

Національний університет "Острозька академія"

Факультет романо-германських мов  
Кафедра англійської філології

## **Кваліфікаційна робота (проект)**

магістра

на тему

Особливості використання мовних засобів для створення гумористичного ефекту у англійськомому серіалі «How I met Your Mother» та способи їх перекладу українською мовою

Виконав: студентки 6-ого курсу, групи МА-6

спеціальності: 035 Філологія

спеціалізації: германські мови та літератури

(переклад включно), перша – англійська

Верби Анни Віталіївни

Керівник Коцюк Леся Миколаївна

Рецензент \_\_\_\_\_

(прізвище та ініціали)

Острог – 2020 рік

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1.....	6
ТЕОРЕТИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ВИВЧЕННЯ ЯВИЩА ГУМОРУ .....	6
1.1. Проблема визначення поняття «гумор» .....	6
1.2 Лінгвістичні підходи до вивчення гумору .....	15
1.3. Підходи до класифікації типів гумору .....	22
РОЗДІЛ 2.....	28
ЛІНГВОКУЛЬТУРНІ ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ СУЧАСНОГО АНГЛОМОВНОГО КІНОДИСКУРСУ ЯК ЦАРИНИ ПОРОДЖЕННЯ ГУМОРУ ....	28
2.1. Тлумачення кінодискурсу у сучасному мовознавстві.....	28
2.2. Мовні та позамовні характеристики сучасного кінодискурсу.....	37
2.3. Специфіка та труднощі перекладу кінодискурсу .....	45
РОЗДІЛ 3.....	55
ОСОБЛИВОСТІ ВІДТВОРЕННЯ ЛІНГВОПРАГМАТИЧНОГО ПОТЕНЦІАЛУ ГУМОРУ В СУЧАСНОМУ АНГЛОМОВНОМУ КІНОДИСКУРСІ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ (НА МАТЕРІАЛІ СЕРІАЛУ «HOW I MET YOUR MOTHER») .....	55
3.1. Мовностилістичні характеристики вираження лінгвопрагматичного потенціалу гумору в сучасному англомовному кінодискурсі (на матеріалі серіалу «How I met Your Mother»).....	55
3.2. Аналіз способів відтворення англомовних гумористичних висловлювань українською мовою (на матеріалі серіалу «How I met Your Mother») .....	63
3.3. Основні способи відтворення лінгвокультурної специфіки гумору сучасного англомовного кінодискурсу українською мовою (на матеріалі серіалу «How I met Your Mother»).....	74
ВИСНОВКИ .....	81
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	85

## ВСТУП

Гумор наразі постає одним з явищ, які не отримали в науці повного, однозначного і несуперечливого опису. Намагання розкрити та зрозуміти внутрішній механізм гумору завжди був пов'язаний з складнощами. Незважаючи на це, іронія досить поширена у мовленні та є легкою для розуміння.

Важко не брати до уваги значущість іронії і усього комічного для мистецтва та літератури, оскільки вона пов'язана з гумором. Сміх є невід'ємною складовою позитивного спілкування, бо за допомогою сміху можливо доцільно репрезентувати свої емоційні наміри, або показати своє ставлення до негативних аспектів життя: несприйняття оточуючої ситуації, протиріч. Цією стороною іронія пов'язана з комічним.

Різні аспекти вивчення іронії вивчаються у науці про мову – від стилістичної інтерпретації (О.А. Лаптева, Н.К. Саліхова, Л.В. Чернець, О.В. Коленко) до розгляду іронії як концептуальної категорії тексту (М.Ю. Орлов). У межах сучасних досліджень не можливо оперувати поняттям «іронія» у традиційному сенсі. Під час наукових пошуків лінгвісти переходять від традиційної інтерпретації феномену в складі категорії комічного (О.Я. Палкевич, Т.Ф. Лимарева) до розгляду її як ментального і лінгвокультурного утворення (Є. Брюханова). Спираючись на різні версії, питання про встановлення ролі іронії в формуванні особливостей національного бачення світу залишається відкритим.

Прагматичний статус гумору як невід'ємної складової сучасного дискурсу не є чітко визначеним. **Актуальність** даного дослідження визначається нечіткою дефініцією лінгвістичного механізму і специфіки функціонування іронії в кінодискурсі.

**Об'єктом** дослідження є мовностилістичні засоби репрезентації гумору у сучасному англomовному кінодискурсі (на матеріалі серіалу «Як я зустрів вашу маму» та його україномовного перекладу).

**Предметом** дослідження є функціонування та переклад гумору у сучасному англomовному кінодискурсі.

**Метою** роботи є з'ясування специфіки функціонування та перекладу гумору у сучасному англomовному кінодискурсі шляхом виявлення основних мовностилістичних засобів його репрезентації (на матеріалі серіалу «Як я зустрів вашу маму» та його україномовного перекладу).

Досягнення сформульованої мети вимагає розв'язання таких **завдань**:

1. Розглянути актуальні лінгвістичні підходи до вивчення гумору;
2. Визначити проблеми визначення поняття «гумор»;
3. Виділити провідні підходи до класифікації типів гумору;
4. Охарактеризувати тлумачення кінодискурсу в сучасному мовознавстві;
5. Ознайомитися з мовними та позамовними характеристиками сучасного кінодискурсу;
6. Визначити специфіку та труднощі перекладу кінодискурсу;
7. Виділити мовностилістичні характеристики вираження лінгвопрагматичного потенціалу гумору в сучасному англomовному кінодискурсі;
8. Проаналізувати способи відтворення англomовних гумористичних висловлювань українською мовою;
9. Розглянути основні способи відтворення лінгвокультурної специфіки гумору сучасного англomовного кінодискурсу українською мовою.

**Методи дослідження.** Під час написання курсової роботи використовувалися такі загальнонаукові, лінгвістичні та перекладознавчі методи як: *аналіз* (використовується для розчленування предмету пізнання, абстрагування його певних сторін чи аспектів), *аналогія* (використовується для уподібнення форм), *порівняння* (використовується для зіставлення певних мовних одиниць задля виявлення їх особливостей), *систематизація* (використовується для класифікації та упорядкуванню процесу), *конкретизація* (використовується для визначення певних зв'язків між умовами існування та формою граматичних конструкцій), *дистрибуція* (використовується для ототожнення окремих одиниць), *семантичний метод* (використовується для визначення значень мовних одиниць).

**Практичне значення** дослідження виявляється в подальшому його застосуванні для вивчення гумору та його особливостей відтворення у сучасному

англомовному кінодискурсі. Окрім того, отримані результати можуть бути використані при висвітленні проблем перекладу іронічних висловлювань у публічних промовах, а також при написанні наукових робіт та у якості методичних матеріалів в курсах лінгвістики тексту, психолінгвістики, лінгвокультурології.

**Теоретичне значення.** Основні положення дослідження можуть знайти відображення в лінгвістичних і літературознавчих курсах «Стилістика», «Теорія комунікації», в семінарах по стилістиці і художньому мовленні, а також при розробці спецкурсів і спецсемінарів з проблем мовного спілкування.

**Апробація.**

**Структура дослідження** зумовлена його метою та завданнями. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаної літератури.

## РОЗДІЛ 1

### ТЕОРЕТИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ВИВЧЕННЯ ЯВИЩА ГУМОРУ

#### 1.1. Проблема визначення поняття «гумор»

Загалом у світовій науковій думці було розроблено низку підходів до визначення комічного. Спробу систематизації базових теорій здійснив Б. Дземідок: – теорія негативної якості (Аристотель, Т. Гоббс, К. Юберхорст); – теорія деградації (А. Бейн); – теорія контрасту (Жан-Поль, Т. Ліппс, Г. Спенсер); – теорія суперечності (Г. Гегель, А. Шопенгауер); – теорія відхилення від норми (К. Гроос, Е. Обуе); – теорія мотивів, що перетинаються (А. Бергсон, А. Луначарський, З. Фройд) [22, с. 87].

Аналіз комічного дозволяє досліджувати гумор як частину культури. Область комічного давно є предметом наукового інтересу різних вчених, але його історичний аспект є не вивченим на даний момент.

Якщо звернутися до беконівського методу очищення розуму від зайвих нашарувань, зокрема, від сліпої віри в авторитети, то вивчення комічного варто починати, образно кажучи, «з чистого аркуша». Будь-яка авторитетна концепція комічного – Аристотеля, А. Шопенгауера, А. Бергсона, М. Бахтіна – виводить на широкий вторований шлях, де майже кожне перехрестя і поворот забезпечені покажчиком і де всі приватні питання знаходять правдоподібну відповідь.

Однак – і в цьому полягає парадоксальність досліджень, - чим далі триває цей шлях, чим більше явищ, ситуацій і подій втягуються в область рефлексії з приводу комічного, сміху, гумору, тим складнішою представляється природа смішного і тим більше питань залишаються без відповіді. Не всі прояви смішного укладаються в визначення, не завжди вони легко відділяються від маси різнорідних явищ. Філософський енциклопедичний словник трактує поняття «комічне» наступним чином: «... категорія, що позначає культурно оформлене, соціально і естетично значуще смішне» [14].

Сміх народжується і існує в зоні контакту: особистостей і соціальних груп, культур та епох. Таку ж зону контакту являє собою поняття комічного, що об'єднує сфери широкого ряду наук і яке демонструє різні рівні смішного – від мовної гри до глобальних філософських побудов. Кожен з цих рівнів має власну логіку і здатність вибудовувати унікальні асоціації та зразки смішного. При цьому наявні моделі комічного не є замкнутими і не дискретні.

Сміх, на думку Ю.Б. Борєва, здатний пояснити численні білі плями історії, показавши справжню, ще не піддану цензурі і ідеологічній міфологізації самосвідомість духовної культури.

Таким чином, комічне народжується і існує в зоні контакту, що виникає між особистостями, групами в різних соціокультурних контекстах. Саме поняття комічного об'єднує предметні сфери різних галузей науки – від мовної гри до глобальних філософських побудов.

Узагальнення масиву визначень комічного як суперечності намагався здійснити Ю. Борєв: «Комічне – це суспільно відчутна суперечність, суспільно значима об'єктивна невідповідність (мети і засобів, форми і змісту, дії і обставин, сутності і її проявів, причини і наслідку, дії і результатів, старого і нового, реальності і уявлення про неї тощо), у якій або сама суперечність, або одна з її сторін протистоять високим естетичним ідеалам» [8, с. 43-44].

Комічність того чи іншого об'єкта, згідно з думками вчених, закладено або в якостях самого об'єкта комічного бачення, або ж в особливостях реакції суб'єкта [11, с. 15]. В основі першого типу лежить констатація незвичайних характеристик комічного об'єкта, серед яких контрастність, невідповідність, суперечливість, помилковість та інші. Теорії другого типу тяжіють до того, щоб пояснити, які саме почуття, емоції чи психічний стан виникають у людини при сміхові (причиною не обов'язково є комічний об'єкт чи ситуація).

У проблематиці комічного основним невирішеним питанням залишається саме принцип, за яким невідповідність двох чи більше явищ спричиняє комічний ефект. Сама природа комічного як універсального явища оцінно-естетичної діяльності

людини визначає таку її характерну особливість, як взаємодія двох різних начал – загальнолюдського та національного, історично зумовленого [20, с. 32].

Така біполярність «планетарне-національне» не видається вичерпною, адже, хоч і точно визначено одну межу комічного (універсальне розуміння, притаманне всьому людству), інша ж навряд чи може обмежитись національним, а слід радше говорити про індивідуальне трактування смішного. Конфронтація, конфлікт чи зіткнення ідей не можуть вважатися достатніми для пояснення природи категорії комічного, оскільки є характерними не лише для неї. Фахівці підкреслюють важливу роль гри у процесі еволюції людини і її відчуття комічного. Із розвитком мови, самопізнання, абстрактного та аналітичного мислення люди розширили функцію радості та сміху і навчилися грати з ідеями, словами та альтернативними реаліями шляхом такої лудичної психічної діяльності, як гумор [10, с. 320].

У праці І.Е. Сниховської висловлено припущення про ритуал як основу походження естетичної форми сміху. Науковець здійснює чіткий поділ сміху на докультурний, «психофізичний сміх», пов'язаний із тілесним комфортом, ікультурний сміх, власне комічне. Культурний сміх постає як ритуальне явище, сутність якого полягає у проміжному стані між життям та смертю.

Архаїчний ритуальний сміх був необхідним правилом під час жертвопринесень і міг супроводжуватися лайкою та сварками, які зливалися зі сміхом на основі спільності функцій. У такій формі зародилися насмішки, які перетворилися на засіб соціальної корекції і заклали основу естетично значимого комізму [41, с. 95].

На нашу думку, первісний сміх зародився на основі колективного несвідомого відчуття радості. Групова насолода від удадо зробленої справи провокувала сміхову реакцію. Через обмежену кількість комічних об'єктів та стимулів такий колективний сміх поступово виснажувався, що спровокувало зміну самої природи сміху – він постає вже не як прояв колективної, а як прояв персональної радості. У цей момент зароджується «передегоїстичний» сміх, який у подальшому переходить у більш складні, егоїстичні форми.



Під егоїстичними формами ми розуміємо відчуття вищості над об'єктом висміювання та відсторонення від нього. Саме егоїзм лежить в основі уваги до негатива певного явища; він протиставляється первинному колективному сміхові радості. Згідно з такою логікою, найпершим та найпростішим серед комплексних різновидів егоїстичного сміху є пародія, тобто безпосередній грубий сміх з видимих об'єктів. Від нього надалі постають складніші естетичні форми іронії.

Спільною в усіх визначеннях фахівців є увага до сміху як неодмінної реакції на прояви комічного, хоча науковці все ж акцентують на тому, що комічне є не єдиним можливим його стимулом.

Як багаторівневий лінгвокогнітивний та дискурсивний феномен, іронія постійно розвивається, а тому не має чіткої дефініції об'єкту дослідження гуманітарних наук. Іронія осмислюється і як стилістичний прийом, який призначений для «посилення і прикрашення» мови, і як спосіб думки, і як естетична установка або естетичний «компонент» мислення.

Ісидор Севільський вказував, що «іронія — це коли за допомогою облуди розумом прагнуть не до того, про що говорять. Буває ж це, коли ми хвалимо те, що (насправді) хочемо засуджувати».

Семантика, що передається за допомогою іронії, може бути кваліфікована більш-менш однозначно тільки за допомогою контексту, попереднього чи супроводжуючого, а також експліцитно або імпліцитно. Оскільки гумористичний вираз поєднує в собі протилежні значення, одне з яких виробляється на більш високому рівні означення, воно може бути визнано метасеміотичним. Когнітивний потенціал іронії завжди цікавив учених, що закономірно у зв'язку з її поновлюваним в різні епохи онтологічним статусом.

Античність визначила наступні значення іронії:

1. Іронія – обман та пустослів'я (Платон), що висловлює повну протилежність тому, що виражається.

2. Насмішка, іронія – запитання (Сократ), в процесі якого співрозмовнику відкривається істина.

3. «Хвастощі – істина – іронія» (Аристотель). Удавання в бік перебільшення, хвастощів, а так само зневажливе ставлення до людей.

4. «Характер»: іронія – це приховування власної ворожості, ігнорування ворожих намірів противника, відсторонення настирливості (або доведення до його усвідомлення власної настирливості), приховування власних вчинків (Теофраст) [17].

Будучи розвиненим в «Риторичі» Аристотеля, феномен іронії отримує своє подальше осмислення у римських ораторів, а потім і у гуманістів Відродження. Епоха Просвітництва активно використовує іронію як зображально-виразний засіб, проте в епоху романтизму іронія знаходить статус не риторичного прийому, але естетичної установки, що детермінує піднесення суб'єкта над дійсністю. Література модернізму реалізує потенціал іронії з позицій репрезентації меланхолії, втоми, «занепаду Європи», постмодерн, в свою чергу, ставить іронію в центр семантичного простору як головну умову гри (в тому числі мовної) і пародіювання. У лінгвістичній парадигмі іронія — різновид суб'єктивної модальності, що відображає критичну оцінку автором персонажа, ситуації, самого себе і т.п. Гумористична модальність являє собою досить складний об'єкт аналізу, тому що гумористичні висловлювання включають в себе одночасно контрарні оцінки: одна (зі значенням «+») — експліцитно, інша (із значенням «-») — імпліцитно [26, с. 64].

Лінгвістичний аспект розуміння феномену іронії традиційно базується на вивченні іронії як фігури. Іронія як фігура вивчається саме з цих позицій в зв'язку з тим, дане поняття було вперше осмислено і описано в риторичі саме в якості риторичного прийому. Однак роль іронії в історії літератури і теоретичні дослідження даного поняття в філософії Г.В.Ф. Гегелем, С. К'єркегором, Ф. Шлегелем не дозволяють розглядати її лише як спосіб оформлення думки. Іронія є набагато глибший феномен, характерною рисою якого є експлікація імпліцитних засобів особливого світогляду і вираз критичного ставлення автора до того чи іншого предмету або явища. [26, с. 1].

Лінгвістична парадигма трактує іронію як вид іносказання, що базується на зіткненні двох протилежних оцінок в одному відрізку мовлення. Ці оцінки

утворюють два плани висловлювання: експліцитний — прямий, буквальний, який несе позитивну оцінку, і імпліцитний — що містить критичну оцінку і розкривається в контексті. Так як всі мовні одиниці, що виражають іронію, набувають експресивність, то представляється доцільним при їх аналізі спиратися не тільки на філософське й естетичне розуміння іронії, але і на термінологічний апарат риторики — теорію тропів і фігур [19, с. 359].

Так, класичне визначення іронії в такому ракурсі наводиться в «Словнику лінгвістичних термінів» Д.Е. Розенталя і М.А. Теленкової: «Троп, що полягає у вживанні слова в сенсі зворотному буквальному з метою глузування, з метою тонкої або прихованої насмішки; насмішка, нарочито наділена до форми позитивної характеристики або вихваляння» [7].

Навчальні посібники з риторики, як правило, наводять більш об'ємні характеристики типів іронії як зображально-виразного засобу. Так, в числі прийомів мови, заснованих на іронії, глузування називають конкретні підвиди іронії: власне іронія, антифразис, міктеризм (презирство, сарказм), астеїзм (ввічлива, тонка насмішка під виглядом похвали).

Найчастіше в якості відмітної ознаки іронії називають подвійний сенс, де істинним є не прямо висловлене, а протилежний йому, те що мається на увазі; чим більше протиріччя між ними, тим сильніше іронія. Однак, сучасні дослідники відзначають, що ця протилежність не є обов'язковою умовою виникнення і функціонування іронії. Очевидно, слід говорити про множинність смислів, які «накладаються» один на одного, або про наявність проміжку між буквою і здоровим глуздом.

Західна лінгвістика звертається до проблематики іронії в 60-і роки: напрямок вивчення іронії як мовного явища вперше визначено в роботі Гаральда Вайнрайха, де іронія пояснюється через стандартну елементарну модель. Відповідно до цієї моделі, «жертва» іронії часто не розуміє справжнього значення гумористичного висловлювання, причому на сьогоднішній день жоден дослідник не дотримуватися такої думки: в більшості випадків очевидно, що модальність гумористичного висловлювання якраз націлена на приблизно адекватне розуміння іронії [12].

Герберт Поль Грайс зараховує іронію до одного з видів інфренційних моделей, ґрунтуючись на принципі комунікативної співпраці (принципі кооперації). Даний принцип здійснюється на основі чотирьох максим: якості, кількості, релевантності, способу вираження. Іронія виникає тоді, коли один з учасників комунікації продукує висловлювання, що порушує максимум кількості, тому що воно саме висловлює не думку, а те, що реципієнт може вивести з контексту сам [11].

Безперечно, типові приклади гумористичних висловлювань («прекрасна погода» про проливний дощ або «велика людина» про маленьку дитину) репрезентують контрастні протилежності «букви» змісту, але в переважній більшості комунікативних контекстів такої протилежності немає. Так відбувається тому, що в них фіксується не опозиція «знак — сенс», а опозиція «сенс-1 — сенс-2». Так, відгук хулігана і двієчника про однокласника «Він же у нас такий розумний!» — явно гумористичний, іронізує дійсність, що хлопець розумний, але така оцінка не є комплімент в його етичній системі. Художній текст зазвичай демонструє ще більш складні форми репрезентації іронії [19].

Лінгвокогнітивний потенціал іронії заснований на здатності мовних одиниць до полісемії (наявність у одного і того ж слова кількох пов'язаних між собою значень) і до вираження експресивності (здатність мовної одиниці виражати різноманіття емоційних і оцінних відносин суб'єкта мовлення), тобто до «нарошення сенсу» тексту. Це закономірно, тому що якби слова мали б єдине значення і зміст, не розширюючи своїй семантики, то і формування іронії було б неможливим.

В гумористичному висловлюванні одночасно міститься дві протилежні оцінки: позитивна і негативна. Одна з них виражається експліцитно, інша — імпліцитно. Чим більше протиріччя між висловленим і тим, що мається на увазі, тим сильніше іронія. У разі, якщо в тексті або дискурсі відображений комплексний характер імпліцитної інформації, вживається термін підтекст — «внутрішній, той, що мається на увазі, словесно не виражений сенс висловлювання, тексту» [29, с. 89].

