 с.
19. Карасик А.В. Лингвокультурные характеристики английского юмора : автореф. дисс. ... на соискание степени канд. фил. наук : 10.02.04. Волгоград, 2001. 23 с.

20. Ким Е.Г. К вопросу о транслируемости юмора скетч-шоу (на материале перевода «A bit of Fry and Laurie»). *Вестник*, 2013. № 6. С. 256–262.
21. Козинцев А.Г. Юмор: до и после иронии. *Логический анализ языка. Языковые механизмы комизма*. М. : Индрик, 2007. С. 238–253.
22. Коляденко О. Когнітивна метафора як засіб об'єктивації концепту «страх» у творах М. Коцюбинського. К., 2009. С. 39–46. URL: <http://dspace.nbuu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/6050/05-Kolyadenko.pdf?sequence=1> (дата звернення: 06.10.2019).
23. Коптілов В. Першотвір і переклад. К. : Наукова думка, 2000. 65 с.
24. Кумпан С.М. Відтворення комічного потенціалу тексту в художньому перекладі (на прикладі новелістики Івліна Во). *Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Філологічні науки*, 2016. № 2 (12). С. 270–275.
25. Кутоян А.К. Композиционно-речевые средства создания комического в тексте английской комедии : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04. Харків, 2007. 195 с.
26. Лапарашвілі Т.В., Кравець С.В. Особливості англо-українського перекладу гумору у фільмах комедійного жанру. *Магістр* : [магістерський науковий вісник]. Терноп. нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка. Тернопіль : ТНПУ, 2013. Вип. 18. С. 81–84.
27. Линтвар О.М. Вираження елементів комічного в художньому тексті. *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*, 2013. № 14 (273). Ч. III. С. 69–72.
28. Любимова Т.Б. Комическое, его виды и жанры. М. : Знание, 2000. – 64 с.
29. Мартин Р. Психология мора. СПб. : Питер, 2009. 480 с.
30. Мовчан В.С. Естетика: навч. посіб. К. : Знання, 2011. 527 с.
31. Москвин В.П. Стилистика русского языка. Ростов н/Д. : Феникс, 2006. 630 с.

32. Осташова К., Привалова Ю. Особенности передачи юмора при переводе художественных произведений. Саарбрюкен : Lambert Academic Publishing, 2014. 116 с.
33. Островська А.О. Комічне як естетична категорія. URL: [https://otherreferats.allbest.ru/ethics/00079807\\_0.html](https://otherreferats.allbest.ru/ethics/00079807_0.html) (дата звернення: 12.12.2019).
34. Підгрушна О.Г. Відтворення англійського гумору в українському художньому перекладі : дис. ... канд. філол. наук: 10.02.16. К., 2015. 227 с.
35. Потебня А.А. Мысль и язык. Эстетика и поэтика : ученик. М. : Искусство, 2003. 214 с.
36. Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне). М. : Издательство "Лабиринт", 1999. 288 с.
37. Птушка А. Об'єктивація гендерних стереотипів у текстах англомовних анекдотів : автореф. дис. на здобуття ступіня канд. філол. наук : 10.02.04. Харків, 2008. 24 с.
38. Радванська В., Кудрявцева Н. Проблеми відтворення англійського гумору при перекладі телевізійного шоу «A Bit of Fry and Laurie. URL: <http://www.linguisticj.stateuniversity.ks.ua/archive/2018/32/40.pdf>. (дата звернення: 17.11.2019).
39. Рожнева Е.М., Вегнер В.В., Привалов П.Н. Специфика перевода иронии и юмора с английского языка на русский. *Научные исследования и разработки молодых ученых. Филология и лингвистика*, 2009. С. 124–128.
40. Самохіна В.О. Жарт у сучасному комунікативному просторі Великої Британії і США: текстуальний та дискурсивний аспекти. – дис. ... д-ра філол. наук : 10.02.04. Київ, 2010. 519 с.



41. Санников В. Русский язык в зеркале языковой игры. М. : Языки славянской культуры, 2002. 552 с.
42. Серль Дж. Что такое речевой акт? *Новое в зарубежной лингвистике*, 2007. № 17. С. 151–169.
43. Сморгж Л.О. Эстетика : навч. посібник. К. : Кондор, 2009. 334 с.
44. Сніховська І.Е. Когнітивно-прагматичний підхід до аналізу гумористичного тексту. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*, 2004. №16. С. 140–141.
45. Стилистика английского языка : учебник / А.Н. Мороховский и др. М. : Высшая школа, 1991. 272 с.
46. Трач А.С. Экономия и избыточность сегментных средств в комическом тексте (на материале произведений М.М. Жванецкого). *Логический анализ языка. Языковые механизмы комизма*. М. : Индрик, 2007. С. 175–185.
47. Харченко О. Відеовербальний дискурс комічного у комунікативному просторі США. *Мовні і онцептуальні картини світу*, 2010. № 29. С. 335–345.
48. Харченко О. Стилiстичні засоби американського дискурсу комічного, що пов'язані з концептом FOOD. *Вісник ХНУ*, 2013. № 1052. С. 172–178.
49. Шонь О.Б. Мовностилістичні засоби реалізації гумору, іронії і сатири в американському короткому оповіданні : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04. Львів, 2003. 16 с.
50. Шумейко О.А. Мовні засоби творення комічного: індивідуально-авторські видозміни фразеологізмів. *Вісник Дніпропетровського ун-ту. Мовознавство*, 2009. № 11. Вип. 15, Т. 2. С. 166–172.
51. Шумейко О.А. Оцінна лексика як засіб творення комічного в сучасній українській поезії. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»*, 2016. Вип. 62. С. 363–365.