Семантична категорія підтексту репрезентована зазвичай на рівні надфразових єдностей, знаходячи свою семантику на основі взаємодії семантики слів та інших одиниць тексту. У зв'язку з тим, що будь-який підтекст імпліцитний, він не завжди

адекватно і повністю може бути сприйнятий адресатом. Рецепція імпліцитної інформації, в тому числі розкриття гумористичного підтексту здійснюється при реалізації ключової ролі контексту, який стає необхідним мінімальним маркером, що позначає семантичний простір того чи іншого імпліцитного елемента дискурсу / тексту.

Загальновідомо, що горизонтальний контекст (лінгвістичне оточення певної мовної одиниці, яке визначає особливості вживання даного елемента в мові) і вертикальний контекст (історико-філологічне оточення даного літературного твору) тісно взаємодіють, здійснюючи повноцінне сприйняття інформації. Чим ширше контекст, необхідний для декодування іронії, тим іронія складніше [23].

Критерій контексту є принциповим при виділенні мовної та мовленнєвої іронії. Для мовної іронії потрібен мінімальний контекст або вона не потребує такого контексту взагалі. Мовна іронія реалізується тоді, коли гумористична семантика міцно закріплена в загальному значенні слова і фіксується словниками.

Мовна іронія може бути виражена лише тоді, коли адресат повністю «занурений» в певний контекст: її маркером є зміст висловлювання в його співвідношенні з дійсністю. Індивідуально-авторська іронія являє собою окремий випадок мовної іронії, вона виконує естетичну функцію, здійснюючи структурування художнього тексту і дискурсу [19].

Очевидно, що когнітивний потенціал іронії визначено світосприйняттям учасників дискурсу, відбитим ментально у вигляді культурно-історичної інформації, соціокультурних норм, індивідуальних характеристик самих комунікантів. Успішна дискурсивна ситуація і, особливо, специфіка гумористичної комунікації, залежить багато в чому від конвенціональності відносин адресата і адресанта, їх спільності. Будучи свого роду девіацією нейтрального дискурсу, гумористичний дискурс маніфестує, тим самим, нормованність і конвенціональність моделей побудови когнітивної іронії.

Слід, однак, підкреслити, що очевидними є стилістична і прагматична функції іронії у художньому тексті та дискурсі: виникає додаткова конотація характеристик персонажів, системності їх сюжетних відносин, що, безсумнівно, об'єктивує

ставлення автора до них і до самого себе в художньому світі. Гумористичний дискурс допомагає експлікувати аксіологічний компонент соціальних норм і правил поведінки, а також реалізує текстоутворюючу функцію. Звісно ж, що найбільшою мірою іронія експлікована на структурно-семантичному рівні.

Сучасна лінгвістика виділяє наступні види іронії: проста іронія, антиіронія і самоіронія. Під прямою іронією розуміється спосіб принизити, надати смішний, або негативний характер описаному явищу. Антиіронія протиставлена прямій іронії і дає можливість уявити об'єкт іронії в недооціненому вигляді. Самоіронія — це вид іронії, спрямований на особистість мовця. В антиіронії, а також самоіронії негативний зміст висловлювання може мати на увазі зворотний (позитивний) підтекст [18].

Також, лінгвістична наука виявляє діалогічну природу іронії і дає можливість проаналізувати відносини між предметами гумористичних висловлювань та свідомістю автора і адресата. Для більшої частини сучасних досліджень, початковою точкою є аксіома про те, що в несучому сенсі гумористичного спілкування лежить необхідність в активному інтелектуальному контакті його учасників. Для роз'яснення головною суттю іронії, також слід звернути увагу на її знакову природу і парадоксальність. Традиційно, даний феномен дозволяв розглядати «іронію» в її ментальному і лінгвокультурному утвореннях, визначаючи функції іронії у вигляді формування особливостей національного бачення світу. Сучасна лінгвістична наука виявляє передумови для вивчення гумористичних контекстів і іронії на рівні схожих наук: культурології, психолінгвістики, психології та інших. У звичному вживанні іронії стає ясно, що для вираження всіх смислів гумористичних відтінків, використовуються слова, словосполучення, пропозиції. Чільним фактором трактування іронії в контексті художніх творів є знання реалій з різних областей життя, культури, історії народу. Іронія заснована виключно на досвіді знань мовного колективу, який є результатом соціального життя і культурної спільності [20, с. 154].

На лексико-семантичному рівні іронія здійснюється за допомогою організації мовних засобів, як в структурі оповідання автора, так і в мові дійових осіб, а також

створюється широкий діапазон стилістичних прийомів (метафори, каламбуру, алюзії, оксюморона, образного порівняння, гіперболи, зевгми, уособлення). До гумористично маркованих прийомів відносять здатність створення відтінку модальності, тобто можливість виявити негативне ставлення автора висловлювання до діючих факторів. В даному випадку, іронія непрямолінійно показує відносини між предметно-логічним значенням слова і контекстуальним [35, с. 136].

Критеріями для вибору маркованих гумористично-стилістичних засобів можуть служити:

- 1) можливість створення другого плану, який контрастує з основним;
- 2) відмінність між контекстуальним і предметно-логічним значенням;
- 3) присутність емоційно-оціночного чинника [38, с. 139].

Вагомим є факт, що здатність створення гумористичного ефекту не є характеристикою, системно-закріпленою за лексичними одиницями. З цього випливає, що першорядне значення необхідно приділяти контекстуальним умовам реалізації гумористичного сенсу, що враховують як лінгвістичні, так і екстралінгвістичні чинники, які є проявом функціонального підходу в вивченні іронії.

## **1.2. Лінгвістичні підходи до вивчення гумору**

Відомо, що комічне – це категорія естетики, що виражає в формі осміяння історично обумовлену (повну або часткову) невідповідність явища, діяльності або поведінки людей, їх традиціям і звичаям, об'єктивному ходу речей і їх естетичному ідеалу. Комічне, вивчення якого почалося в естетиці (від грец. Κῶμικος - смішний), визначається як «одна з основних естетичних категорій, що відображає життєві явища, що характеризуються внутрішньою протилежністю, невідповідністю між тим, чим вони є по суті, і тим, за що вони себе видають» [13, с. 92]; «Комічне (грец. Κῶμικος - веселий, смішний, від κῶμος – весела процесія ряджених на діонісійських святах) – в широкому сенсі – що викликає сміх» [26, с. 500].

Комічне за своїм походженням, сутністю та естетичною функцією носить соціальний характер. Його витoki кореняться в об'єктивних суперечностях суспільного життя. Комічне може проявлятися по-різному: у невідповідності нового і старого, змісту і форми, мети і засобів, дії та обставин, реальної сутності людини і його думки про себе. Комічне визначає характер багатьох видів літератури: комедії, байки, сатиричного роману, фейлетону, лімерика. Настільки ж очевидним є тісний зв'язок комічного з негативним, поганим, потворним [11, с. 14].

Комічне – категорія давня, велика і досить суперечлива. Загальне естетичне розуміння природи комічного ґрунтується на невідповідності між дією і результатом, метою і засобами, ницим і піднесенням і т.д. Комічне реалізується, зокрема, у формі іронії або у формі гумору. «В іронії смішне ховається під маскою серйозності, з переважанням негативного (глузливого) відношення до предмету; в гуморі - серйозне під маскою смішного, зазвичай з переважанням позитивного («сміхового») ставлення» [23, с. 297].

Прийнято розрізняти два різних протилежних виду комізму: вищого порядку і низового. Теорія двох видів комічного - низового і високого - з'являється в ХІХ в.

У поетиці ХІХ в. затверджується, що є два види комізму: один вид відноситься до області естетики, що розуміється як наука про прекрасне, і такий вид комізму включається в поняття прекрасного; інший вид комізму лежить поза естетикою прекрасного і являє собою щось знижене [12].

Деякі теоретики визначають знижено-комічне за формами і відносять до області нижчого комізму всі види фарсів, балаганів, клоунад; до вищих форм - класичні комедії від Арістофана, Мольєра і Гоголя до Чехова та ін. Різні форми комізму ведуть до різних видів сміху.

Комічність літературного твору – це певна ідейно-художня авторська позиція, причому не довільна, а закономірно обумовлена логікою самого зображеного життя. кожен конкретний твір представляє собою особливу художню ситуацію, основними учасниками якої є автор, герой і читач. При цьому ключовим виявляється поняття художньої цілісності. Мається на увазі не зовнішня композиційна закінченість, не



абстрактний взаємозв'язок всіх елементів, а нерозривна єдність суб'єктивної та об'єктивної сторін художнього зображення [7, с. 36].

Розумінню гумористичного твору багато в чому сприяють певні очікування, особливий емоційний настрій, інтелектуальна готовність до миттєвої зміни фокусу уваги. У творах гумору і сатири завжди є другий план, і в ролі основної інтриги тут виступає зміна фокусу уваги, ракурсу сприйняття: наприклад, читач налаштувався на розуміння будь-якої лексеми (або словоформи), припускаючи, що вона використана в прямому значенні, а її слід сприймати в переносному сенсі. Розвинуте почуття гумору передбачає також отримання задоволення від несподіваних «відкриттів», пов'язаних із застосуванням мовних одиниць, від уміння творчо використовувати свої мовні здібності в просторі мовної гри.

Мовна гра як прояв творчого начала в мові заснована на порушенні звичних системних відносин, нерозривно пов'язана з категорією комічного. Гра слів сприяє досягненню гумористичного, гумористичного, сатиричного і саркастичного ефектів. При цьому в основі комічного ефекту лежить принцип логічного протиріччя або алогізм, двозначність. У грі слів логічне протиріччя виникає в результаті порушення закону тотожності, яке свідчить, що в процесі певного міркування всяке поняття і судження повинні залишатися тотожними самим собі. Таким чином, протиріччя породжує двоплановість, двозначність, які закладені в основі гри слів.

«Двійництво», «обман» словесної гри полягає в тому, що один і той же предикат приписується двом несхожим об'єктам, обидва вони ототожнюються так, що якщо не за змістом, то за звучанням виходить образ, що належить двом субстанціям, двом світам. Гра слів виникає завдяки семантичному контрасту, зіштовхуванню різних смислів при їх одночасній актуалізації в синтагматичному ланцюгу, породжуючи при цьому іронію, жарт, сатиру, сарказм по відношенню до якогось явища і такі специфічні художні форми комізму, як пародія, пастіш, лімерик, шарж та ін.

Мовні механізми породження смішного визначаються різного роду протиріччями в сфері означального і (або) означуваного, що вимагають

спеціального лінгвістичного аналізу. Таким чином, існують різні лінгвістичні засоби створення комічного ефекту.

Отже, центровим поняттям у нашому дослідженні залишається поняття комічного. За своїм первинним значенням воно відносилось до комедії і лише пізніше отримало фігуративне вираження комічного. Комічне – поняття старше, ніж гумор, однак не старше за іронію.

У другій половині ХХ ст. зі зростанням значення засобів масової інформації, знакових систем стало ясно, що епоха раціоналізму вичерпала себе: суспільство, хоча і стало відкритим суспільством загального споживання, не стало щасливішим. Зростання потоків інформації, розвиток знання привели до того, що людина усвідомила себе універсальним паном всіх категорій. На місце каузального пояснення світу приходить синергетика, що дозволяє орієнтуватися в різних системах. Не лінійний детермінізм, а контекстуальність, що показує змішання різних сфер життя в складних системах, стала показником науковості. Відбувається поворот від аналізу структури до того, що лежить поза нею: до поля можливостей, де взаємодіють фрагменти історії, моралі, політики, художньої практики, які сприймаються і передаються за допомогою послідовності знаків. Таким чином, весь світ перетворюється в текст, занурений в інтер- та інтрадискурс. На думку Мішеля Фуко, філософська суб'єктивність розсіюється всередині мови. Це і становить одну з фундаментальних структур сучасної думки [14, с. 310].

Іронія стає рухом оскарження норми, правила, здорового глузду. Вона легко переходить в парадокс і жарт. Це іронія випадковості, гра, що приносить задоволення. Подвійне кодування, зіставлення двох і більше текстуальних світів, стилів, парадоксальні порівняння, цитацій, використання прецедентних текстів, створення окказіоналізмів, пародій призводять до безмежних можливостей варіацій розуміння.

В результаті складається розуміння культури як багатосарової системи текстів, які відсилають один до одного, цитуються, викликаючи при цьому інтелектуальну насолоду. Іронія, будучи універсальним стилістичним прийомом, формальною риторичною фігурою, яка може бути наповнена будь-яким вмістом —

теоретичним, естетичним, етичним — володіє певним аксіологічним потенціалом, особливо в перехідну епоху. Можна зробити висновок про іронію як про органічний елементі «мовних ігор» постмодерну, широкому використанні її в художній практиці епохи на основі амбівалентності постмодерністських смислових підстав [38, с. 287].

Лінгвістичні дослідження традиційно базувалися і базуються на методології інших наук. Можна виокремити порівняльно-історичне мовознавство, яке виробило власні методи, і структуралізм, що зробив великий вплив на наукову картину світу в цілому.

Термін «іронія» аж до кінця минулого століття використовувався для позначення різновиду тропа, антифразис.

Як показав наш короткий огляд, таке розуміння складного типу світогляду надзвичайно звужує, редукує предмет дослідження, обмежуючи його, по-перше, тільки лексичним рівнем ієрархічної системи мови, а по-друге, однозначним зазначенням насмішки як мети іронії.

В останні десятиліття, у зв'язку з поворотом лінгвістики до дослідження цілісного тексту, дискурсу, а також під впливом загальнонаукової парадигми постмодернізму, що не тільки розсунув кордони науки про мову, але зробив цю науку найголовнішою, об'єктивував іронію як тип світогляду, інтерес лінгвістів до даного феномену стрімко зріс. Стали говорити навіть про формування нової науки «іронології». Разом з тим єдиної дефініції так і не виникло. [13]

У дисертації І.А. Антоніо була зроблена спроба проаналізувати специфіку дефініції іронії в різних дисертаційних роботах. Автор стверджує, що, оскільки будь-яку науку визначає термінологічна система, лінгвісти не повинні запозичувати терміни з філософії та інших наук, а внести в них лінгвістичний зміст. Проблема стосується не тільки перегляду дефініцій, а й відповідності ключового терміну принципам аналізу фактичного матеріалу. Багато дослідників, беруть естетичні положення теорії комічного формально, не включаючи їх у цілісний процес викладу, і використовують як надлишкову інформацію.

І.А. Антоніо пропонує власне лінгвістичне тлумачення іронії: семантичний механізм перемикання між негативною і позитивною модальностями одного і того ж висловлювання (слова, словосполучення, пропозиції), або позитивною і негативною оцінкою об'єкта висловлювання, що здійснюється за допомогою інтонації, контексту (як текстового, так і екстралінгвістичного). Комунікативна мета гумористичних висловлювань може варіюватися від «вираження сумніву» до «дискредитації адресата». Сміх може виникнути як незапланований ефект, але тільки у непрямого адресата. Імплицитний характер негативною оцінки уможливорює визнання іронії як «прихованої мовної агресії» [1, с. 19].

Виділяючи незмінні риси, можна визначити іронію як мовну гру, яка базується на чуттєво-розумовому відстороненні від об'єкта, піднесенні над ним, поєднанні непоєднуваного, новому баченні ситуації. Іронія — своєрідний захисний механізм, непередбачувана об'єктивація якого повинна доставляти естетичну насолоду, задоволення від душевних процесів. Інтерпретація іронії в художньому тексті, допускаючи нескінченні варіанти розуміння, повинна спиратися на інтердискурс автора, персонажів і читача.

Іронія поряд з гумором і сатирою є категорією комічного і охоплює багато сторін людського життя. Комічне в свою чергу — явище загальнолюдське, що підтверджено наявністю комічних універсалій, до яких можна віднести тематику, жанри комічного дискурсу. З іншого боку, комічне — явище глибоко етносоціальне, про що свідчить специфіка «національного гумору», висміювання певних моментів навколишньої дійсності. Таким чином, в дослідженні універсальної здатності людини сприймати іронію є культурно-національний аспект.

Протиріччя, що лежить в основі будь-якого комізму, є ніщо інше, як поєднання при сприйнятті двох протиборчих логіко-семантичних полів, які визначаються через опозицію своїх репрезентантів, наприклад «високе-низьке», «форма-зміст», «реальне-нереальне» і т.д. Таким чином, сміх, як реакція на комічну (мовну) ситуацію, викликається зіткненням протилежностей,

Слід, однак, відзначити, що при всьому багатстві мовних засобів, важливою умовою реалізації іронії є фігура спостерігача. Спостерігач може бути як суб'єктом

іронії, помічаючи відхилення від норми і виступаючи як адресант комічного твору, так і адресатом гумористичного висловлювання. В кінцевому рахунку, спостерігач повинен володіти мовною компетентністю, щоб помітити несподіваний, прихований аспект розглянутого предмета і декодувати гумористичне висловлювання. Без знання про недоречність того чи іншого висловлювання, неможливо розпізнати іронію мовця. Гумористичне висловлювання, в свою чергу, повинно відповідати наступним критеріям, щоб виключити недоречні висловлювання (наприклад застереження, помилки внаслідок безграмотності і т.д.):

1. Висловлення має допускати дві інтерпретації, що суперечать одна одній;
2. Учасники гумористичної (мовної) ситуації повинні мати здатність розпізнати конкуруючі інтерпретації (наприклад, бути знайомі з контекстом, знати особистість, мати достатні мовні знання і ін.) [34, с. 65].

При реалізації іронії не виключається, однак, неправильна інтерпретація висловлювання, якщо висловлювання є гумористичним, але сприймається як негумористичне. Або ж негумористичне висловлювання сприймається як гумористичне.

Так звані іронізми, тобто системні явища мови, набувають гумористичного значення завдяки частотності вживання в певних контекстах. Таким чином, йде закріплення за даними одиницями мови потенціалу висловлення гумористичного значення.

Слід вказати на складність інтерпретації іронії в системі комічного. Іронія висловлює гру протилежностями, стираючи межу між добром і злом, правдою і помилкою, свободою і необхідністю, низьким і високим. Така гра реалізується дуже різноманітне: за допомогою гротеску, парадоксу, пародії, дотепності, гіперболи, контрасту, з'єднання різних мовних стилів і т.д.

Людина, потрапляючи в певну культурну середу, приймає разом з мовою норми і стереотипи поведінки. Разом з вивченням мовних засобів вираження думок і бажань, йде навчання невербальним засобам спілкування, які завжди супроводжують в фоновому режимі розмову або мають своє відображення в тексті. Таким чином, вся гама вербальних і невербальних засобів спілкування (жести,

міміка, положення тіла) закладені в кожному члені суспільства. Інше питання, наскільки ці здібності розвинуті і використовуються самим мовцем і наскільки навколишнє середовище не перешкоджає виявленню невербальних гумористичних сигналів.

### 1.3. Підходи до класифікації типів гумору

Завдяки залученню до аналізу іронії таких текстових категорій, як когезія, ретроспекція, проспекція, підтекст, модальність, стало можливим дослідження складних форм іронії (асоціативної з її підвидом — цитаційної). Висновки про існування складних текстових форм іронії, а також про вагомую роль текстових засобів в її реалізації і особливому місці іронії в ідейно-образній структурі тексту зумовили введення в науковий обіг терміну «гумористичний сенс». Цей термін дає можливість включити в область дослідження текст і широко користуватися ним при дослідженні текстових форм іронії. Власне, позначення «сенс» зрозуміло і може бути застосовано як до пропозиції, так і до одиниць більших, ніж пропозиція. Гумористичний зміст — сенс такої пропозиції, висловлювання, предикативно-релятивного комплексу, тексту в цілому, в якому суб'єктивно-оціночна модальність негативного характеру міститься в підтексті і знаходиться в відносинах протиріччя, протиставлення з поверхнево вираженим змістом, який, в свою чергу, створюється невідповідністю традиційних і ситуативних позначень. Створення гумористичного сенсу обумовлено інтенцією автора висловити своє ставлення до дійсності непрямым, опосередкованим шляхом, тобто сказати щось, фактично формально цього не кажучи — іншими словами, прагненням приховати модальність висловлювання [16, с. 38].

Введення терміну дало можливість класифікувати іронію на два типи за новим принципом — залежно від умов і способів її реалізації. Кожен тип реалізується в специфічно організованих контекстах, параметри яких можна досить чітко визначити. Обидва типи по-різному реалізують комунікативне завдання, а значить, і створюють дещо відмінні одна від одної структури текстів, займаючи тим самим

різні місця в ідейно-образній структурі твору. За цим принципом іронію можна розділити на ситуативну і асоціативну. Ситуативна іронія — явний, емоційно-забарвлений тип іронії; це іронія, яка усвідомлюється негайно. Контраст між ситуативним контекстом і прямим значенням (змістом) слова, словосполучення (пропозиції) відразу ж породжує значення (сенс), протилежне прямому. Реалізується цей тип іронії в мікро- і макроконтексті. Для його актуалізації використовуються засоби лексичного (слово, словосполучення), а також синтаксичного рівня (відокремлені синтаксичні конструкції, транспозиція синтаксичних конструкцій). За допомогою засобів цих двох рівнів конструюється відносно простий контекст, який має двохвимірну структуру: виклад ситуації (частина пропозиції, абзацу) і коментування, оцінка її автором або персонажем. Обидва елементи структури розташовуються завжди контактено. Ситуативна іронія служить створенню яскравих деталей, моментальних зарисовок в системі художнього твору. Як правило, цей тип іронії залежить лише від лінійного контексту, який рідко перевищує рамки абзацу [35, с. 85].

Значно складніше за способом і умовами реалізації, а також вагомішим за місцем в системі художнього твору є асоціативна іронія. Це прихований, тонкий тип іронії; реалізація переносних значень в цьому випадку відбувається поступово, нові значення виникають градуально. Градуальний приріст нових значень вимагає великих контекстів, тому асоціативна іронія реалізується найчастіше в мегаконтексті (в рамках всього оповідання, повісті та т. д.). При асоціативній іронії організуються структурно складні контексти з контактним і дистантним розташуванням значущих елементів. Використовуючи засоби різних мовних рівнів (від лексичного до текстового), діючи на протязі розгортання всього тексту, асоціативна іронія служить дієвим засобом створення образів твору, вираження авторської характеристики персонажів і його власного світогляду. Роль її в створенні цілісної системи твору значно більше, ніж роль ситуативної іронії [46, с. 11].

Д. Мюкке висловлює припущення про існування «лейтмотивної іронії», що актуалізується протягом усього художнього твору і служить виразом будь-яких ідей, явищ, що відображаються даним твором.

В останні два десятиліття ХХ століття іронія стає основною стильовою домінантою в літературі, що, безумовно, пов'язано і з новим суспільним зламом на рубежі століть, і з поширенням поетики постмодернізму у світовій культурі. Безсумнівно, іронія здатна виступати як найважливіша категорія організації тексту. Під текстоутворюючою функцією іронії розуміється її здатність бути сполучним, конструктивним елементом семантико-сислового простору і формальної організації тексту. Йдеться про іронію в широкому сенсі, як про творчий принцип, який створює текст як ціле. Таким чином, стала очевидною необхідність розмежування двох понять: іронії як засобу техніки, стилістичного прийому, і іронії як результату — гумористичного сенсу, створеного рядом різнорівневих засобів мови, взаємодія яких забезпечує змістовну єдність тексту. Визнання існування в тексті двох типів іронії уможливорює більш глибокий рівень аналізу текстового матеріалу, так як у міру ускладнення плану вираження смислові відтінки стають різноманітнішими, а їх розуміння забезпечується неодмінною наявністю контекстів великого масштабу. Це прихований тип іронії, для якого характерний градуальний приріст імпліцитної інформації. Іронія такого типу є частиною ідіостиля автора, компонентом його світоглядної позиції [25, с. 140].

Отже, розглянуті нами роботи дають підставу виділити два типи іронії — іронію стилістичну, троп, і іронію концептуальну, описану як філософську життєву позицію, змістовну категорію, пов'язану зі світоглядом і естетикою авторів (йенська школа романтиків), поглядом на дійсність (Т. Манн), світоглядною позицією і способом мислення (лінгвісти ХХ в.) і емоційно-ціннісним ставленням до дійсності. Всі численні властивості та ознаки концептуальної іронії можна звести до кількох, що найбільш повно відображає сутність цього явища: по-перше, будучи естетичною категорією, способом мислення, концептуальна іронія є авторською концепцією, ідеєю всього тексту; по-друге, впливає на спосіб організації цілісної системи твору, зміст кожної частини якого служить виявлення сенсу цілого твору; по-третє, будучи



художнім принципом письменника, іронія діє на рівні свідомості і мови, тобто зачіпає рівень і мовний, і екстралінгвальний. Виділені нами два типи іронії співвідносяться з різними засобами їх реалізації — мовними і екстралінгвістичними. Дана диференціація засобів вираження іронії корелює з прийнятою в сучасній науці — комунікативній стилістиці — дихотомією лінгвістичних / екстралінгвістичних засобів вираження так званих регулятивів, в основу виділення яких покладено усвідомлення адресатом мотиву (мікромети) в рамках загальної комунікативної стратегії тексту.

Існують різні підходи до поняття контексту і, відповідно, різні визначення контексту.

Контекст — центральне поняття як для лінгвістики, так для «наук про пізнання» в цілому, до яких належать не тільки когнітивні науки (когнітивна психологія і лінгвістика, когнітивна соціологія, логіка, нейрофізіологія), але і психологія особистості, соціальна і культурна антропологія, культурологія. Антропологічний поворот в науках відбився на лінгвістичній проблематиці розуміння і інтерпретації, неможливих без звернення до контексту.

На сьогоднішній день сучасна соціальна антропологія розглядає контекст в наступних вимірах:

1. оточення: соціальні і просторові рамки, в яких відбуваються інтеракції;
2. поведінкове середовище: спосіб, в якому учасники використовують свої тіла і поведінку як ресурси для фреймування і організації розмови (жести, пози, погляди);
3. мовний контекст: спосіб, яким сама розмова або текст озвучує і продукує контекст для іншої розмови або тексту;
4. екстраситуаційний контекст: розуміння обміну репліками вимагає «базисного знання», яке виходить далеко за межі локальної розмови і безпосереднього оточення [14].

Іронія, будучи соціально-культурним феноменом, виявляється у всіх вищевказаних вимірах, і дослідники феномену іронії розглядають його в рамках, що задаються наступними контекстами:

- 1) ситуаційний (соціально-історичний);
- 2) паралінгвістичний;
- 3) мовний (лінгвістичний) або лінійний;
- 4) екстралінгвальний (культурологічний) або вертикальний [23].

У більшості лінгвістичних робіт, які досліджують феномен іронії, приймається наступна класифікація його контекстів: вербальний (ситуативний) і текстовий (асоціативний). В основі цієї типології головним критерієм виступає характерологічний аспект прояву контексту, тобто форма як носій якогось змісту (значення) мовного знаку. Специфічність гумористичних знаків, («гумористичний знак» розуміється нами як знак, що моделює гумористичний сенс некое висловлювання в умовах лінгвістичного і екстралінгвістичного контекстів) полягає в навмисному використанні знака, що реалізує буквальний сенс, відмінний від того, що виражається, а також в необхідності переосмислення буквального значення і збільшення до нього додаткових смислів на контекстуальній основі. Форма вираження сенсу гумористичного знака може бути як експліцитною, так і імпліцитною. Відповідно, з точки зору форми гумористичні контексти можна розділити на експліцитні та імпліцитні [28, с. 78].

Функціональний аспект гумористичного контексту може проявлятися по-різному в залежності від умов комунікативного акту. З функціональної точки зору можна виділити наступні контексти:

- 1) фатичний, або контактовстановлюючий; враховуючи стереотипність контактовстановлюючих формул, даний тип гумористичного контексту буде обмежений клішованими фразами і штампами;
- 2) метамовний, який служить цілям підкреслення індивідуальної оцінки сенсу;
- 3) естетичний, який надає емоційний вплив на адресата, реалізуючи іронію як засіб загальної образності (іронія у вузькому сенсі) або як категорію тексту (іронія в широкому сенсі) [37, с. 53].

Дана типологія гумористичних контекстів враховує семантичний, структурний, функціональний та характерологічний аспекти таких багатопланових явищ, як контекст і іронія.

Досліджуючи іронію на матеріалі художніх текстів, тобто займаючи позицію реципієнта, ми підходимо до об'єкта дослідження — гумористичного змісту як знаку, зумовленого формою твору, тобто його лінгвістичним контекстом. Для інтерпретації іронії в художньому тексті лінгвістичний контекст доцільно ділити на наступні контексти: лексичний, граматичний: морфологічний і синтаксичний, і стилістичний. Такий поділ умовний, і в реальній комунікації ми маємо справу, як правило, з контекстами змішаних типів: лексико-граматичний, лексико-стилістичний і т.д.

## РОЗДІЛ 2

### ЛІНГВОКУЛЬТУРНІ ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ СУЧАСНОГО АНГЛОМОВНОГО КІНОДИСКУРСУ ЯК ЦАРИНИ ПОРОДЖЕННЯ ГУМОРУ

#### 2.1. Тлумачення кінодискурсу у сучасному мовознавстві

Дискурсологія, також як і лінгвокультурологія, виникла порівняно недавно, у другій половині ХХ століття і представила новий об'єкт вивчення в лінгвістиці — дискурс, феномен, на наш погляд, набагато глибший і різноплановий, ніж мова або текст. Багатозначність цього поняття пов'язана, в першу чергу, з усе більш зростаючим інтересом до його дослідження як з боку лінгвістики, так і з боку інших гуманітарних наук, таких як філософія, історія, дискурсивна психологія та ін. Наведемо лише деякі визначення поняття «дискурс», що зачіпають його зв'язок з культурою.

На думку Т. Ван Дейка, дискурс є комплексним явищем, з безліччю рівнів і структур, кожна з яких має власні категорії і елементи, які можуть комбінуватися незліченною кількістю способів. Британський лінгвіст П. Меттьюс трактує дискурс трохи інакше: «дискурс є будь-яка зв'язкова послідовність пропозицій, в усній або письмовій формі» [88].

Лінгвіст Н.Ф. Алефіренко, який присвятив дослідженню дискурсу безліч своїх робіт, в першу чергу розуміє під дискурсом утворення подієвого характеру в сукупності з прагматичними, соціокультурними, психологічними, паралінгвістичними і іншими факторами. Крім того, Н.Ф. Алефіренко в своїх дослідженнях розглядає дискурс як особливу форму існування мови, спосіб вираження ментальності народу. Подібний підхід орієнтує на більш широке бачення дискурсивного існування мови, ніж його ототожнення з «живою мовою» [1, с. 11].

Е.А. Огнева також пов'язує дискурс і культуру, вона розглядає дискурс у вигляді комплексної матричної соціомоделі, вивчення якої знаходиться на стику

трьох наукових сфер: лінгвокультурології, лінгвокогнітивістики і соціолінгвістики [52, с. 687].

Проаналізувавши численні визначення, дані вченими, варто звернути увагу на те, що більшість дослідників пов'язують дискурс із соціокультурними факторами. Дійсно, мова і культура тісно пов'язані, а дискурс найбільш повно відображає культурні реалії в мові, які змінюються в залежності від історичної епохи, географічного і соціального положень мовних особистостей, а також їх гендерного та вікового аспектів. І, оскільки, згідно думки деяких лінгвістів, дискурс є спілкуванням за допомогою текстів, а здатність до спілкування і породження текстів, специфіка яких залежить від національно-мовної картини світу — головна особливість мовної особистості, то тісний зв'язок понять мовна особистість, культура і дискурс не викликає сумнівів [52, с. 687].

При вивченні дискурсу, розгляді його особливостей, ми зіткнулися з проблемою типологізації дискурсу. У науці представлено безліч різних типологій дискурсу. Одним з типів дискурсу є кінодискурс, тобто дискурс художніх фільмів і телесеріалів.

А.Н. Зарецька визначає кінодискурс як зв'язний текст, який є вербальним компонентом фільму, в сукупності з невербальними компонентами -аудіовізуальним рядом цього фільму і іншими значущими для смислової завершеності фільму екстралінгвістичними факторами, тобто креолізованим утворенням, що володіє властивостями цілісності, зв'язності, інформативності, комунікативно-прагматичної спрямованості, медійності і створене колективно диференційованим автором для перегляду реципієнтом повідомлення (кіноглядачем) [29, с. 116].

Кінодискурс інтенсивно досліджується психологією, філософією, соціологією, семіотикою, педагогікою, теорією і практикою перекладу. У лінгвістиці складна мова кінофільму розглядається в якості особливого різновиду тексту. У науковій літературі використовуються співвідносні терміни «кінодискурс», «кінотекст», «кінооповідь», «кінодіалог». На нашу думку, кінодискурс виступає найбільш ємним поняттям в цьому ряду.

Ю.Г. Сорока досліджує кінодискурс з точки зору соціології, займається питаннями функціональної складової кінодискурса. Вона вважає, що кінодискурс є дискурсом ліберальних цінностей, ідей модернізації та прав людини, формою і засобом поширення ліберальної ідеології в глобальному масштабі. Дослідник відзначає наднаціональний характер кінодискурсу, його вплив на сучасну людину за допомогою аудіовізуальних засобів, які об'єктивують сприйняття реальності і є формою соціального знання, незважаючи на створювану віртуальну реальність [65, с. 48].

Лінгвісти ставлять питання, що стосуються розмежування понять «кінотекст» і «кінодискурс», ролі і особливостей підтексту в кінодискурсе, класифікації кінодискурсів, жанрової типології кінодискурсу, практичних проблем перекладу кінодискурсу, значущості кінотексту як об'єкту лінгвокультурології та ін.

С.С. Назмутдінова визначає кінодискурс як семиотично ускладнений динамічний процес взаємодії автора і кінореціпієнта, що протікає в міжмовному і міжкультурному просторі за допомогою засобів кіномови, що володіє властивостями синтаксичної, вербально-візуальної єдності елементів, інтертекстуальності, множинності адресанта, контекстуальності значення, іконічної точності, синтетичності. Крім того, дослідник трактує як об'єкт лінгвістики суміжне поняття «кіноповідь», на її думку, це форма вербально-іконічної поведінки, що співвідноситься з певною ситуацією, культурою, часом, простором і володіє основними функціями, властивими мови, чим і здійснюється вплив на кінореціпієнта. Автор також зазначає, що кінодискурс як комунікативна ситуація створюється поліфонічним автором, тобто кіносценаристом, режисером, акторами, редакторами, операторами [51, с. 87].

Г.Г. Слишкін і М.О. Єфремова присвятили своє дослідження аналізу кінотексту. Згідно їх точці зору, кінотекстом виступає постановочний фільм або, в найвній класифікації, художній фільм, за винятком тих випадків, коли особливо обумовлено, що мова йде про будь-який вигляд кінотексту. Кінотекст складається з образів, що рухаються і статичних, мови, усної або письмової, шумів, музики, що особливим чином організовані і знаходяться в нерозривній єдності.

Г.Г. Слишкін запропонував наступне визначення даного поняття: кінотекст — чітке, завершене повідомлення, виражене за допомогою вербальних (лінгвістичних) і невербальних (іконічних і / або індексальних) знаків, організоване відповідно до задуму колективного функціонально диференційованого автора за допомогою кінематографічних кодів, зафіксоване на матеріальному носії і призначене для відтворення на екрані і аудіовізуального сприйняття кіноглядачами [63, с. 89].

І.Н. Лавриненко під кінодискурсом розуміє полікодове когнітивно-комунікаційне утворення, поєднання різних семіотичних одиниць в їх нерозривній єдності, яке характеризується зв'язністю, цілісністю, завершеністю, адресністю. Кінодискурс виражається за допомогою вербальних, невербальних (в тому числі кінематографічних) знаків відповідно до задуму колективного автора; він зафіксований на матеріальному носії і призначений для відтворення на екрані і аудіовізуального сприйняття кіноглядачами [40, с.12].

Багато дослідників розглядають кінотекст як креолізований текст, тобто текст, що володіє як вербальними, так і невербальними складовими (при цьому не можна говорити про залагодження проблеми, який з цих двох компонентів є пріоритетним в кінодискурсі). Ті ж автори стверджують, що кінотекст — це перш за все медіатекст.

Таким чином, незаперечним фактом став зростаючий інтерес лінгвістів до вивчення кінодискурса в зв'язку з великим впливом кінематографа на особливості сприйняття світу сучасною людиною. Кінодискурс є поліпарадигмічним об'єктом вивчення, і для системного його опису потрібні дані ряду наук.

Складовими елементами кінодискурса є кіносценарії, які розуміються як літературна основа для постановки фільму. Кіносценарії представляють собою трансформовані драматургічні тексти в сукупності з відеорядом як основою для передачі емоцій.

Про тотожність понять «кінодискурс» і «кіносценарій» мова не йде, оскільки, по-перше, може існувати кілька сценаріїв (перший, другий, третій) плюс різні форми сценарію (попередній, режисерський, пооб'єктний і т.д.). По-друге, хоч фільм і буде базуватися на кіносценарії, але відхилення від нього цілком поширені і прийнятні.

Наприклад, коли режисер вносить в сценарій зміни, якщо задуманий сценаристом жарт виявляється нікому не смішним або актор спотикається на надмірно складній фразі. По-третє, словесна інформація кіносценарію не реалізується в кінодискурсі в повному обсязі: вона частково передається в звуковій формі (звучить мова героїв фільму), частково перетворюється в відеоряд (дії, гра акторів), а щось переходить в підтекст. Кіносценарій є одним з прецедентних дискурсів для кінодискурсу, який бере участь у формуванні його вертикального контексту, в який поряд з різними варіантами кіносценарію можуть входити інші фільми, що представляють роботу одного і того ж режисера або пов'язані з таким же жанром, книги, екранізацією яких є кінофільм або які в ньому згадують, альтернативні варіанти різних сцен, рецензії критиків і т.п. Грунтуючись на сценарії, кінодискурс створюється за допомогою інструментів кіномови, до яких відноситься весь спектр виразних засобів кіномистецтва: кадр, монтаж, музичний супровід, шумові ефекти, великий, далекий і панорамний плани, темп, міміка і жести, мова персонажів і / або диктора та ін [49].

Поняття кінодискурс можна визначити через поняття кінотекст, так як кінотекст по відношенню до кінодискурсу розглядається як його фрагмент, оскільки кінодискурс є цілий текст або сукупність об'єднаних будь-якою ознакою текстів (різноманітних супутніх матеріалів або інших фільмів того ж режисера або жанру).

Таким чином, тільки вузькі екстралінгвістичні фактори (параметри комунікативної ситуації) можуть бути включені до складу кінотексту, в той час як в структуру кінодискурсу входять і широкі екстралінгвістичні фактори (культурно-ідеологічне середовище, в якому формується і розгортається комунікація). Відзначимо, що результатом кінодискурсу є вплив на аудиторію навіть з урахуванням непередбачуваності глядацької реакції. Кінофільм в більшості випадків націлений на успіх у глядача і на розуміння запропонованої інтерпретації того чи іншого твору. Тексти кіносценаріїв, як і художні твори, мають необмежену можливість вираження авторських ідей як в діалогічній формі комунікації між персонажами, так і у вигляді авторських метатекстових вставок.

Слід підкреслити, що кінотекст в своєму розвитку проходить кілька стадій: від сценарію-першоджерела, заснованого на художніх або драматичних творах, до



фінальної версії кінорежисера, що відображає його суб'єктивну позицію. Надалі, режисерське бачення розгортання сюжету доповнюється позиціями оператора, звукорежисера, акторів, що не суперечать його позиції, або змінюється під впливом іншого розуміння і реалізації первинної ідеї. Саме це приймає форму додаткових фрагментів зі сцен, якими доповнюють фінальний текст кіносценарію в процесі роботи над ним. У кінотексті присутні дві семіотичні системи, — лінгвістична і нелінгвістична – що оперують знаками різного роду. Лінгвістична система кінотексту обслуговується знаками і символами, нелінгвістична — знаками-індексами і знаками іконами [40].

Відзначимо, що кінотекст створюється за допомогою кінематографічних кодів, до числа яких відносяться: ракурс, кадр, світло, план, сюжет, художній простір, монтаж. З точки зору сучасних дослідників, кожен з вищеназваних кінематографічних кодів може стати (а може і не стати) елементом режисерського мови, за допомогою якої глядачеві буде передана багатозначна чуттєво-смилова інформація.

Аналіз подібних перетворень отримав своє відображення і в лінгвістиці. Зокрема, Р. Якобсон [84] визначав екранізацію твору як різновид інтерсеміотичної інтерпретації, в роботах У. Еко [70] вона називається «трансмутацією». Хоча поняття кінотексту і особливості створення кінофільму на основі літературного твору отримали висвітлення в науці, система відносин між літературним джерелом і його кіноадаптацією як і раніше відкрита для аналізу, оскільки в кінематографічній індустрії діють нові тенденції, наприклад, розвиток телевізійних серіалів [70].

Даний тренд проявляє себе в збільшенні загальної кількості серіальної продукції і бюджету зйомок, що сприяє поліпшенню якості серіалів і дає їм можливість конкурувати з кінопродукцією. На даний момент серіали зайняли міцне місце в сучасній масовій культурі і справляють істотний вплив на соціокомунікативні процеси: моделі комунікативної поведінки серіальних персонажів набувають прототиповий характер. Їх вивчення може дати ключ до пояснення логіки актуальних комунікативних процесів, а аналіз трансформацій, здійснюваних з текстом в процесі його перетворення в семіотичний простір серіалу,

потенційно здатний надати дані про заміність / незамінність мовних засобів в комунікації.

Поряд з такими поняттями, як кінодискурс (cinematic discourse) і кінодіалог (film dialogue) в західній лінгвістиці схильні виділяти дискурс кінофільму (film discourse), термін який не буде взаємозамінно використовуватися з двома попередніми.

Польський лінгвіст М. Дайнел розуміє під цим терміном мову акторів в сукупності з невербальною комунікацією, яка може бути визначена як в широкому, так і у вузькому сенсі. У широкому розумінні поняття невербальної комунікації включає всі невербальні повідомлення і знаки, що впливають на інформаційні процеси, в вузькому ж сенсі невербальна комунікація зводиться до немовного феномену, який знаходиться у взаємодії з вербальною мовою. Автор проводить паралель між дискурсом фільму і кінодискурсом, вважаючи їх нетотожними поняттями, оскільки останнє включає цілий масив кінематографічних прийомів, які вивчаються і за межами лінгвістики [80, с. 41].