52. Юрковська М.М. Вербальні засоби комічного ефекту на лексичному рівні в креалізованому тексті англomовної анімаційної комедії. *Типологія мовних значень у діахронічному та зіставному аспектах*, 2016. Вип. 31-32. С. 71–83.
53. Юрковська М.М. Дискурс англomовної анімаційної комедії : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04. К., 2011. 20 с.
54. Carrell A. Historical views of humor. *The primer of humor research. Humor Research* 8, 2008. P. 303–332.
55. Chesterman A., Wagner E. *Can Theory Help Translators? A Dialogue between the Ivory Tower and the Wordface*. London : Routledge, 2014. 148 p.
56. Corral D.I. Humor: When Do We Lose It? *Translation Review*, 1988. Vol. 27, Issue 1. P. 25–27.
57. Elkin P.K. *Satire: An Inaugural Lecture Delivered in Armidale, New South Wales*. New England : Printed by the University of New England, 2004. 13 p.
58. He Y. Humor in Discourse: A Linguistic Study of the Chinese Dialect Film, *Crazy Stone. Proceedings of the 20<sup>th</sup> North American Conference on Chinese Linguistics (NACCL-20)*. Columbus : The Ohio State University, 2008. Vol. 2. P. 989–998.
59. Kelley A. Comic texts: translating into English. *Encyclopedia of Literary Translation into English: A–L*. London – Chicago : Taylor & Francis, 2000. P. 298–299.
60. Leibold A. The Translation of Humor; Who Says it Can't Be Done. *Meta : Translators' Journal*, 1989. Vol. 34, № 1. P. 109-111.
61. Nida E. *Theories of Translation*. URL: <http://www.pliegosdeyuste.eu/n4pliegos/eugeneanida.pdf>. (дата звернення: 09.02.2020).

62. Pocheptsov G.G. Language and humour. Kiev : “Vysca skola” publishers, 1982. 325 p.
63. Raskin V. Semantic mechanism of humor. Dordrecht/Boston/Lancaster : D.Reidel Publishing Company, 2005. 256 p.
64. Ross A. The Language of Humor. New York : Routledge, 2008. 129 p.
65. Ruch W. Psychology of humor. *The primer of humor research*, 2008. Humor Research 8. P. 17-100.
66. Suls J. M. Cognitive processes in humor appreciation. *Handbook of Humor Research*. New York : Springer, 1983. Volume 1: Basic Issues. P. 39–57.
67. Vandaele J. Humor in translation. *Handbook of Translation Studies*. Amsterdam & Philadelphia : John Benjamins, 2010. Vol. 1. P. 147–152.
68. Zabalbeascoa P. Humor and translation – an interdiscipline. *Humor: International Journal of Humor Research*, 2005. Vol. 18, Issue 2. P. 185–207.

### **СПИСОК ЛЕКСИКОГРАФІЧНИХ І ДОВІДКОВИХ ДЖЕРЕЛ**

69. Белокурова С.П., Белокуров А.А. Словарь литературоведческих терминов, 2005. URL: <http://grammar.ru/LIT/?id=3.0> (дата звернення: 27.12.2019).
70. Кузьменко В.І. Словник літературознавчих термінів : навч. посібник. – К. : Український письменник, 1997. 230 с.
71. ЛЭТП = Литературная энциклопедия терминов и понятий / сост.-ред. А.Н. Николюкин. М. : НПК “Интелвак”, 2001. 1596 с.
72. Балязин В. Мудрость тысячелетий. Энциклопедия. М. : Олма-Пресс, 2004. 848 с.
73. Urban Dictionary. URL: <http://www.urbandictionary.com> (дата звернення: 12.01.2020).

## СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

74. Во И. Полное собрание рассказов / пер. с англ. М. : Астрель, 2012. 635 с.
75. Шоу Фрая и Лори. Сериал Роджера Ордиша. Великобритания, 1989-1992. – 30 мин. URL: <http://www.ex.ua/286321> (дата звернення: 19.02.2020).
76. Шоу Фрая та Лорі. Серіал Роджера Ордіша. Велика Британія, 1989-1992. – 30 хв. URL: <http://www.ex.ua/12932228> (дата звернення: 30.01.2020).
77. A Bit of Fry and Laurie. Directed by Roger Ordish. Great Britain, 1989-1992. – 30 min. URL: <http://abitoffryandlaurie.co.uk> (дата звернення: 02.02.2020).
78. Antz. Adventure fantasy comedy (the USA), DreamWorks, 1998. 83 min.
79. Bee Movie. Comedy (the USA), Paramount Pictures DreamWorks Animation, 2004. 91 min.
80. Cars. Comedy (the USA), Walt Disney, Pixar, 2006. 116 min.
81. Madagascar 2: Escape Africa. Adventure, comedy (the USA), DreamWorks, 2008. 89 min.
82. Madagascar. Adventure, family comedy (the USA), DreamWorks Animation, 2005. 70 min.
83. Monsters. Computer animated comedy film (the USA), Pixar Animation studios, 2001. 92 min.
84. Shark Tale. Comedy (the USA), DreamWorks, 2004. 90 min.
85. Shrek 2 (a sequel to Shrek). Family cartoon, comedy, fantasy (the USA), DreamWorks SKG, 2004. 93 min.
86. Valiant. Film featuring anthropomorphic characters, World War 2nd. Walt Disney Pictures, Universal Studios Home Entertainment, United Kingdom, 2005. 76 min.

87. Waugh E. *The Complete Short Stories of Evelyn Waugh*. London : Backbay Books. Little, Brown and Company, 1999. 611 p.