Виходячи з визначень кінодіалогу, під яким, наприклад, дослідник англомовних фільмів С. Козлофф [85, с. 213] розуміє сукупність всіх розмовних ліній фільму, а В.Є. Горшкова — вербальний компонент художнього фільму, смислова завершеність якого забезпечується аудіовізуальним рядом в загальному дискурсі фільму, ми можемо припустити, що він скоріше є складовою дискурсу кінофільму, оскільки включає лише вербальну комунікацію. Примітно те, що у вітчизняній лінгвістиці в ланцюжку кінодискурс, кінотекст, кінодіалог цей термін відсутній, хоча він, на наш погляд, абсолютно правомірно може займати відповідну нішу в цій ієрархії [21, с. 52].

В рамках семіотичної теорії кінофільм розглядається як авторський «кінотекст», створений за допомогою «кіномови». Найбільш розробленим в теоретичному плані аспектом цієї мови є його синтаксис, виразом якого визнається монтаж. Основи вивчення монтажу були закладені «монтажистами», які першими вказали, що мінімальною одиницею кіносинтаксису, «осередком монтажу», слід вважати кадр.

Виділяють два основних види монтажу: внутрішньокадровий монтаж (*editing in the camera*), який використовує простір кадру і можливості руху камери, і міжкадровий монтаж (*shot by shot editing*). Перехід від одного кадру до іншого може бути виконаний безпосередньо (*straight cut*) або з використанням візуальних ефектів (*optical cut*) [61].

Існуючі визначення кінодискурсу описують його як складне, ємне, багатоаспектне, гетерогенне утворення, що має розширену структуру. Лінгвісти, що займаються проблемами кінодискурсу, говорять про його взаємозв'язок з поняттями «кіносценарій», «кінотекст» і «кінодіалог», останньому з яких, в свою чергу, відводиться роль фрагменту кінодискурсу. Однак чіткої картини складових компонентів цього різноманітного утворення поки не побудовано.

Кінодіалог не володіє абсолютною самостійністю, оскільки тісно пов'язаний з відеорядом, який значно доповнює і пояснює словесний матеріал. Необхідно уточнити, що поняття «кінодіалог» ідентифікується з терміном «мова кіно». С. Козлофф трактує «мову кіно» (*film / filmic speech, cinematic speech*) як кіно діалог, що звучить у фільмі [85].

До кінця 90-х рр. ХХ століття «мова кіно» не була предметом лінгвістичних досліджень, а в основному зачіпала інтереси мистецтвознавців. Початок науковому висвітленню «мови кіно» було покладено викладачами кафедри кінодраматургії ВДІКу (1963-1967 рр.), а після 1997 року з'явився ряд філологічних дисертаційних робіт, присвячених вивченню даного феномену.

Діалог є найважливішим компонентом кіносценарію, який крім розгортання сюжету виконує цілий ряд функцій у дискурсі кінофільму. В першу чергу він вибудовує образ героїв і відносини між ними, а також служить засобом розкриття характерів. Як вважає американський фахівець в області соціо-та гендерної лінгвістики, Д. Лакофф, мова є невід'ємним компонентом індивідуальності. Багато що можна зрозуміти про людину по тому, як вона говорить [41].

Хоча художні персонажі можуть виступати репрезентативами класичних драматичних ролей, головним чином вони зображуються як реальні люди, прототипні члени соціуму. Так з'являється ще один елемент кінодискурсу —

кінообраз. Кінообраз визначають як недискретну одиницю, специфічну для кіно, що володіє власною структурою, яка не має аналога у вербальній комунікації і передає в узагальнено-образній формі смислову і оцінну інформацію про персонажів і їх відносини, про час та ідеї, про суспільство і соціальні цінності. Причому ця інформація адекватно тлумачиться тільки на тлі всього фільму. Репрезентативні зразки вербальних і невербальних виразів беруть участь в утворенні стереотипів, які, наприклад, в залежності від статі або соціального походження персонажа, підсилюють очікування глядача від кіно. Крім того, на думку італійського кінорежисера П.П. Пазоліні, мова кіно має подвійне членування, при цьому аналогом морфеми служить кінообраз [54, с. 48].

До письмових джерел «мови кіно», які можуть використовуватися в лінгвістичному аналізі, поряд з кіносценарієм і записами по фільму відносять субтитри. Ці написи в нижній частині кадру співіснують в тандемі з усним діалогом нерозривно від звуків і образів на екрані. Субтитри, разом з кінодіалогом і іншими різновидами друкованого слова на екрані, вважаються вербальним компонентом кінодискурсу, який відіграє вирішальну роль у створенні сенсу. Однак у лінгвістиці субтитри залишаються самим малодослідженим письмовим джерелом мови кіно [56].

З огляду на вищесказане, ми можемо зробити висновок, що кінодискурс створюється засобами кіномови на основі кіносценарію, з урахуванням літературних творів, за якими був написаний сценарій і / або знято кінофільм. Структурні елементи кінодискурсу формують наступну ієрархічну послідовність: «кінотекст» (лінгвістична система кінофільму плюс вузькі екстралінгвістичні фактори), «дискурс кінофільму» (мовна складова в сукупності із засобами невербальної комунікації), «кінодіалог» / «мова кіно» (вербальний компонент кінофільму — ядерна позиція кінодискурсу) і приватна форма реалізації мови кіно в письмовому вигляді — «субтитри». Крім того, елементи кінодискурсу беруть участь в утворенні кінообразу, одиниці невербальної комунікації, основним будівельним матеріалом для якої служить мова кіно.

## 2.2. Мовні та позамовні характеристики сучасного кінодискурсу

Поділ дискурсів по модусу передбачає визначення способу комунікації. Кінофільм задіює одночасно два канали комунікації: акустичний і візуальний. Це визначає унікальність аудіовізуального модусу в зіставленні з письмовим модусом літератури, усним модусом вербальної комунікації, візуальним модусом живопису і фотографії і аудіальним модусом музичних творів і радіотрансляцій. Відомі випадки збільшення кількості каналів взаємодії, але вони поодинокі і є скоріше маркетинговими ходами для просування картин. Так, для кінофільму «Землетрус» (Earthquake, 1974) кінотеатри обладналися системою Sensurround, яка виробляла низькочастотні звуки, викликали в залі вібрацію і гуркіт, а в 2013 році паризька прем'єра кінофільму «Дивовижне життя Пі» (Life of Pi, 2012), основна дія якого відбувається в шлюпці посеред океану, відбулася в басейні із зоровими місцями в човнах.

Передача лінгвістичного компоненту аудіовізуальних творів відбувається через два канали, що дозволяє виділити елементи, які мають усний модус, тобто усне мовлення і пісні, і письмовий модус, тобто письмову мову і написи. Саме їх наявність обумовлює необхідність перекладу кінофільмів. Усний вербальний код вважається провідним серед кодів кінофільму, сприймаються за допомогою слуху. Роль цього компонента в загальній системі кінодискурсу оцінюється дослідниками по-різному. Так, Ф. Чаум [76] підкреслює діалектичний характер взаємин словесних і образотворчих знаків. С. Козлофф вважає, що вербальний ряд превалює над відеорядом [85]. Р. МакКі відводить слову в кінодискурсі підпорядковану роль і вбачає в цій характеристиці розмежування кінодискурсу з іншим аудіовізуальним дискурсом — театральним. Дослідник позначає співвідношення сприйняття аудиторією вербального і візуального як пропорцію 20% на 80% для кіно і 80% на 20% для театру і робить висновок: «Фільм ми дивимося, п'єсу – слухаємо». В цілому можна констатувати, що питання про становище лінгвістичного компонента в кінодискурсі не вирішене остаточно [86].

Сучасна школа акторської гри має на увазі природну мовну поведінку героїв, що зближує мову кіноперсонажів з розмовною мовою. Націленість ігрового кінодискурсу на створення ілюзії правдоподібності подій, як зазначає С. Козлофф, навіть ставить кіноглядачів в положення підглядаючих і підслуховуючих. Однак реалізація художнього потенціалу твору відбувається тільки в тому випадку, якщо аудиторія переживає життя героя, як своє, а розвиток глядацької активності в етичному напрямку (відчуття порушення чийогось особистого простору) свідчить про руйнування естетичного моменту. Мабуть, ефекти підглядання і підслуховування є суттєвими не для кінодискурсу, а інших медійних дискурсів, наприклад, для реаліті-шоу. На відміну від мови, яка породжується в момент говоріння, яка зустрічається в кінохроніці, мова в художньому кінофільмі є «квазі-спонтанною», «ретельно підготовленою», розрахованою на сприйняття кіноглядачами. Ця характеристика, «попередньо сплановане усне спілкування», знаходить відображення на всіх мовних рівнях [85].

Продуманість рішень стосується не тільки вербального компоненту, а й образотворчого і музичного елементів кінодискурсу, що прописуються в кіносценарії. На противагу прозі драматичний текст є несамодостатнім, незакінченим, призначеним не для читання, а розігрування на театральній сцені або знімальному майданчику. На цій підставі його модус можна назвати письмовою трансформацією аудіовізуального дискурсу. Також як і п'єса, кіносценарій має обмеження по об'єму, що вимагає враховувати тривалість кінцевого твору, яка варіюється в межах 30-120 хвилин для ігрового фільму і 10-60 хвилин — для документального [85].

Якщо використання п'єси традиційно означає слідування авторському тексту і ремаркам, то кіносценарій може кілька разів переглядатися аж до повної зміни складу дійових осіб і розвитку сюжету. Крім того, навіть при наявності узгодженого тексту виконавці можуть мати свободу імпровізації. Таким чином, незважаючи на присутність елемента спонтанності, в силу наявності письмової основи і підготовленості модус діалогічної мови кінодискурсу характеризується як

проголошення тексту, написаного для усного відтворення, немов би він не був написаний.

За характером подальшого функціонування кінодискурс виявляє схожість з письмовим художнім текстом. Те, що відбувається на знімальному майданчику фіксується на плівку для подальшого монтажу та відтворення в готовому незмінному вигляді перед кіноглядачем при відсутності безпосереднього зворотного зв'язку. В цьому відношенні на відміну від кіносеансу або книги спектакль є унікальною комунікативною подією в тому сенсі, що театральний дискурс (навіть при точному відтворенні авторського тексту) знаходить конкретний зміст тільки в момент виконання на сцені і орієнтований на глядачів, які перебувають в залі тут і зараз, — конкретних множинних адресатів. Різниця кіно і театру обумовлено і іншою обставиною, пов'язаною з модусом: кіноглядач бачить тільки те, що йому показують, і тільки так, як йому це показують, — в театрі подібна візуальна маніпуляція в повній мірі неможлива.

Наступним важливим параметром дискурсів є жанр. Під жанром розуміють парадигму творів, об'єднаних на основі загальних правил композиційної побудови і використовуваних лексико-граматичних засобів. Таксономія жанрів є на поточному етапі маловивченим питанням як в дискурсивних дослідженнях, так і в кінознавстві. При формальному структурному підході жанр розглядається як схема побудови дискурсу, що включає ряд функціональних елементів і правила їх організації. Типовим формальним поданням кінодискурсу є концепція трьохчастинної драми [85].

У сучасному англomовному кінодискурсі перша і друга частини (зав'язка і розвиток подій) підпорядковані тому, щоб залучити й утримати увагу кіноглядача. Ця напруга знімається в самому кінці, тому кульмінація і розв'язка — найкоротші за тривалістю складові.

Жанрова схема кінодискурсу з позиції узагальнення змісту може бути описана в рамках класичного структурного підходу, який походить від Аристотеля. В цьому випадку кінодискурс є реалізацією однієї з схем, що виділяються за типом протагоніста і фіналу історії. Протагоністи діляться на «безумовно позитивних»,

«безумовно негативних» і «благородних» (викликають співчуття і вболівання за свою долю), а закінчення історії може бути щасливим (комічним) або нещасливим (трагічним), що в сукупності дає 6 формальних сюжетних ліній, що викликають у глядачів відчуття задоволення, здивування, страху або жалю. Типологія сюжетів може також враховувати об'єкт змін: ситуацію, персонажа і його думки і почуття, що дає «подієві сюжети», «сюжети характеру» і «сюжети думки» [85].

Як структурний, так і змістовний підходи мають свої недоліки, оскільки сучасний кінодискурс відрізняється багатополюсною системою образів і «незавершеністю форми»: так, наприклад, розв'язки є одночасно зав'язками нових драм, «розв'язка не розв'язує дію, а перекидає її», порушується класична відповідність актора і ролі і т. п. На поточний момент задовільної класифікації жанрових схем кінодискурсу немає і робота в цій області повинна вестися на стику підходів.

Звернемося до другого підходу до жанру як сукупності характерних виразних засобів: зокрема, до питання специфіки мовного компонента. Дослідження показують, що стійкими морфосинтаксичними і лексичними характеристиками володіють не цілі дискурси, а типи викладу, або типи пасажів, тобто фрагменти дискурсів. Цей «багатоприснаковий текст» дозволяє включати дискурси не в одну, а в кілька великих спільнот, в кожен по своїй специфічній ознаці. Аналогічні висновки справедливі і для аудіовізуальних дискурсів. Використовувані класифікації носять «бездоказовий характер». Правильніше говорити про сукупність жанрових кластерів, що утворюють «дерево». Параметрами для виділення кластерів могли б бути «інформаційна насиченість», «ступінь умовності», «темп і ритм монтажу» і т. д. [85].

Непослідовність жанрових типологій відзначає і кіносеміотик К. Метц. Він пропонує для позначення груп кінофільмів висловлюватись у термінах «супержанри» (super-genres) або «основні кінематичні режими» (major cinematic regimes) і говорить про те, що якщо ядро кластера може бути, як правило, описано чітко, то його периферія не завжди піддається суворому опису і має розмиті межі [89].



Таким чином, жанровий поділ кінодискурсів є умовним. Більшою мірою він необхідний для кіновиробництва і просування. Жанр обумовлює ступінь творчих зусиль творців, рівень оплати праці, вибір технічних засобів, особливості застосування авторського права і т. д. На стадії підготовки твору, для відзнятої аудіовізуальної продукції жанр є інструментом для залучення (або навпаки відторгнення) частини аудиторії. Отримуючи жанровий сигнал до знайомства з твором, читач звужує рамки невідомості і розпливчастості, у нього з'являється орієнтир, що направляє це очікування в певну сторону. Авторам постійно не вистачає існуючих жанрових рубрик і вони їх уточнюють. У зв'язку з цим жанрова рубрикація, що типово як для літератури, так і для кіно, все більше деталізується і ускладнюється [89].

Відповідно до концепції запропонованої Ч. Пірсом, прийнято виділяти три види знаків: подібності, або ікони; покажчики, або індекси; символи, або загальні знаки [92].

Подібності розглядаються як знаки, схожі на об'єкти, що заміщуються, наприклад, міміка. У кінодискурсі такі образотворчі знаки представлені декораціями, акторською грою і візуальними спецефектами. Під покажчиками розуміються знаки, що мають фізичний зв'язок з об'єктом. У кінодискурсі такими образотворчими знаками є образи існуючих в дійсності об'єктів. Символи є знаками, що мають конвенціональну природу: вони отримують значення в результаті асоціацій за умовною домовленістю. Вони розвиваються з інших знаків і в міру існування нарощують різні значення. Розуміння символу вимагає від інтерпретатора наявності попереднього досвіду. Прикладом зображення-символу в кінодискурсі, є кадр, де у героя з рук випадає який-небудь предмет. Як правило, це служить символом отримання новини, що стосується долі близької людини [92].

Другий критерій — функціональний стиль — визначається як суспільно усвідомлена, цілеспрямована і функціонально обумовлена сукупність прийомів відбору і вживання мовних засобів, закріплених за визначеною сферою соціальної діяльності і спрямованих на досягнення визначеної мети. У стилістиці англійської мови виділяють два типи стилів: до літературно-оброблених (книжкових) відносять

художній, публіцистичний, науковий і офіційно-діловий; до розмовних — літературно-розмовний і фамільярно-розмовний.

Таким чином, на основі семіотико-стилістичних параметрів розрізняють три жанри кінодискурсі:

1. художній (постановочний): кінотексти з переважанням іконічних знаків-зображень і художнього мовлення, як правило, стилізованого під побутове спілкування;

2. нехудожній (хроніко-документальний): кінотексти з переважанням індексальних знаків-зображень і наукового або публіцистичного стилю мовлення (науковий і публіцистичний кінодискурси);

3. анімаційний (мультиплікаційний): кінотексти, побудовані на основі іконічних знаків-зображень і художнього стилю мовлення [92].

Як бачимо, підхід до кіно як до тексту з позицій семіотики передбачає, що «кінотекст» є послідовністю кадрів. Однак такий ракурс дослідження може викликати деякі розбіжності в трактуванні власне словесного компоненту фільму, оскільки деякі вчені екстраполюють поняття «кінотекст» безпосередньо на вербальну складову фільму.

Говорячи про останню, дослідник англійських кінофільмів С. Козлофф виділяє «діалог в кіно» як одну з ключових складових фільму, спираючись на визначення, запропоноване в *Film Encyclopedia* (1998 г.), згідно з яким під «діалогом в кіно» розуміються всі розмовні лінії фільму, все, що проговорюється в ньому. Оскільки кіно є по суті візуальним середовищем, діалог у фільмі повинен використовуватися більш економно, ніж в театрі, бути свого роду доповненням до дії, а не замінювати її. Діалог в кіно постійно спрямовує, переорієнтовує глядача за допомогою почутого і побаченого їм на екрані [85].

Разом з тим автор наполягає на неправомірності ототожнення діалогу в кіно і діалогу природної мови. У дієгетичному світі фільму діалог може прагнути до імітації природної розмови, але не більше того. Основна відмінність даних феноменів полягає в тому, що діалог в кіно покликаний швидше перенаправити інформацію на глядача, тоді як в природній комунікації співрозмовники не

акцентують увагу на інформації, вже відомій співрозмовнику, відповідно, в кіно слова мають подвійний ефект. Інакше кажучи, діалог в кіно так чи інакше спрямований на адресата, яким може бути як співрозмовник на екрані, так і безпосередньо глядач кінострічки.

Відповідно, формальна єдність діалогічної форми мови природної мови і власне діалогу в кіно демонструє близькість останньої до діалогу в природній ситуації комунікації, проте ця близькість вельми умовна в силу того, що при діалогічному спілкуванні в природній ситуації комунікації передбачається, що співрозмовники, як правило, володіють темою розмови, мають уявлення про те, що відбувається. Саме в цьому полягають основні характеристики діалогу, властиві йому ситуативність і контекстуальність. Що стосується кінодіалога («діалогу в кіно» в термінах С. Козлофф), то ці характеристики знаходять опору в наявності відеоряду, що супроводжує діалог і підтверджує або, навпаки, йде врозрід з ним в залежності від задуму режисера [85].

Діалог у фільмі аж ніяк не є якимось додатковим засобом до пластичної дії: він сам є органічною частиною природи цієї дії. Слово і дія взаємно доповнюють один одного, але доповнюють на рівних творчих правах як взаємнопроникаючі частини єдиного композиційного цілого. Думка рухається в одному випадку від слова через дію і знову до слова, в іншому — від дії через слово і знову до дії.

В кінотексті виділяють дві семіотичні системи: лінгвістичну і нелінгвістичну, які оперують знаками різного роду. Лінгвістична система обслуговується знаками-символами, нелінгвістична — знаками-індексами і знаками-іконами.

Лінгвістична система в кінотексті представлена, в свою чергу, двома складовими: письмовою (титри і написи, які є частиною світу речей фільму — плакат, назва вулиці або міста, вхід і вихід, лист або записка і т. д.) та усною (мова акторів, закадровий текст, пісня і т. д.), які виражені за допомогою символічних знаків — слів природної мови.

Очевидний збіг лінгвістичної системи кінотексту і поняття «кінодіалог», під яким розуміється вербальний компонент художнього фільму, смислова завершеність якого забезпечується аудіовізуальним (звукозоровими) засобами в загальному

дискурсі фільму. Це підготовлене повідомлення, що сприймається віртуальним віддаленим рецептором в усній формі в форматі відстроченого опосередкованого контакту при відсутності безпосереднього обміну. Специфіка зазначеного віртуального рецептора повідомлення — глядача полягає в тому, що останній характеризується множинністю, значною соціокультурною неоднорідністю, невизначеною національною приналежністю в силу масовості кіно і широти його поширення в світі в епоху глобалізації». Адекватність сприйняття фільму варіюється в залежності від зазначених факторів, які є екстралінгвістичною складовою сприйняття. Тим часом «кінодіалог» володіє відносною самостійністю, відсутність опори на відеоряд може послужити перешкодою до точного і повного сприйняття того чи іншого фрагмента. Відповідно, частка імпліцитності інформації в кінодіалозі значно зростає завдяки наявності відеоряду, що доповнює відсутні елементи кінооповіді. В даному випадку слово і зображення нерозривно пов'язані, взаємодоповнюють і взаємозбагачують один одного в процесі створення фільму як цілого [87].

Резюмуючи все вище сказане, хотілося б підкреслити, що лінгвістична система в кінотексті превалує, тоді як нелінгвістична семіотична система детально розглядається в кінодискурсі. Провідний дослідник англійських кінофільмів С. Козлофф підкреслює важливість невербальних компонентів фільму і наполягає на їх ретельному вивченні, вважаючи, що найбільш тісно з вербальним компонентом пов'язана акторська гра, особливості зйомки, монтаж і звукові ефекти, які і зосереджують увагу глядача на підтексті і не спостерігаються при читанні кіносценарію або титрів. Поняття кінодискурсу виникає в зв'язку з розширенням предмету лінгвістики кінотексту. Екстралінгвістичні фактори у визначенні сутності кінодискурсу висуваються на перший план і є визначальними по відношенню до лінгвістичних. При цьому до екстралінгвістичних відносяться не тільки фактори комунікативної ситуації, а й ті чинники культурно-ідеологічного середовища, в якому протікає комунікація [85].

До позамовних факторів належать різноманітні культурно-історичні фонові знання адресата, екстралінгвальний контекст — обстановка, час і місце, де

відбуваються події фільму, різні невербальні засоби: малюнки, жести, міміка, які важливі при створенні і сприйнятті фільму.

Отже, універсального підходу до подання вербального компоненту кінодискурсу немає. Для вирішення завдань дослідження з цією метою використовуються теорія мовних актів, теорія риторичної структури, теорія інтерактивних актів, а також функціональна класифікація жестів.

### **2.3. Специфіка та труднощі перекладу кінодискурсу**

Сьогодні процес роботи над кіноперекладом з моменту отримання замовлення студією включає кілька основних етапів: переклад, редакція і інтеграція перекладу в кінофільм (при озвучуванні — тонування і перезапис, при субтитруванні — технічне виконання). Відзначаються наступні передперекладацькі фактори, що впливають на загальну якість кінцевого продукту: обмеженість часу, відведеного на роботу; невисокий рівень оплати праці виконавців; недолік фахівців, які пройшли професійну підготовку; відсутність необхідних супутніх матеріалів (монтажних листів і пояснень); політика замовника (відсутність / наявність посібників по стилю і / або супервайзера) [85].

На першому етапі готується переклад кінофільму. Часто виконавцем є позаштатний співробітник студії. Як правило, перекладач отримує монтажні листи діалогів, проте не завжди має вільний доступ до відеоряду, що може бути пов'язано з прагненням прокатника зберегти деталі кінопрем'єри в строгому секреті. В цьому випадку студії надають кіноверсію, де зображення, за винятком кіноперсонажа або тільки його рота, приховано або чорновий варіант фільму, що відрізняється від фінальної редакції, яку надсилають пізніше. Іншу складність представляє ситуація, коли перекладачеві дається обмежений час на ознайомлення з відеоматеріалом в межах студії, а подальша доробка перекладу здійснюється за відсутності можливості переглянути кінокартину [50].

На другій стадії текст для дубляжу проходить літературну редакцію і укладку, тобто переписується з метою створення точного перекладу діалогів фільму,

ідентичного оригіналу за всіма компонентами (ідея, стиль, характер персонажів і т. д.) і повністю відповідного артикуляції, жестам і поведінці акторів на екрані [50].

Сьогодні для скорочення витрат виконання синхронізації нерідко довіряють перекладачеві або режисеру дубляжу. В ідеалі укладальник повинен володіти мовою оригіналу, однак всупереч цій вимозі внутрішньомовні перетворення переказного тексту часто виконується без аналізу вихідних висловлювань. Як результат, зміни, що вносяться на цьому етапі, можуть призводити до смислових відмінностей між текстом перекладу і оригіналу. [50]

Зауважимо, що в той час як укладання вважається в Європі невід'ємною частиною дубляжу, в Японії синхронізація за артикуляцією не є обов'язковою: розбіжність усної мови з рухами губ розглядається як норма. При закадровому озвучуванні на другому етапі, крім загальної корекції, вивіряється довжина висловлювань. Так, необхідність переробки тексту при перекладі з англійської мови на українську мову обумовлена тим, що вимова українських фраз займає на третину більше часу в порівнянні з вихідними висловлюваннями.

При субтитруванні переклад редагується відповідно до передбаченої кількості рядків і знаків, тривалості і швидкості показу тексту, а також правил розбивки висловлювань на рядки. Найчастіше субтитри демонструються в нижній частині екрана з періодичністю, яка залежить від ритму сцени, але в середньому дорівнює 4,5-5 секундам, при розрахунковій швидкості читання 12-15 букв або 2,5-3 слова в секунду. Кількість рядків варіюється від одного до двох. Кожен рядок, як правило, передбачає при використанні кирилиці 35 знаків (у разі латиниці — 37, грецького і арабського алфавітів — 34-36, японських або корейських ієрогліфів — 12-14, китайського письма — 14-16) [50].

У деяких випадках можливості розміщення тексту можуть бути сильно обмежені: наприклад, в Фінляндії, де функціонують дві державні мови, верхній рядок відводиться для перекладу на фінську мову, а нижній — для перекладу на шведську.

На третьому етапі при озвучуванні відредаговані перекладені кінодіалоги розігруються під керівництвом режисера акторами, відібраними за погодженням із

замовником на основі попередніх проб. Цей етап є найважливішою складовою підготовки кінокартини, оскільки під час тонування формується остаточний синхронізований текст і складається мовної малюнок ролі. Дослідження показують, що, в цілому голоси акторів дублювання звучать так само переконливо, як і оригінальні голоси, а в деяких випадках навіть значно більш переконливо і правдоподібно, ніж оригінали [85].

Це пояснюється тим, що вихідний кінодіалог записується не на майданчику, а після того, як фільм був знятий і змонтований — в умовах, схожих з дубляжем. Однак обмеженість числа виконавців, зайнятих в переозвученні, призводить до впізнаваності їх голосів і виникнення асоціації з зарубіжними акторами. Цей так званий «ефект радіопостановки» може мати як позитивний, так і негативний вплив на естетичне сприйняття кінофільму в залежності від наявних у кіноглядача очікувань. В цілому відзначаються дві провідні тенденції: закріплення за іноземною кінозіркою деякого іншомовного артиста і практика використання в різних фільмах різних голосів для тонування одного і того ж закордонного актора, підбраного виходячи з особливостей персонажа.

На етапі озвучування в кінодискурс можуть вноситися модифікації на рівні просодики, а також лексики, в тому числі й ті, що впливають на змістову відповідність перекладу оригіналу. Розбіжності нерідко виникають не в результаті свідомих рішень, а є наслідком особливостей відтворення письмового тексту в вигляді усного мовлення і загальних принципів роботи. Так, як зазначалося, візуальний компонент дубльованого фільму може бути обмежений тільки зображенням говоріння персонажів. Крім того, іноді актори не мають можливості ознайомитися з кінофільмом цілком і працюють тільки над окремими сценами, в яких фігурують озвучені ними кіногерої. Важливо й те, що з технічних причин репліки кожного виконавця записуються окремо, а не у взаємодії з партнерами, як було раніше. Також в ряді випадків відступи від початкового тексту робляться відповідно до вимог спостерігача з боку замовника [85].

На завершальній стадії дубляжу виконується перезапис — зведення фонограми, яка включає діалоги, синхронні шуми (звуки, пов'язані з діями

персонажів), несинхронні шуми (наприклад, спів птахів, гул людей на вокзалі) і музику. Також в остаточну версію включається переклад графічної складової кінофільму, виконаний у вигляді позакадрових реплік або підготовлених у вигляді субтитрів. Останнім часом все більшого поширення набуває явище, яке ми називаємо «локалізація» («переклад-палімпсест»), коли письмові вербальні елементи, включаючи великі і заключні титри, замінюються перекладними з максимальним збереженням особливостей написання та подання вихідного тексту. Описані принципи підготовки кінофільмів відповідають практиці країн Європи, а саме Німеччини, Іспанії та Італії. У Франції дублювання включає додатковий етап — виготовлення спеціалістами-детекторами (*détecteurs*) ритмічної стрічки (*le bande rythmo*) з оригінальним відеорядом і синхронізованим перекладним діалогом, з якої актори озвучування читають роль. Відзначається тенденція до уніфікації підходів до субтитрування, обумовлена активним обміном досвідом і доступністю необхідного програмного забезпечення, в той час як сфері професійного дублювання притаманні своєрідність, традиціоналізм і закритість. Ще одна тенденція є розвиток аматорського -фанатського перекладу в формі закадрового озвучення (*fandubs*) і субтитрів (*fansubs*) [85].

З точки зору перекладознавства переклад кінофільмів, кінопереклад, а ширше переклад аудіовізуальних матеріалів, аудіовізуальний переклад, являє собою переклад усної та писемної форм мови, які є невід'ємною частиною полісеміотичного твору, з метою подальшої інтеграції переказного тексту в усному і / або письмовому вигляді. Аудіовізуальний переклад виступає гіперонімом по відношенню до кіноперекладу і включає переклад кінофільмів, телефільмів, телепередач, новин, рекламних роликів, вистав, опер та інших мультимедійних матеріалів. Усне відтворення пов'язано з дублюванням, закадровим озвученням і аудіодескриптором, письмове — з субтитруванням. За класифікацією типів перекладу, заснованою на зіставленні «форм вживання» вихідної і переказної мови, ми характеризуємо кінопереклад як комбінований тип: перекладач працює з промовою і монтажними листами, оформлює текст письмово і передає його для інтеграції в кінофільм в усній або письмовій формі [52].



У науковій літературі варіантами терміну «кінопереклад» (film translation) є «кіно / відео переклад», «переклад кіно / відео матеріалів», «переклад в кіно», «переклад для кіно» (translation for the cinema). В науковій літературі варіантами терміну «аудіовізуальний переклад» (audiovisual translation) — «медійний переклад» (media translation), «мультимедійний переклад» (multimedia translation), «екранний переклад» (screen translation). Вибір конкретного модусу перекладу в національному масштабі обумовлюється історичними, соціокультурними та економічними причинами. Інші фактори, що формулюються як переваги і недоліки (можливість / неможливість чути справжні голоси акторів, збіг / розбіжність модусів оригіналу і перекладу, більша / менша здатність до залучення аудиторії в дію кінофільму і т. д.), мають суб'єктивну природу: їх оцінка залежить від віку і освіти кіноглядачів, їх знання реалій, звичаїв і культури інших країн, а також індивідуальних переваг і звичок [25, с. 21].

Наприклад, опитування демонструють такі загальні тенденції: субтитрам віддає перевагу категорія молодих кіноглядачів, які мають вищу освіту, регулярно відвідують кінотеатри, що розглядають субтитри як засіб вивчення іноземної мови. З цієї причини ми не будемо зупинятися на відмінностях типів кіноперекладу і сфокусуємось на загальних закономірностях, які охарактеризуємо в рамках функціонального підходу до типології дискурсів і в термінах обмежень, прийомів і норм.

Перша функціональна характеристика кінодискурсу з позиції перекладознавства представлена в статті К. Райс. Автор розглядає текст дублювання як результат передачі вихідного тексту, який мав письмову основу і був відтворений усно із залученням «екстралінгвістичних допоміжних засобів». К. Райс вважає, що переклад аудіомедіальних текстів повинен, головним чином, враховувати умови немовного середовища, присутні в оригіналі, і ступінь участі додаткових засобів вираження і бути орієнтованим на одержувача. Ці особливості припускають, що при кіноперекладі можливі відхилення від «інваріантності плану змісту», що має першорядну важливість для інформативних текстів, і «аналогії форми і естетичного впливу», що вимагається при передачі експресивних текстів, на користь тотожності

ефекту, що відповідає поводженню, характерному для перекладу творів оперативної спрямованості. На думку дослідниці, при дублюванні в деяких ситуаціях переклад може набувати «допоміжний характер» і в цьому крайньому випадку служити лише канвою для остаточного формулювання синхронного тексту [57]. Перекладачі С. Баснетт і А. Лефевр відносять кінопереклад до художнього перекладу і об'єднують його з перекладом поезії, прози, драми і опери [74].

Проблематика аудіовізуального перекладу докладно розглядається в роботі С. Баснетт стосовно перекладу п'єс для їх подальшої постановки, але деякі висновки можуть бути поширені і на кінодискурс. Зокрема, вона пише про те, що драматичний текст являє собою лише один з опціональних компонентів в ряду взаємопов'язаних систем, що складають дійство, тому його переклад вимагає співвіднесення слова з майбутньою дією, врахування ритму, інтонаційного малюнка, тону і гучності висловлювань, а також виявлення та відображення в тексті на приймаючій мові тих структурних особливостей оригіналу, які визначають потенціал його сценічної реалізації, навіть якщо їх передача може привести до значних зрушень в лінгвістичному і стилістичному планах».

На думку С. Баснетт, значимість таких рис театрального дискурсу, як «сценічна вистава» (performance) і «спрямованість масового глядача» (public dimension), виправдовує модифікації вихідного тексту і при перекладі висувають на перший план збереження тієї функції діалогу, яку він виконує як елемент вистави. С. Баснетт коротко зазначає, що переклад кінематичних текстів ускладнений вимогою врахування кінетики візуальних компонентів при дубляжі і швидкості читання для субтитрів [74].

А. Лефевр розміщує кінопереклад і сценічний переклад в спектрі художнього перекладу з перекладом Біблії, який передбачає максимальну близькість вихідного і переказного дискурсів, і поетичним перекладом, за яким слідує переклад сучасної літератури, що межує з іншим великим кластером — перекладом текстів загальної спрямованості. Згідно діаграми дискурсивних прототипів, в фокусі кіноперекладу знаходиться відтворення креативного потенціалу мовних засобів оригіналу, що не виключає зсуву перспективи в тексті перекладу, тобто зміни точки зору мовця,

оповідача або читача з позиції культури, відносини, місця і часу. Як і С. Басснетт, А. Лефевр бачить особливість аудіо- та мультимедійні перекладу у властивостях мови кіно, специфіці побудови драматичного діалогу та взаємовпливів різних семіотичних кодів. Найважливішими характеристиками дискурсу вона називає «риторичну організацію» (rhetoric) і «усну відтворюваність» (speakability) і зазначає, що їх передача є проблемою в тих випадках, коли ці структури вихідного тексту входять в конфлікт з культурно зумовленими очікуваннями і мовними конвенціями, прийнятими для різних типів тексту в приймаючій мові. У аудіомедіальному перекладі дослідниця пропонує віддавати пріоритет тому підходу, який дозволяє передати виразність, закладену в людському голосі [74].

До лінгвістичних проблем кіноперекладу відноситься весь спектр складнощів, пов'язаних з передачею лексики, граматичних конструкцій, особливостей мовного регістру, а також використовуваних виражальних засобів мови. До числа таких проблем зараховують інвективи, терміни, контаміновану мову, іншомовні вкраплення, багатомовність. Труднощі перекладу «словесної пластики» кіноперсонажів пов'язані з проміжним положенням літературного діалогу, який прагне, з одного боку, до «свободи форми», а з іншого, до «мовного автоматизму», шаблонів [74].

Розглядаючи питання передачі стереотипних висловлювань, як, наприклад, *You can not do this to me!, Do something!, What are you talking about?, Are you all right?*, можна вказати, що традиційні репертуари таких формул в англійській і українській мовах знаходяться в складному співвідношенні і вимагають врахування прагматичного аспекту комунікації. У науковій літературі варіантами терміну «обмеження» (constrain) є «детермінатор», «фактор, що лімітує» (limitation), «умова, що мається на увазі» (implication), «фактор» (factor), «селектор», «фільтр» [74].

Соціокультурні мовні елементи, що ускладнюють кінопереклад, включають реалії (безеквівалентну лексику), власні імена, ідіоматичні вирази і жаргонізми, діалектні і варіантні особливості, гумор. Також впливати на переклад можуть немовні особливості соціокультурного характеру, що містяться в образотворчому і звуковому планах кінофільму. Семіотичні обмеження стосуються взаємодії і

взаємовпливу вербальних, образотворчих та звукових знаків кінодискурсу. Ці фактори формулюються у вигляді вимоги «синхронії змісту» (content synchrony), виробленої в сукупності усіма кодами кінодискурсу, тобто когерентності переказного аудіовізуального тексту на рівні діалогу, кінетики персонажів і ситуації, що розгортається на екрані [74].

Формальні (форматні) фактори визначаються модусом кіноперекладу і відносяться до семіотичних аспектів. Так, для дублювання такими фільтрами є:

- 1) фонетична (аудіальна, акустична) синхронія, що передбачає відтворення просодичних характеристик і паралінгвістичних елементів мови;
- 2) візуальна синхронія, яка включає синхронію за артикуляцією і кінетику (ядерна синхронія);
- 3) синхронія по тривалості звучання [85].

При субтитруванні форматним детермінатором служить просторово-часова синхронія, що вимагає, щоб текст укладався в визначену кількість знаків, тривалість його показу відповідала швидкості читання і здатності кіноглядачів охопити візуальний ряд, а час появи субтитру корелювалося з діалогом. Специфічні екстралінгвістичні складності, пов'язані з модусом, включають проблему передачі нерозбірливої або погано почутої мови кіногероїв і реплі, що накладаються (полілогу), а також інший момент — неможливість використання коментарів. Звісно ж важливо відзначити, що в деяких роботах висувається ідея про «нульове обмеження», що позначає незначну присутність або повну відсутність лінгвістичних і екстралінгвістичних факторів, що ускладнюють переклад. Так, Х.-Л. Марті-Ферріоль наводить дані про те, що з розглянутих ним в роботі випадків перекладу нульове обмеження відзначається в 16% дубльованих і 37,5% субтитрованих прикладах [87].

В цілому, якщо лінгвістичні та культурологічні фактори традиційно вивчаються в рамках загального перекладознавства, то семіотичні і формальні обмеження кіноперекладу мають особливий характер. Тому на противагу думці С. Басснетт і А. Лефевра деякі лінгвісти-перекладознавці, серед яких К. Вітман-Лінсен, Ф. Чаум і Б. Хохел, вважають, що екстралінгвістичні обмеження

аудіовізуального перекладу і особливості аудіовізуального дискурсу як вторинної моделюючої системи визначають необхідність виділення цього типу перекладу з галузі художнього перекладу в окрему категорію [76].

У той же час емпіричні дослідження застосування методів і прийомів кіноперекладу свідчать про існування специфічних оперативних норм, тобто закономірностей поведінки перекладача в деякій соціокультурній ситуації — ситуації перекладу для кінопоказу. Бельгійський дослідник О. Горі, ґрунтуючись на результатах аналізу перекладу на французьку мову п'яти кінофільмів, що відносяться до різних жанрів і вироблені як в домінуючій (США), так і в периферійній (Фландрія) (кіно-) культурних системах, говорить про те, що глобальними тенденціями кіноперекладу є: мовна стандартизація, натуралізація, експлікація і в меншій мірі відтворення лексико-граматичних особливостей оригіналу [81].

Під мовної стандартизацією мається на увазі нейтралізація при кіноперекладі присутніх у вихідних репліках відхилень від мовної норми, що відображають регіональні (діалектні) і ідіолектні риси. При цьому наголошується, що мовні особливості, які вказують на соціальну диференціацію кіногероїв, як правило, передаються в повному обсязі.

Друга норма — натуралізація — характеризує орієнтованість на приведення переказного тексту у відповідність з реаліями і дійсністю приймаючої країни. На противагу екзотизації (форенізації) дана норма означає, що вимова іноземних імен, топонімів та запозичень адаптується до фонетики мови перекладу, а культурно марковані елементи, які видають іноземне походження кінофільму, такі як одиниці виміру, посилення на національні види спорту, назви специфічних продуктів харчування, референції на імена відомих людей, жарти і т. д., переважно піддаються фаміліризації (доместикації). Так, в кіноперекладі «inches» — дюйми перетворюються в «сантиметри», «miles» — милі — в кілометри, «acres» — акри — в гектари, північноамериканський щорічний чемпіонат Головної ліги бейсболу «The World Series» — «Світова серія» — в Чемпіонат світу з футболу, американський ресторан «The Cheesecake Factory» — в кафе «Сирники», вигук «wow!» — в Ого! і т. д. Крім

того, до натуралізації відносяться візуальна синхронізація, яка дотримується тим суворіше, чим більший план кіно персонажа, що вимовляє репліку, а також локалізація графічних елементів. Норма експлікації виводиться з наявності випадків роз'яснення і конкретизації в кіноперекладі неясних висловлювань або висловлювань, що неоднозначно розуміються, посилення логічних зв'язків, переведення з опорою на відеоряд, додавання реплік [81].

**РОЗДІЛ 3**

**ОСОБЛИВОСТІ ВІДТВОРЕННЯ ЛІНГВОПРАГМАТИЧНОГО  
ПОТЕНЦІАЛУ ГУМОРУ В СУЧАСНОМУ АНГЛОМОВНОМУ  
КІНОДИСКУРСІ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ (НА МАТЕРІАЛІ СЕРІАЛУ  
«HOW I MET YOUR MOTHER»)**

**3.1. Мовностилістичні характеристики вираження лінгвопрагматичного потенціалу гумору в сучасному англomовному кінодискурсі (на матеріалі серіалу «How I met Your Mother»)**

Для аналізу особливостей відтворення лінгвопрагматичного потенціалу іронічних висловлювань сучасного англomовного кінодискурсу українською мовою було відібрано 350 прикладів вживання та перекладу іронії в текстах серіалу «Як я зустрів твою маму».

Дискурс кінофільму, згідно словацькому лінгвістові Я. Хованец, може бути концептуалізований як художня, неаутентична, сценічна бесіда між художніми персонажами [78, с. 245]. Посилаючись на театральну комунікацію, дослідник драматичної мови Ж. Чотіа абсолютно точно зазначає її двоїсту природу, яка в рівній мірі властива і дискурсу кінофільму. Так, сценічний діалог відрізняється від живої повсякденної мови, але йому властива якість двоїстості: він не спонтанний, але повинен здаватися таким; він фіксований, але повинен здаватися таким же ефемерним, як і мова, яку він імітує. Ми сприймаємо ілюзію спонтанності, але одночасно усвідомлюємо, що це вдавання [77, с. 21].

Між дискурсом кінофільму і дискурсом живої мови існує певна кількість дихотомій, таких як: підготовленість і спонтанність, сталість і ефемерна природа, комунікативний намір мовця і просте відтворення слів актором. Деякі лінгвісти вважають, що дискурс кінофільму є сфабрикованим і антиемпіричним, оскільки він був записаний у вигляді сценарію, переписаний, цензурований, відредагований, відрепетируваний і продемонстрований на екрані.

С. Козлофф заявляє про неправомірність ототожнення діалогу в кіно і діалогу природної мови. У світі фільму діалог може прагнути до імітації природного розмови, але не більше того. Основна відмінність даних феноменів полягає в тому, що діалог в кіно покликаний, скоріше, «перенаправити» інформацію на глядача, тоді як в природній комунікації співрозмовники не акцентують уваги на інформації, вже відомій співрозмовнику, відповідно, в кіно слова мають подвійний ефект [85, с. 159].

З іншого боку, дискурс кінофільму, створений в даний час, відображає мовні комунікативні зразки сучасного носія мови, викликаючи у глядача відчуття реальної розмови, розділяючи тим самим код реальності і культурний реалізм. Отже, кіносценарій повинен дотримуватися того, що вважається прийнятним, природним і достовірним в культурі в певний час. А кіносценаристу необхідно брати до уваги навколишню дійсність, включаючи природу комунікативного і мовного використання. Таким чином, вербалізації героїв кінофільму побудовані так, щоб бути схожим на природне використання мови в повсякденному житті, є канонічною тотожністю спонтанної розмови.

В. Герман в роботі «Драматичний дискурс: діалог як взаємодія в п'єсах» («Dramatic Discourse: Dialogue as Interaction in Plays») знаходить точки зіткнення між живою і драматичною мовами, що безсумнівно є також актуальним і для дискурсу кінофільму. Згідно В. Герман, принципи, норми і умови використання, які лежать в основі спонтанної комунікації в звичайному житті в точності ті ж, що і використовують драматургами в побудові мовних типів і форм в п'єсі [83, с. 56]. Отже, звичайна мова, або, якщо бути більш точним, ті правила, які контролюють смисловий обмін в повсякденному контексті, є джерелом, який використовують драматурги для формування діалогу. Так сценаристи театральних п'єс і фільмів керуються даними принципами і умовами при створенні взаємодії між героями. Таким чином, висловлювання, відтворені будь то акторами або звичайними людьми в реальному житті, мають однакові комунікативні міжособистісні функції — передача повідомлення або саморепрезентація [83].

Вельми цікавим є той факт, що дискурс кінофільму схильний проникати в дискурс живої мови. Окремі мовці включають в свої ідеолекти мовні елементи з



кінофільмів, використовуючи їх як дотеп, заснований на алюзії. Досить згадати, скільки фраз з фільмів, наприклад, радянського періоду стали крилатими.

Дискурс кінофільму володіє великою кількістю характеристик, притаманних реальній комунікативній взаємодії. Однак можуть бути виділені деякі риси, властиві виключно дискурсу кінофільму. Вербальні взаємодії між кіногероями можуть відображати характеристики, які зазвичай не зустрічаються в повсякденній мові чи, принаймні, не в такій мірі.

Так, наприклад, дослідник в області корпусної лінгвістики П. Квагліо, проаналізувавши дискурс популярного американського ситкому «Друзі» («Friends»), приходять до висновку про те, що мові серіалу властива більша чіткість, вона рясніє лінгвістичними маркерами емоційності і інформативності та репрезентує менше оповіді. Також неправильна вимова, різні мовні помилки, застереження, поправки, виправлення, що часто зустрічаються в повсякденній мові, будуть зведені до мінімуму в кінофільмі [93, с. 190].

У фільмах різних жанрів можуть знаходити реалізацію комунікативні тенденції, які не є типовими для дискурсу повсякденної комунікації. Наприклад, комедії рясніють дотепними відповідями і зауваженнями (можна спостерігати ціле змагання по дотепності), які зустрічаються в повсякденній мові з набагато меншою частотою.

Причиною потенційної відсутності абсолютної схожості дискурсу кінофільму з дискурсом живої мови служить той факт, що художній діалог повинен бути доступний і зрозумілий глядачеві, тому вся інформація включається в комунікативний процес, навіть якщо немає особливої необхідності в передачі будь-яких значень комунікантами.

Проте, мова акторів не виглядає штучно, вона звучить правдоподібно з їхніх вуст, так як глядач повинен бути залучений в сюжет фільму і за час показу співвідносити висловлювання тільки зі стороною, яка їх виробляє в межах художньої реальності.

Таким чином, ми можемо зробити висновок про те, що дискурс кінофільму являє собою автономну категорію, виробленою складовою якої буде кінодіалог.

Володіючи подвійною природою, дискурс кінофільму поєднує набір характеристик, притаманних як живій мові (спонтанність, ефемерна структура, наявність комунікативного наміру), так і сценічному діалогу (статичність, підготовленість, відсутність комунікативного наміру в мовця). При цьому дискурс кінофільму відображає мовні комунікативні зразки сучасного носія мови, будується на принципах і умовах спонтанної комунікації, а також володіє унікальною здатністю проникати в дискурс повсякденної мови. У порівнянні з дискурсом живої мови йому характерна велика чіткість, повнота інформації, що передається, велика ступінь насиченості різними мовними елементами в залежності від жанру фільму.

З точки зору семіотики кінодискурс розглядається як повідомлення, що свідомо конструюються автором шляхом з'єднання різних функціональних елементів. Незважаючи на корпус робіт, виконаних в рамках семіотичного підходу, питання сегментації кінофільму, ієрархічної організації його дискретних елементів, а також подвійного членування кінознака залишаються відкритими. У деяких працях обґрунтовується, що, оскільки в образотворчих знаках кінофільму означене збігається з означуваним, а самі знаки не зводяться до обмеженого набору мінімальних базових одиниць, кіно не можна вважати традиційною знаковою системою і слід розуміти як «комунікативну систему без коду» (*langage sans langue*) або «мову без мови» (*speech without a language*), за допомогою якої можна створити аудіовізуальний текст [57].

Спочатку в теорії кіно кінофільм розглядався як знак, характер якого визначається відношенням до об'єкту семи. Представники «реалістичного» напряму (А. Базен, С. Кракауер) вважали, що специфіка кінематографу полягає в тому, що він вперше в історії мистецтва дозволив «зафіксувати реальність без втручання людини» (*record reality without the intervention of the human hand*) і висловлювалися про необхідність більш глибокого дослідження внутрішньокадрових можливостей при мінімальному використанні засобів редагування [4].

«Монтажисти», навпаки, розглядали «деформуючі властивості» (*distorting properties*) кіно як його сутнісну характеристику. У своїх роботах Д.У. Гріффіт, С.М. Ейзенштейн, С.І. Пудовкін, Л.В. Кулешов, Д. Вертов стверджували, що монтаж

є ключовим засобом формування кіноповідомлення, і доводили, що розташування сцен в визначеному порядку може створювати ефект причини і наслідку, відчуття одночасності подій, відчуття тривалості часу і т.п.. Оскільки на початковому етапі розвитку кінематографу більшість кінофільмів знімалися сцена за сценою, в тому порядку, в якому будуть проектуватися на екран, ідеї американських та радянських «монтажистів» здавалися новаторськими. В основу цих класичних підходів, таким чином, було покладено «поверхневі інваріантні характеристики кінофільму» (film's invariant surface immediately perceived) traits) [93].

Подолання описаних протиставлених точок зору стало можливим на новому етапі кінознавчих досліджень, коли кінодискурс почали розуміти як знак-символ, вторинну моделюючу систему, що функціонує на основі конвенцій (кодів), які приймаються членами якої-небудь соціальної групи. У фокусі досліджень виявилися глибинні сутнісні властивості кінодискурсу, що визначаються через інвентаризацію його конституюючих елементів, встановлення його функцій та взаємозв'язків, а також проблеми його сприйняття і розуміння, тобто синтактику, семантику і прагматику кіноповідомлення [93].

Серед труднощів перекладу на фонетичному рівні можна відзначити наявність суттєвих відмінностей між мовами в артикуляційних базах та графічних системах, що фіксують фонемно-фонетичний інвентар мови. Аби вирішити ці проблеми, переважно вдаються до використання транслітерації або транскрипції.

Транслітерація – «це прийом відтворення графічної форми іншомовного слова, формальне перетворення за порядком букв вихідної лексичної одиниці за допомогою абетки мови перекладу» [66], тобто відповідність встановлюється на рівні літер. Поширеним у сучасному перекладознавстві прийомом є також транскрипція. Її суть полягає у «відтворенні звукової форми слова, відтак, транскрипція є формальним пофонемним перетворенням вихідної лексичної одиниці за допомогою мови перекладу» [66]. Проте сьогодні неможливо говорити про можливість виконання повної транскрипції при перекладі, оскільки різні мови мають різну кількість фонем: так, наприклад, в українській мові їх 38 – 6 голосних та 32 приголосні, а в англійській 44 фонемі – 20 голосних і 24 приголосні.

Найвні в перекладацькій практиці й проблеми, пов'язані з відхиленнями від загальних принципів транскрипції, що диктуються:

- потребою милозвучності чи зручності вимови слова в мові перекладу;
- небажаними асоціаціями зі словами низького регістру (вульгаризмами, лайливими словами);
- традиційною вимовою слова в мові оригіналу [66].

Окрему увагу перекладачеві серіалу «Як я зустрів твою маму» необхідно було приділити перекладу вигуків та звуконаслідувань – особливого типу мовних знаків, що первісно базуються на прямому відтворенні звуків довколишнього світу. У першому випадку джерелом цих звуків є будь-які об'єкти довколишнього середовища, у другому – лише ті звуки, джерелом утворення яких є людина.

Найчастіше перекладачеві у випадку з відтворенням у мові перекладу оригінальних звуконаслідувань доводиться звертатися до такої тактики, як транскрибування. Переклад же вигуків переважно потребує добору еквівалентів.

Розглянемо особливості фонетичних перекладацьких трансформацій на прикладах із серіалу «Як я зустрів твою маму». Так, зокрема, в одній зі сцен у кав'ярні Маршалл сперечається з офіціанткою Лілі, відстоюючи власні переконання стосовно найсмачніших бургерів:

*Marshall: Can't we just go to Big Boy? They only have one burger. The Big Boy.*

*Lily: The Barbecue Burger is like the Big Boy [97].*

У цьому випадку в перекладача було декілька шляхів для вибору найкращого варіанту перекладу назв наведених у діалозі типів бургерів, проте він вдався до транслітерації, тобто відтворення іноземної графіки засобами української фонетики:

*Маршалл: Може, ми просто підемо в Біг Бой? У них лише один бургер – Біг Бой.*

*Лілі: Барбекю бургер схожий на Біг Бой [96].*

Зауважимо, що лексеми барбекю та бургер є інтернаціоналізмами, відтак, у їх перекладі немає потреби. Проте назва одного з бургерів – Біг Бой – перекладена згідно з вимогами фонетичного способу перекладу.

Україномовному глядачеві навряд чи відомі тонкощі, пов'язані з назвами бургерів у Нью-Йорку, де відбувається дія серіалу, тому ці назви можуть бути лише транслітеровані з метою збереження місцевого колориту. Окрім того, оскільки англійська мова є мовою міжнародного спілкування, то семантика назви Біг Бой є досить прозоро пов'язаною із розмірами обговорюваного бургера, відтак, маємо ще один аргумент на користь правильності обраної перекладачем стратегії.

Наступним випадком, цікавим у контексті фонетичних засобів творення іронічного ефекту та їх перекладу, є речення:

*Barney: Wuh, I don't.... th-th-th-that's really two different questions, uh, I'm not...*  
[97]

Спостерігаємо тут використання такого фонетичного ефекту, як імітація заїкуватості, що притаманна мовленню Берні в наведеному прикладі. В оригіналі на письмі вона передається у слові *th-th-th-that's*, що є демонстрацією схвильованості героя серіалу. При перекладі ж цього фрагменту український перекладач вдавня до перетину транскрипції та калькування:

*Берні: Так, я не..., ц-ц-це дійсно два різні питання, ммм, я не...* [96]

Фахівцеві з перекладу йшлося про те, щоб не просто відтворити мовлення персонажа, але й із точністю передати наявні в ньому вади. Так, виділено на письмі фрагменти того самого слова, перекладом якого є лексема *ce* – *that*. Розбіжності у звуковому складі слів різних мов змусили перекладача вдатися до калькування, відтворивши першу літеру та звук українського слова *ce* подібно до того, як *ce* зроблено в оригіналі зі словом *that*. Обраний спосіб перекладу дозволив достатньо точно відтворити особливості мовлення персонажа, що є носієм цього мовлення. Більше того, сприймаючи переклад не лише як текст, але й у порівнянні з телевізійною картинкою, реципієнт зможе вповні поцінувати реалізований перекладачем спосіб добору еквіваленту в мові перекладу, побачивши, що Берні справді затинається у цій сцені.

Розглянемо наступний фрагмент із серіалу. Наступного дня після свого побачення з Лілі Берні заходить до неї та спостерігає, як дівчина намагається

розколоти заморожений банан за допомогою кухонного ножа. Ця дія викликає в нього подив і висловлюється реакцією:

*Barney: Brrrr. Why are you smashing a flash frozen banana [97].*

У наведеному прикладі нас цікавить звуконаслідувальний вигук Brrrr як відображення сприйняття Берні побаченого замороженого банану як чогось безмежно холодного і, відповідно, здатного викликати асоціації із край низькою температурою. Автор українського перекладу пропонує переклад цього звуконаслідувального вигуку з використанням транслітерації:

*Берні: Брр. Навіщо ти розбиваєш заморожений банан? [96]*

На нашу думку, перекладач обрав правильний шлях відтворення звукового наповнення оригінального тексту, оскільки українська мова має ідентичний звуконаслідувальний вигук брр, за допомогою якого мовці висловлюють свої враження від дуже низьких температур, тобто коли відчувають себе замерзшими.

Наступний фрагмент із серіалу, цікавий з точки зору фонетичного відтворення в перекладі оригінального тексту, міститься у реченні:

*Lily: Because I've got a bowl of Cheerios and I couldn't find a knife [97].*

Відзначимо, що прагматонім Cheerios позначає назву компанії, що виготовляє готові сухі сніданки, які, вочевидь, мають високу популярність серед людей, яким нема коли приготувати собі щось більш суттєве. Перекладач у цьому випадку використовує транслітерацію іншомовної назви:

*Лілі: Бо в мене є миска Чиріос, але немає ножа [96].*

Розглянемо речення:

*Marshall: Of course I'm listening. Blah blah, hopeless Robin delusion, blah blah blah [97].*

У ньому Маршалл використовує неодноразово повторюваний англomовний вигук blah, який саме тоді, коли неодноразово повторюється, дістає в мовленні функції вираження ставлення до чийхось обіцянок чи висловлювань як до пустих банальностей, які не мають нічого спільного з реальністю, не наділені яким-небудь смисловим навантаженням. Власне, і в аналізованому фрагменті Маршалл, уживаючи цей вигук у відповідь на запитання Барні стосовно того, чи уважно він

його слухає, демонструє, наскільки йому байдуже все те, про що говорить його друг. Автори українського перекладу пропонують такий варіант перекладу:

*Маршалл: Звісно, я тебе слухаю. Бла-бла, Робін повністю помиляється, бла-бла-бла [96].*

У цьому випадку ними було використано транслітерацію оригінального англомовного вигуку. На нашу думку, таке рішення було цілком доречним, адже зазначений вигук давно став інтернаціональним і є зрозумілим практично у всіх країнах та мовах, відтак, український телеглядач має зрозуміти його значення.

Розглянемо речення:

*Barney (in a Yoda voice): A bad feeling I have about this, mmm-hmmm [97].*

У ньому з точки зору фонетичних засобів творення іронічного ефекту нас цікавить переклад звуконаслідування *mmm-hmmm*. Цей звуконаслідувальний елемент зазвичай уживається у випадках, коли мовцеві важко про щось сказати відразу, і він розмірковує над змістом власного висловлювання безпосередньо в процесі його продукування. Проте в наведеному прикладі перекладач удався до опущення цього елемента, через що маємо:

*Барні (промовляє голосом Йоди): Погане передчуття з цього приводу маю я [96].*

Ймовірно, такий вибір перекладача був зумовлений відчуттям перевантаженості фрази.

### **3.2. Аналіз способів відтворення англомовних гумористичних висловлювань українською мовою (на матеріалі серіалу «How I met Your Mother»)**

У художньому кінодискурсі взаємодіють різні типи знаків. Так, знаки в кадрі поділяються на лінгвістичні, серед яких домінують знаки-символи: мова акторів, закадровий текст, пісня, титри, написи (наприклад, плакат, назва вулиці, лист і т.д.) і нелінгвістичні, які включають іконічні та індексальні знаки, до яких відносяться природні шуми, технічні шуми, музика, епізоди документального кіно всередині

художнього фільму, а також зображення людей, тварин, предметів, які здійснюють послідовність рухів (жести, міміка, переміщення). Крім цього, в кінодискурсі використовуються знаки-індекси природної мови (інтонація, вигуки), а також іконічні знаки (звуконаслідування). Кінознаки поєднуються між собою за допомогою кінематографічних кодів, до яких відносяться ракурс, монтаж, світло, план, сюжет, кадр, художній простір. Важливо відзначити, що словесний і візуальний компоненти тісно пов'язані один з одним, при цьому жоден з цих компонентів не може бути відділений від іншого в загальній структурі кінодискурсу. Крім цього, для кінодискурсу також характерна наявність наступних параметрів: мета спілкування, спосіб спілкування і комунікативне середовище [87].

Візуальний аспект невіддільний від мовної складової кінодискурсу, проте зв'язок між образом і словом в кінодискурсі є більш вільною, ніж в мовному дискурсі, де кожному слову відповідає свій конкретний образ. Крім того, основна відмінність візуального аспекту кінодискурсу від візуального аспекту мовного дискурсу полягає в тому, що в кінодискурсі іміджі надходять ззовні (від режисера), а в мовному дискурсі — зсередини (з нашого мозку). При аналізі кінодискурсу важливо залучати до розгляду його візуальний аспект, без чого вивчення змісту кінодискурсу неможливо.

На периферії емоційного дискурсу перебувають немовні складові: міміка і кинетика, соціокультурні — гендерні характеристики партнерів по діалогу, характер взаємин між ними, події, обстановка спілкування, тобто це складне утворення, що складається з мовних і немовних явищ, які знаходяться в складній взаємодії один з одним. Таким чином, лінгвістичний компонент діалогічного тексту представлений взаємодією лексико-граматичних і просодичних засобів вираження емоції в кінематографічному дискурсі. Немовні засоби вираження емоцій в кінематографічному дискурсі (міміка і кинесика) уточнюють, доповнюють, конкретизують зміст діалогічного репліки мовця, що дає нову інформацію про полімодальні характеристики кінодискурсу [87].

Діалогічний устрій кінодискурсу підтверджує принцип «дія-реакція», базовий для організації кінонарратива взагалі і сцен спілкування персонажів зокрема. Так, в



епізодах, де в комунікації бере участь більше двох героїв, «діалогічний», двофокусний принцип зберігається. Опозицію можуть створювати лідер і ряд змінюваних опонентів або два провідних комуніканта, а при зйомці декількох груп людей — або візуальними засобами виділяється одна з груп (та, що зазвичай знаходиться ближче до камери) і всередині неї виділяють два фокуси, або вибираються дві домінуючі групи, між якими встановлюється зорове діалогічне відношення. Взагалі ж членування мови на функціонально-прагматичні утворення і встановлення їх взаємозв'язків є однією з найбільш актуальних проблем сучасної лінгвістики. На поточний момент готової ефективною моделі для вирішення цього завдання немає, але існує ряд теорій, які можуть бути адаптовані під конкретні дослідження [87].

Виділяються наступні види структур: лінгвістична, інтенціонально-прагматична і аттенціональна (фокусна). У лінгвістичному аспекті висловлювання розглядається формально — як пропозиція. Аналіз здійснюється в рамках синтаксису, що описує граматичні функції членів речення, і синтаксичної семантики, що стосується глибинних рольових структур і значення. Мовні параметри пропозиції, а саме пропозиція і референція, а також його проголошення, реалізовані в локутивному акті, є опорними для характеристики висловлювання як інтенціональної комунікативної одиниці, тобто іллокутивного акту. Найбільш вживана функціональна таксономія мовних актів, побудована на критерії інтенціональності, запропонована Дж. Серлем [94] в рамках теорії мовних актів. В результаті відсутності суворих загальних ознак і однозначних алгоритмів трактування одного і того ж висловлювання в рамках цих типологій може одночасно входити в різні підкласи або в залежності від позамовних чинників потрапляти в ту чи іншу категорію. На цей факт вже на початкових етапах розробки теорії вказує її основоположник Дж. Остін [53], який, розглядаючи питання ідентифікації перформативів, приходить до висновку про те, що абсолютного критерію або переліку критеріїв для їх визначення немає, а також вказує, що перформативний потенціал висловлювань, які не містять перформативів в експліцитній формі та / або мають вигляд констатацій чи дескрипцій, можна експлікувати з опорою на такі

індикатори, як просодика, дискурсивні маркери, імплікатори, жести, обставини висловлювання і т. д [53].

Крім виявлення інтенціональної характеристики репліки, іншим важливим компонентом структури кінодіалогу як дискурсивного утворення є встановлення функціонально-семантичних взаємозв'язків між мовними кроками. Інтерактивна і іллокутивна функції, притаманні мовному акту, що утворює мовний хід, а також домінуючому мовному вчинку серед кількох нерівноправних актів, в той час як для допоміжних мовних кроків важливим є поєднання іллокутивної і дискурсивної функції, то є встановлення їх ролі в розгортанні репліки. [53]

Аналіз риторичних відносин можливий в рамках теорії риторичної структури. По суті, теорія поширює на дискурсивні одиниці типологію складних речень. У теорії риторичної структури виділяють два основних типи зв'язку: додаток і твір. До відносин доповнення, які мають місце між ядром і сателітом, відносять, в тому числі, такі види асиметричних, підрядних: обставина, рішення, деталізація, фон, забезпечення можливості, мотивація, свідоцтво, обґрунтування, причина, результат, мета, антитеза, поступок, умова, альтернатива, інтерпретація, оцінка, резюме і т. д. Симетричні, сурядні відносини, що зв'язують два ядра і більш, включають: послідовність, протиставлення, примикання, перерахування, переформулювання / повтор, диз'юнкція. Також окремо виділяється паралельний зв'язок. Список типів риторичних відносин вважається відкритим, а крім того, визнається можливість множинності рішень [53].

Незважаючи на багато достоїнств теорії риторичної структури, наголошується на необхідності її модифікації для застосування до діалогічного мовлення, недостатня формалізація класифікаційних ознак і відсутність метамови. Складність застосування теорії риторичної структури також полягає в тому, що вона фокусується на засобах когерентності, тобто самих дискурсивних зв'язках, і в меншій мірі звертається до когезії, тобто мовних форм, експліцитно представлених у висловлюваннях. Атенціональна структура мовного спілкування включає певні композиційно-семантичні домінанти твору, які надають руху і визначають

відносини всіх інших його компонентів, а також елементи, які здійснюють прагматичне фокусування на найважливіших частинах текстової інформації.

У лінгвістиці тексту такі елементи традиційно пов'язують з «сильними місцями» дискурсу, до яких відносять назву, підзаголовки, епіграф, початок, пролог, кінець, епілог, повтори. На рівні висловлювання найбільш помітні напрацювання в цій галузі пов'язані з такими теоріями, як, наприклад, теорія актуального членування, запропонована чеської школою (В. Матезіус, М. Данеш, Я. Фірбас), і теорія інформаційного потоку У. Чейфа. Атенціональна структура розглядається як надбудова над лінгвістичною і інтенціональною структурами, яка поряд з іншими дискурсивними процесами і компонентами (структурою знань, переконань, бажань, намірів) інтегрується в одне когнітивне утворення. Складність вивчення та формалізації фокусної структури полягає в тому, що, як і свідомість, увага є виборчою і рухомою, що відбивається в усному мовленні в комбінації лексичний, акустичних і просодичних ключових елементів, таких як ключові слова, тривалість пауз, амплітуда мовного сигналу і тональний контур [57].

Додамо, що в кінодискурсі мовні висловлювання можуть бути підкреслені, в тому числі, і власне кінематографічними засобами. Наприклад, маркованими є проголошення репліки в поєднанні з «прямим» поглядом в камеру: цей прийом підсилює драматичний ефект засобами встановлення своєрідного зорового контакту з аудиторією; немарковане використання такого роду сем закріплено за жанром новин.

Поряд з мовним компонентом невід'ємною складовою дискурсу є жестово-інтонаційна структура комунікативного акту, утворена кинетичними і супрасегментними елементами. Під кинетичними засобами комунікації в кінодискурсі розуміється будь-яка дія, що посиляє візуальний сигнал спостерігачу, тобто всю сукупність типів жестів і рухів як комунікативних (первинних), так і механічних (вторинних, тобто ті, що мають природні причини і в той же час повідомляють інформацію). Природний жест в грі актора набуває знакового значення (як довільний, ігровий, підлеглий задум ролі) [57].

Детальна функціональна класифікація жестів є слабо розробленим аспектом в силу відсутності семантичного опису більшості жестів, використовуваних різними мовними спільнотами. В цілому жести заміщають мову, доповнюють її, повторюють сказане або суперечать йому і виконують такі комунікативні функції:

- 1) регулюють вербальну поведінку;
- 2) відображають мовні дії;
- 3) передають смислову інформацію;
- 4) репрезентують психологічний стан комунікантів;
- 5) використовуються для вказівки;
- 6) використовуються для імітації або зображення предметів або явищ;
- 7) є риторичним засобом [57].

Як і слова природної мови, невербальні комунікативні засоби можуть мати різне походження, ясну або стерту внутрішню форму, бути багатозначними, мати синоніми, антоніми і т. д.

Поєднання візуального стимулу (зображення жесту на фотографії) в одній сцені і вербалізація жесту в іншій сцені у вигляді етикетного висловлювання створює ефект іронії, заснований на поєднанні двох скриптів, в рамках яких жест функціонує в різних значеннях.

Третій компонент дискурсу — мовна (комунікативна) ситуація — включає в себе оточення (обставини, умови, привід, тему спілкування), тобто об'єктивну ситуацію, і психологічну ситуацію (комунікативні характеристики мовців, їх взаємини, ставлення до оточуючих, фонові знання, цілі та завдання, очікуваний ефект), а також визначає доступні канали та форми комунікації. Чеський дослідник драми і театру І. Велтрусський зазначає, що ситуація по-різному може входити в діалогічний дискурс, впливати на характер його розгортання і протікання і приводити до смислових зрушень аж до повної протилежності значенню безпосередньо сказаного, а мова, в свою чергу, модифікує уявлення про ситуацію. Таким чином, актуальне змістовне наповнення окремих дискурсивних одиниць визначається одночасно лінгвістичним і екстралінгвістичним контекстами, що утворюють «діалектичну антиномію» [47].

Крім того, в кінодискурсі ситуація спілкування ускладнена наявністю двох рівнів: горизонтального, що складається з низки сцен, події в яких розгортаються в визначеному місці, в визначений час і стосуються персонажів, і вертикального, який передбачає, що мова в кіно є лише складовою частиною наративу, включеної в справжній комунікативний акт, який відбувається між автором і кіноглядачем. Ця особливість функціонування кінодіалога, звана також «подвійним висловлюванням», обумовлює необхідність вибудовування кіноспілкування так, щоб репліки були осмисленими не тільки для кіногероїв, а й для кіноглядачів.

Слова, які персонажі адресують один одному, створюються з врахуванням обох контекстів, тоді як монологи і «фрази в сторону» фактично ігнорують безпосередній ситуативний контекст і звернені безпосередньо до кіноглядача. Звертаючись до питання перетину двох контекстів, Р. МакКі зауважує, що мова в кіно повинна використовуватися дуже економно і що кінорежиссеру слід максимально висловлюватися візуальними засобами. Довгі діалоги уповільнюють дію і зменшують ефект реплік. Кіноглядача потрібно тримати в напрузі за рахунок таких мовних засобів, як, перервані фрази, еліпс, винос тематичного елемента на кінець пропозиції, використання засобів екзофоричної референції і субституції замість номінації конкретного явища або предмету і т. п. [47]

Англійські лексичні одиниці мають широку семантику, тому при їх перекладі фахівці найчастіше вдаються до генералізації чи конкретизації. Слово може бути наділене неповною співвіднесеністю зі словом мови перекладу, і в цьому разі до вже названих різновидів лексичної заміни додається можливість використання трансформації.

До стилістичного рівня труднощів перекладу належать такі характеристики, як наявність стилістично забарвленої лексики, реалій, кальок, запозичених концептів тощо. Труднощі в цьому випадку можуть виникати, якщо перекладач не вповні здатний справити у перекладі таке ж враження на читача, яке вдалося справити на нього автору оригінального тексту, наприклад, не може розрізнити відтінки значень, що вживаються у різних контекстах, неправильний переклад чи добір еквівалентів до ідіом, метафор та паремій тощо.

Здійснюючи переклад тексту, перекладач повинен здійснити аналіз прагматики тексту (передбачити потенційний комунікативний ефект, який справлятиме текст відносно узагальненого реципієнта). Він має відтворити прагматичний потенціал оригіналу, тобто забезпечити здійснення бажаного впливу на реципієнта перекладу.

На першому етапі процесу перекладу перекладач постає в ролі рецептора оригіналу. У нього виникає власне особистісне відношення до повідомлення, яке він передає. Перекладач має прагнути до того, аби це особистісне ставлення не відобразилося на точності відтворення оригіналу, тобто перекладач повинен бути прагматично нейтральним.

На другому етапі перекладач прагне забезпечити розуміння вихідного повідомлення реципієнтом перекладу. Він ураховує, що реципієнт належить до іншої мовної спільноти, ніж автор оригінального тексту, він наділений іншими знаннями та життєвим досвідом, має іншу історію та культуру. В тих випадках, коли подібні розбіжності можуть завадити повноцінному розумінню вихідного повідомлення, перекладач вносить до тексту перекладу необхідні зміни. Вплив на перебіг та результат процесу перекладу, прагнення забезпечити бажаний вплив на реципієнта перекладу називають прагматикою або прагматичним аспектом перекладу.

Розглянемо приклади лексико-стилістичних трансформацій з американського серіалу «Як я зустрів вашу маму». Так, у сцені першої зустрічі головних героїв із їхньою майбутньою найкращою подругою Робін, Тед питає в дівчини:

*Ted: What do you recommend for someone who worked up a man-sized appetite from a morning of weight training and cardio-funk? [97]*

В українському дубляжі це запитання переклали таким чином:

*Тед: Що ви порадите тим, хто готовий слона з'їсти після ранкових тренувань та кардіо? [96]*

Спостерігаємо наявність перекладацької трансформації у фрагменті, що містить вираз a man-sized appetite. Дослівний переклад цього виразу повідомив би телеглядачам, що Тедові йдеться про апетит, що має людський зріст, тобто є

настільки значним та нестерпним, що не може бути описаний у менш гіперболізованих категоріях. Проте, на думку перекладача, доречнішим було віднаходження часткового еквіваленту до цього виразу в українській мові, і результатом цього вибору стало введення до перекладного тексту україномовної ідіоми готовий слона з'їсти у значенні «мати неймовірний апетит, бути дуже голодним». Відтак, спостерігаємо спільність між оригінальним та перекладним текстом у використанні ідіоматичних виразів із семантикою гіперболізації людських відчуттів та бажань, проте слід відзначити, що перекладачеві вдалося віднайти адекватний еквівалент англійському виразу в рідній мові.

Розглянемо наступний приклад:

*Robin: Oh, come on, you went to college [97].*

Тут відзначимо, що при виконанні українського перекладу перекладач вдається до заміни слова *went* частковим еквівалентом *навчатися*, внаслідок чого український варіант перекладу фрази з серіалу виглядає таким чином:

*Robin: Та годі, ти ж навчався в коледжі [96].*

Дослівний переклад у цьому випадку дав би еквівалент *ходити до коледжу* чи *відвідувати коледж*, що, втім, не може повністю відтворити суть висловлювання Робін, що виходить із контексту – так, у аналізованому фрагменті дівчина іронізує над наївністю Маршалла, який, будучи досить обізнаним, має до неї питання цілком побутового змісту. Відповідно, Пенні вказує не на те, що Маршалл просто відвідував коледж, а на те, що він у ньому навчався, успішно завершив цей навчальний заклад, і, відповідно, повинен мати бодай елементарні уявлення про життя інших людей, які зазвичай доступні випускникам навчальних закладів цього рівня. Тому, на нашу думку, заміна слова *went* частковим еквівалентом *навчатися* є вдалим рішенням перекладача, спрямованого на конкретизацію сенсу повідомлення, що може бути незрозумілим глядачеві – адже Маршалл міг відвідувати коледж не лише як учень, а і, скажімо, як викладач.

У наступному фрагменті спостерігаємо поєднання різних прийомів, використовуваних для перекладу оригінального тексту:

*Robin: Gee, Marshall, you're asking the wrong girl. I'm usually on the other side of the tie [97].*

Порівняємо:

*Робін: Маршалле, це запитання не до мене. Я зазвичай знаходжуся на іншому кінці краватки [96].*

По-перше, у перекладеному варіанті першого речення відсутній оригінальний вигук *Gee*, що його було вжито в ньому для активізації уваги співрозмовника при звертанні до нього. Українською альтернативою цього вигуку міг стати такий відповідник, як *гей* чи *агов*, проте в цьому випадку перекладач обрав рішення вдатися до опущення зазначеної лексеми на користь простого звертання з використанням кличного відмінку: *Маршалле*.

Наступний елемент, цікавий з точки зору перекладу, спостерігаємо у сполученні *asking the wrong girl*. В оригінальному тексті ця сполука вживається, аби переконати *Маршалла*, що поради *Робін* не можуть бути повністю вичерпними та адекватними ситуації, що склалася, оскільки вона має геть інший досвід участі в подібних перипетіях. Дослівний переклад зазначеного сполучення виглядав би таким чином: «Ти обрав неправильну дівчину для цього». Проте перекладач спростив цей варіант і запропонував власний погляд на ймовірну трансформацію: «Це запитання не до мене».

Цікавим є й фрагмент, що репрезентує іронічне висловлювання *Робін* стосовно власного любовного досвіду, адресоване *Маршаллові*. В оригінальному варіанті дівчина стверджує:

*Robin: I'm usually on the other side of the tie [97].*

Перекладач практично дослівно відтворює первинну ідіому:

*Робін: Я зазвичай знаходжуся на іншому кінці краватки [96].*

Таким чином він дає глядачеві, який уже знайомий із символікою краватки, що висить на дверній ручці кімнати, зрозуміти, що *Пенні* має достатньо багатий досвід спілкування з чоловіками, через що і стверджує, що зазвичай перебуває на іншому кінці краватки, тобто точно не на тому з них, що знаходиться зовні. Окрім



того, глядачі можуть сприйняти сенс наведеної ідіоми практично без змін у порівнянні з оригіналом, та, що найголовніше, без змін у значенні та образності.

Зіставимо два фрагменти з серіалу «Як я зустрів вашу маму» - оригінальний та перекладний:

*Marshall: Give my best to Lily [97].*

*Маршалл: Перекажуй вітання Лілі [96].*

У проаналізованому фрагменті та його перекладі спостерігаємо заміну англomовного виразу *give the best (to somebody)* його неповним еквівалентом – переказувати вітання (кому-небудь): «Перекажуй вітання Лілі». На наш погляд, така заміна є цілком адекватною й доречною, адже при дослівному перекладі доводилося б мати справу зі сполученням бажати усього найкращого, що в зазначеному контексті – смс-листування Маршалла із товаришем, який знаходиться у сусідній кімнаті з дівчиною – було б не вповні доречним рішенням.

Розглянемо наступний приклад. У відповідь на запитання Берні, поставлене ним після приходу до Лілі, дівчина відповідає, використовуючи прагматонім *Cheerios*:

*Lily: Because I've got a bowl of Cheerios and I couldn't find a knife [97].*

Слід зауважити, що наведений прагматонім позначає назву компанії, що виготовляє готові сухі сніданки, які, вочевидь, мають високу популярність серед науковців-гіків, яким нема коли приготувати собі щось більш суттєве. Перекладач у цьому випадку використовує транслітерацію іншомовної назви:

*Лілі: Бо в мене є миска Чиріос, але немає ножа [96].*

На нашу думку, з точки зору лексико-стилістичного підходу до перекладу такий варіант не є найкращим, оскільки у ньому відтворюється назва торгівельної марки, що має локальну, американську популярність, проте численні глядачі та поціновувачі серіалу «Як я зустрів вашу маму» з інших країн та континентів можуть вповні не зрозуміти, про що саме йдеться. Тому в цьому випадку ми б рекомендували вжити такий прийом перекладу, як конкретизація, аби уточнити, що саме собою являють *Cheerios* і чому для їх споживання необхідний ніж.

### 3.3. Основні способи відтворення лінгвокультурної специфіки гумору сучасного англомовного кінодискурсу українською мовою (на матеріалі серіалу «How I met Your Mother»)

При перекладі фільмів перекладач має застосовувати відповідні стратегії адаптації для адекватного перекладу.

Аналог – це результат перекладу за аналогією за допомогою вибору одного з декількох можливих синонімів:

*Barney: It sounds wonderful.*

*Robin: It was. Until I fell in love with a jerk! [97]*

*Берні: Звучить крутяцьки!*

*Робін: Так, поки я не закохалася в одного козла! [96]*

Згідно онлайн-словника американського сленгу, слово «jerk» означає «mean person». Слово «mean» перекладається як «низький, підлий». Отже «jerk» – це низька, підла людина.

Цілісне перетворення – це повне перетворення лексичної одиниці, аж до цілого речення.

*Robin: Holy smokes! [97]*

В онлайн-словнику американського сленгу дається таке визначення цього виразу: «an exclamation of surprise». Українською мовою прийнято перекладати це таким же вигуком, за допомогою зниженої лексики: «чорт забирай, оце так, отакої» (існує безліч варіантів). Тому, можна перекласти дане речення наступним чином:

*Робін: Очманіти можна! [96]*

Це сленговий вираз, що означає подив.

Розглянемо наступний приклад із серіалу «Як я зустрів вашу маму», що доводить необхідність урахування лінгвокультурної специфіки при його перекладі:

*Ted: Yeah, so, when I was fifteen I met Denise Polmerry and my grade point average fell from a 5.0 to a 1.8 [97].*

У цьому реченні Тед пригадує історію, пов'язану зі своїм навчанням у коледжі та першою закоханістю на ім'я Деніз Полмеррі. Він відзначає, що знайомство із нею

негативно вплинуло на його навчальні результати, зокрема, на ті, що вимірює такий показник, як *grade point average*, який упав із п'яти балів майже до одного.

Для того, аби вповні усвідомлювати, в чому полягає сутність такого оцінювання та визначити, наскільки погіршилися навчальні результати Теда, необхідно зауважити, що в США діє своєрідна система оцінювання, за вимогами якої усі отримані бали у старшій школі або коледжі діляться на кількість предметів, а за отриманим середнім балом вирішується, наскільки високі шанси в майбутнього абітурієнта вступити до вищого навчального закладу. Цікавим є також співвідношення балів, адже в США чинною є чотирибальна система оцінювання, де оцінка «5» співвідноситься із показником «4.0», оцінка «4» - із показником «3.0», оцінка «3» - із показником «2.0», оцінка «2» - із показником «1.0» відповідно.

Кожен вищий навчальний заклад у США має свій мінімальний показник *grade point average* для вступників. Наприклад, найкращі та найстатусніші університети вимагають середній бал, не нижчий за 4.

Тому, проаналізувавши висловлювання Теда, можемо констатувати, що до початку своєї закоханості він мав надзвичайно високий середній бал, що давав йому право вступу до будь-якого американського вишу, а от протягом роману з Деніз його успішність коливалася на рівні прохідного балу до коледжу. Далі розглянемо особливості перекладу наведеної лінгвокультурної інформації:

*Тед: Ну то й що? Коли мені було п'ятнадцять, я познайомився із Деніз Полмеррі, і мій середній бал упав з п'ятірки до двійки [96].*

Як бачимо, автор українського перекладу серіалу вдався до прийому пошуку еквіваленту в мові перекладу, очевидно, усвідомлюючи, що вітчизняні глядачі серіалу «Як я зустрів вашу маму» не настільки добре й масово обізнані з закономірностями організації системи освіти в США. Так, зокрема, до поняття *grade point average* було підібрано відповідник середній бал, що є більш традиційним та зрозумілим явищем для української системи освіти. Аналогічно, замість дробових значень американських оцінок у перекладі були використані критерії п'ятибальної системи, якою й досі послуговуються у вітчизняних вишах. На нашу думку, така доместикація іншомовних реалій у цьому випадку є доречною, оскільки вона не

порушує цілісності змісту оригінального тексту, а робить його більш зрозумілим для українського телеглядача.

Розглянемо наступне речення, що містить лінгвокультурну інформацію:

*Ted: I know the type, cheerleader, student council, goes out with jocks, won't even look at anybody in the gifted programme [97].*

У наведеному прикладі вміщені міркування Теда про особливий типаж школярів – шкільних активісток. Він відзначає, що вони часто поєднують різні роди занять, що впливає на своєрідність їхніх захоплень. Лексема *cheerleader* є більш-менш засвоєною українською культурою, тому її значення не потребує докладного розкриття – цим словом позначають учасницю групи підтримки шкільної, університетської чи професійної спортивної команди. Лексема *student council*, попри зовнішню легкість, знаходить свій переклад у словосполученні член учнівської ради. Особливу ж увагу слід звернути на фрагмент, що винесений у кінець речення: *won't even look at anybody in the gifted programme*. У ньому йдеться про те, що жодна дівчина з категорії, описаної Тедом, не звертатиме увагу на тих учнів, що навчаються на програмі для обдарованих дітей.

Розглянемо особливості перекладу і методи збереження лінгвокультурного матеріалу при його виконанні:

*Ted: Я знаю цей типаж. Чірлідерка, член учнівської ради, віддає перевагу спортсменам, на ботанив навіть уваги не звертає [96].*

У цьому випадку необхідно звернути увагу на перекладну адаптацію феномену, що в англійській мові позначається сполукою *anybody in the gifted programme*. Автори українського перекладу замінили цю сполуку сленговою лексемою *ботани*, що позначає учнів, які передусім переймаються навчанням, через що їм нема коли звернути увагу на інші аспекти життя, у тому числі й інтимного. На нашу думку, перекладач, обираючи такий еквівалент, розраховував, перш за все, на молодіжну аудиторію, яка активно послуговується сленгом і зрозуміє, про кого йдеться, набагато швидше, ніж за використання дослівного перекладу словосполучення *anybody in the gifted programme*. Відзначимо також використання

фемінітиву чірлідера замість оригінального cheerleader – вважаємо, що в цьому випадку вживання фемінітиву є доречним, оскільки йдеться про дівчат.

Розглянемо фрагмент:

*Ted: Do I wait to greet them with a refreshing beverage?* [97]

У цьому реченні перекладач, навпаки, вдається до такого прийому, як конкретизація. Якщо в оригіналі Тед просто питає про те, чи потрібно йому зачекати на Берні та його подружку, аби запропонувати їм холодний напій, то в перекладі зазначається, що Тед має не просто дочекатися своїх друзів, а зачекати, поки вони вийдуть, очевидно, з тієї самої кімнати Берні, де вони до того усамітнилися:

*Ted: Може, слід зачекати та запропонувати їм холодний напій, коли вони вийдуть?* [96]

За допомогою конкретизації перекладач допомагає глядачеві, який міг неуважно слідкувати за попередніми перипетіями серіалу, точно дізнатися, звідки саме мають вийти Берні та його дівчина, відтак, наявна спроба введення перекладного речення в контекст.

Розглянемо наступний приклад:

*Robin: Wait, you had to leave the state because your roommate was having sex?* [97]

Це речення демонструє відмінність у особливостях утворення форми складеного присудку в англійській та українській мовах. Так, автори серіалу, бажаючи повідомити про те, що в Берні були інтимні стосунки, що змусили Теда поїхати в арктичний круїз, використовують конструкцію в Past Continuous – was having. Цей час використовується для опису дії в процесі, яка відбувалася у минулому в певний час. Цим певним часом постає саме той проміжок, коли Тед був відсутній вдома (і, як ми дізнаємося з контексту, перебував у арктичному круїзі). В українській мові такого часу і окремих форм, що використовуються при його вживанні, немає, відтак, конструкція was having sex перекладається за допомогою звичайного дієслова минулого часу, що сполучається з іменником в орудному відмінку однини:

*Робін: Чекай, тобі довелося поїхати, бо твоїй сусід по кімнаті займався сексом? [96]*

Тут перекладач вдається до добору повного еквіваленту, адже мати секс, як у дослівному перекладі, та займатися ним, як у перекладній версії, запропонованій автором перекладу серіалу українською мовою, по суті, є сполученнями, наділеними ідентичним сенсом.

Розглянемо наступний приклад:

*Robin: Oh, come on, you know, Bernie's had girls over before, right? [97]*

У перекладі фрагменту спостерігаємо використання перекладачем стратегії перекладної антонімії:

*Робін: Та годі, невже Берні раніше не приводив до себе дівчат? [96]*

Дійсно, Робін зацікавлена й не вірить у те, що в Берні раніше не траплялося побачень із дівчатами, проте в оригінальному тексті серіалу цей персонаж буде свою запитальну репліку через ствердну конструкцію: *Bernie's had girls*, додаючи наприкінці лексему-уточнення *right*, аби переконатися, що її думки мають відношення до реального стану подій, є слухними та доречними. Натомість, автор українського перекладу «Як я зустрів вашу маму» буде реченнєву структуру по-іншому, вводячи до неї елемент заперечення (частка не + дієслово). На нашу думку, перекладач вдається до трансформації граматичної побудови речення для того, аби актуалізувати семантику заперечності, яка, вочевидь, має підсилити міру здивування героїні серіалу від отриманої інформації.

Наступним випадком, що цікавить нас у контексті своєрідності використання граматико-синтаксичних засобів творення іронічного ефекту, є речення:

*Ted: Oh, that is so... so...*

*Robin: I'm sorry, I've got to run, if you come up with an adjective, text me. (Leaves).*

*Ted: Inconsiderate, that is the adjective, inconsiderate [97].*

Із цього оригінального фрагменту ми бачимо, що Тед перебуває у певному заціпенінні, він розгублений, йому йдеться навіть не про те, щоб висловитися, а про те, аби бодай розгорнути настільки невдало висловлену думку. Слід відзначити, що

україномовний перекладач «Як я зустрів вашу маму» вдається до використання повної еквівалентності при перекладі наведеного речення:

*Ted: О, це так... так... [96]*

На нашу думку, такий підхід до перекладу є правильним, оскільки яскраво виражені україномовні замітники для уривчастого мовлення героя серіалу відсутні. При цьому повністю збережена структура оригінального речення, від чого рівень його зрозумілості для україномовних глядачів абсолютно не знизився, відтак, це також є цінним здобутком авторів українського перекладу.

Розглянемо речення:

*Ted (in a Yoda voice): A bad feeling I have about this, mmm-hmmm [97].*

Відзначимо, що вже у сценарному варіанті наявна указівка на те, як саме має промовлятися наведена фраза – *in a Yoda voice*, тобто голосом Йоди. Як відомо, Йода є магістром Ордену джедаїв і одним із головних персонажів класичної кінематографічної саги «Зоряні війни». Слід зауважити, що практично всі представники основного квартету персонажів «Як я зустрів вашу маму» є зятими фанатами «Зоряних війн», відтак, вживання фраз та цитат із цієї серії фільмів є для них типовою поведінковою ознакою. Стосовно ж мовлення Йоди, наблизитись до якого тут акторам пропонує автор сценарію, то слід відзначити, що воно є сповненим (а подеколи й переповненим) різноманітними інверсіями, що зустрічаються практично в кожному реченні, виголошеному Йодою. Так, він надає перевагу такому порядку слів у реченні, як «об'єкт – суб'єкт – предикат». Як бачимо, аналізована репліка Теда цілком відповідає наведеним вимогам, деталізуючи їх за допомогою додаткового об'єкту, вжитого вже після предикату. Відповідно, від перекладача вимагалось уподібнити це речення в перекладі до манери мовлення Йоди, що, на нашу думку, вдалося йому частково:

*Ted (промовляє голосом Йоди): Погане передчуття з цього приводу маю я [96].*

Як бачимо, перекладач піддав інверсії весь зміст речення, не скориставшись наведеною схемою «об'єкт – суб'єкт – предикат», тобто дещо видозмінивши структуру оригінального речення. Проте зазначений підхід не є абсолютно

помилковим, оскільки стиль мовлення магістра Йоди давно здобув популярність навіть серед тих телеглядачів, які ніколи не бачили «Зоряні війни», внаслідок чого така манера висловлювання спричинила появу численних пародій. Оскільки ж серіал «Як я зустрів вашу маму» є гумористичним, то невелике відхилення від канону утворення речень, запозиченого з іншого кінематографічного твору, може так само розцінюватися в пародійно-гумористичному дискурсі.

Отже, можна зауважити, що у тексті серіалу «Як я зустрів вашу маму» та в його україномовному перекладі активно вживаються лексеми, що мають глибоке лінгвокультурне значення, знання якого постає необхідним для повноцінного декодування внутрішнього змісту кінематографічного твору. Відтак, обізнаність із лінгвокультурними символами культури, побут представників якої зображено в популярному телесеріалі, складає обов'язковий елемент підготовки до виконання перекладу.



## ВИСНОВКИ

Сучасна лінгвістика виявляє передумови для вивчення контекстів і іронії на рівні схожих наук: культурології, психолінгвістики, психології та інших. Слова, словосполучення, речення використовуються для вираження усіх смислів іронічних відтінків.

Іронія стає кроком до оскарження норми, правила, здорового глузду. Вона легко переходить у парадокс і жарт. Зіставлення двох і більше текстуальних світів, стилів, парадоксальні порівняння, цитацій, пародій призводять до безмежних можливостей варіацій розуміння іронічних засобів.

Іронію класифікують на два типи залежно від умов і способів її реалізації. Кожен тип реалізується в специфічно-організованих контекстах, параметри яких можна досить чітко визначити. За цим принципом іронію можна розділити на ситуативну і асоціативну. Ситуативна іронія — явний, емоційно-зabarвлений тип іронії; це іронія, яка усвідомлюється негайно. Контраст між ситуативним контекстом і прямим значенням (змістом) слова, словосполучення (речення) відразу ж породжує значення (сенса), протилежне прямому. Реалізується цей тип іронії в мікро- і макроконтексті. Для його актуалізації використовуються засоби лексичного (слово, словосполучення), а також синтаксичного рівня (відокремлені синтаксичні конструкції, транспозиція синтаксичних конструкцій). За допомогою засобів цих двох рівнів конструюється відносно простий контекст, який має двохвимірну структуру: виклад ситуації (частина речення, абзацу) і коментування, оцінка її автором або персонажем.

Проведений аналіз показує, що кінодискурс є більш широким поняттям, ніж «кінотекст» і «кінодіалог», що включає в себе різні кореляції з іншими областями науки, такими як література, театр, мистецтво тощо.

Окрім того, саме у кінодискурсі відбувається остаточна інтерпретація сенсу, закладеного в фільмі. При цьому кінотекст є фрагментом кінодискурсу і включає в себе дві гетерогенні семіотичні системи: лінгвістичну і нелінгвістичну, кінодіалог постає як лінгвістична складова фільму. Тому аудіовізуальні образи, якими оперує

кінематограф стають незамінними елементами нового дискурсу модерну, який є джерелом соціального, культурного, психологічного, а також лінгвістичного знання.

Щодо мовних характеристик, то слід зауважити, що у фільмі мова стає біднішою, оскільки діалогічне мовлення – це переважно розмовно-побутовий стиль, якого характеризують загальна лексика та зміни у синтаксичній структурі речень. Речення у фільмі зазвичай прості, не ускладнені, насичені вигуками та паузами і легкі для сприйняття на слух.

Кінодискурс слід розуміти як процес відтворення і сприйняття сенсу фільму. Для сучасної лінгвістики більш продуктивним виявляється вивчення кінодискурсу як складного гетерогенного утворення, що має розширену структуру. Оскільки кінотекст є фрагментом кінодискурсу і включає дві гетерогенні семіотичні системи: лінгвістичну і нелінгвістичну, а кінодіалогу відводиться роль безпосередньо вербального компонента, то його детальне вивчення дозволить досліднику вийти на рівень кінодискурсу.

Перекладаючи кінотекст, перекладач має враховувати, наскільки текст фільму придатний для адаптації до умов культури-реципієнта. Часто на шляху до ідеального перекладу стоїть геть інша система цінностей і понять, і саме тому цей ідеальний переклад не може бути виконаний, адже при спробі переказу іншокультурних реалій та цінностей неминуче втрачається оригінальний зміст. Проте наблизеним до ідеального переклад кінотексту може зробити не лише адекватне декодування його смислового наповнення, але й відтворення автентичних інтонацій героїв, повноцінне вираження інтенцій, закладених сценаристом і кінорежисером, завдяки чому глядачеві стає легше зрозуміти те, що відбувається на екрані.

Художній переклад є особливим різновидом літературно-мовної творчості, що здійснюється на основі зіставлення інформаційних властивостей, що є об'єктивно характерними та суб'єктивно притаманними для мовних одиниць оригінального тексту, з аналогічними чи подібними властивостями одиниць мови перекладу, в результаті чого створюється нова вторинна знакова система – перекладний текст.

Під час роботи над перекладом кінематографічного тексту перекладач стикається з низкою проблем, які можуть виникати на фонетичному, номінативному, лексичному, граматичному, прагматичному, паравербальному рівнях. Через різницю в лексичному складі мов оригіналу та перекладу, відмінності в побудові граматики, неспівпадіння в ідіоматичному та паремійному фонді перекладач змушений не лише виконувати детальний, грамотний і точний переклад, а й забезпечити збереження ідіостилю автора.

Вирішенням описаних вище проблем при перекладі кінематографічного твору, зокрема, серіалу «Теорія Великого Вибуху» є застосування перекладацьких трансформацій. Саме застосовуючи трансформації, перекладач може забезпечити детальний переклад іноземного кінематографічного твору, при цьому зберігши зміст, національний колорит країни, де відбуваються описані автором події, специфіку мови оригіналу. Лише тоді вдасться зберегти закладені авторами серіалу ідею і емоційний вплив на читача.

Будь-яке перетворення художнього твору передбачає збереження ідіостилю. Проте під час кіноінтерпретації цей процес стає важчим ще більше. Це пов'язане з тим, що багато матеріалу оригіналу під час екранізації пропускається. Це фахівці роблять для того, щоб створити якісний візуальний продукт, який буде легким для сприйняття глядачів. Тобто одні й ті ж лексичні одиниці можуть проявляти свої властивості в мові художньої літератури і в мові кіно по-різному.

Успішне віднаходження доречних еквівалентів при перекладі кінематографічних творів становить одну з чільних проблем перекладознавства. Щоб досягнути еквівалентності тексту оригіналу з перекладом, перекладач використовує перекладацькі трансформації, тобто перетворення, заміни у процесі перекладу однієї форми вираження іншою. Отже, усі труднощі перекладу усуваються за допомогою умілого застосування перекладацьких трансформацій.

Автори перекладу серіалу «Як я зустрів вашу маму» вдавалися до використання таких різновидів формальних трансформацій фонетичного рівня, як транскрипція, транслітерація, фонографічна заміна за традицією, а також комбінували названі вище трансформації.

Лексичний рівень перекладу серіалу став об'єктом творчих трансформацій. На цьому рівні перекладачі найчастіше вдавалися до використання формальних (добір абсолютних синонімів, адаптація) і формально-змістових трансформацій денотативного (синонімічні заміни, генералізація, модуляція, конкретизація) і конотативного (експресивні та оцінно-емотивні трансформації) плану.

При відтворенні трансформацій на граматичному рівні перекладу телесеріалу авторами перекладу найчастіше застосовувалися формальні та формально-змістові трансформації. З-поміж перших найбільш частотними були трансформації на словотвірному (калькування), морфологічному (заміна частини мови) та синтаксичному (заміна сполуки словом і навпаки, заміна синтаксичного зв'язку в реченнях, опущення та додавання елементів). Серед других високу частотність показали трансформації на синтаксичному рівні (заміна типу речень).

Аналіз номінативного та прагматичного рівнів перекладу продемонстрував необхідність обізнаності перекладача з етимологією іншомовних номінативних одиниць, реаліями іншомовної культури.

Переклад кінофільмів передбачає специфічні підходи й принципи роботи, підпорядковані дуалістичній природі цього жанру. Націленість на різноманітні форми сприйняття (аудіальну та візуальну) пов'язана із ширшим спектром трансформацій, які викликають асиметрію.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Алефиренко Н.Ф. Лингвокультурология: ценностно-смысловое пространство языка: учеб.пособие. М.: Флинта, 2010. 224 с.
2. Антонио И.А. Терминология комического в лингвистических исследованиях. Опыт интерпретации. Диссертация к. филол. н. 10.02.01. Москва, 2009. 237 с.
3. Аристотель. Поэтика. *Сочинения в 4 тт.* Т. 4. Москва, 1983.
4. Базен А. Что такое кино?. Москва, 1972. 384 с.
5. Бархударов Л.С. Язык и перевод. (Вопросы общей и частной теории перевода). Москва: *Международные отношения*, 1975. 240 с.
6. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. Москва: Прогресс, 1979. 398 с.
7. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса (1965 г.). Рабле и Гоголь (искусство слова и народная смеховая культура) (1940, 1970 гг.). Комментарии и приложение. Указатели. *Собрание сочинений в 7 тт.* Т. 4 (2). Москва, 2010. 752 с.
8. Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. Москва, 1953-1956. Т. 2. С. 79.
9. Бондаренко М.И. Традиции «Рождественских повестей» Диккенса в русском святочном рассказе 1840-1890-х годов: дис. ... канд. филол. наук. Коломна, 2006. 190 с.
10. Боров Ю.Б. О комическом. Москва, 1957. 234 с.
11. Боров Ю.Б. Комическое и о том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия. Москва, 1970. 247 с.
12. Боров Ю.Б. Эстетика: в 2 т. Смоленск, 1997. Т. 1. С. 172.
13. Дейк Т. ван. Дискурс и власть. Репрезентация доминирования в языке и коммуникации. Пер. с англ. М.: Либроком, 2013. 337с.
14. Венгренивська М.А. Творча майстерня перекладача: (збірка теоретичних розвідок). К.: Київ. ун-т, 2001. 92 с.

15. Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. *Философские работы*. Ч. 1 / пер. с нем.; сост., вступ. ст., примеч. М.С. Козловой; пер. М.С. Козловой, Ю.А. Асеева. М., 1994. 612 с.
16. Гайм Р. Романтическая школа: Вклад в историю немецкого ума. М., 2007. 520 с.
17. Гальперин И.Р. Очерки по стилистике английского языка. Москва, 2008. 459 с.
18. Гарбовский Н.К. Теория перевода: Учебник. Москва: Изд-во Моск. ун-та, 2004. 544 с.
19. Гегель Г. Эстетика. Т. 1. Москва: Искусство, 1968. 330 с.
20. Герцен А.И. О литературе. Москва: Мысль, 1962. 580 с.
21. Горшкова В.Е. Перевод в кино. Иркутск: Иркут. гос. лингвист. ун-т, 2006. 178 с.
22. Горшкова В.Е. Кинодиалог как единица перевода. *Вестник НГУ. Сер. "Лингвистика и межкультурная коммуникация"*. 2006. Т. 4. Вып. 1. С. 52–58.
23. Горшкова В.Е. Кинодиалог на службе подготовки переводчиков. *Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. Серия "Филология"*. 2008. № 4. С. 26–31.
24. Горшкова В.Е. Концепция "культурной дистанции" и перевод кинодиалога. *Вестник Сибирского государственного аэрокосмического университета имени академика М. Ф. Решетнева*. Красноярск, 2006. Вып. 2 (9). С. 178–181.
25. Горшкова В.Е. Перевод кинодиалога в свете концепции Жюль Делеза. *Вестник Московского университета. Серия 22 "Теория перевода."* 2010. № 1. С. 16–26.
26. Григорьянц Е.И. Книга в контексте современной культурной коммуникации. *Книга: исследования и материалы*. Сб. 82. Москва, 2004. С. 51-59.
27. Дземидок Б. О комическом: монография. Москва: Прогресс, 1974. 223 с.
28. Ефремова М.А. Концепт кинотекста: структура и лингвокультурная специфика: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2004. 17 с.

29. Зарецкая А.Н. Особенности реализации подтекста в кинодискурсе: монография. Челябинск : Абрис, 2012. 192 с.
30. Зольгер К.-В.-Ф. Эрвин. Четыре диалога о прекрасном и об искусстве. Москва: Искусство, 1978. 432 с.
31. Игнатов К.Ю. От текста романа к кинотексту : языковые трансформации и авторский стиль (на англоязычном материале): автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 2007. 26 с.
32. Каган М.С. Культура как специфическое системное образование. *Введение в историю мировой культуры*. Кн. 1. Санкт-Петербург, 2003. 368 с.
33. Кант И. Сочинения: в 6 т. Москва, 1986. Т. 5. С. 351.
34. Кловак Е.В. Типичные авторские модели как реализация универсального и индивидуального в идиостиле: дисс. ... к. филол. н. Тверь, 2015. 155 с.
35. Коломієць Л.В. Перекладацька програма українських неокласиків у світлі теорії інтерпретативного перекладу. *Мовні і концептуальні картини світу*: зб. наук. праць. К., 2004. Вип. 7, т. 8. С. 133–140.
36. Корунець І. Біля витоків українського перекладознавства. Вінниця: Нова книга, 2008. 512 с.
37. Корунець І.В. Теорія і практика перекладу (аспектний переклад). Вінниця: Нова книга, 2003. 448 с.
38. Кретов А.А. Лингвистическая теория реалии. *Вестник Воронеж. гос. ун-та*. Сер.: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2013. № 1. С. 7–13.
39. Ксенофонт. Воспоминания о Сократе. *Сократические сочинения*. Санкт-Петербург: Комплект, 1993. 414 с.
40. Лавриненко И.Н. Стратегии и тактики мены коммуникативных ролей в современном англоязычном кинодискурсе: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Харьков, 2011. 20 с.
41. Лакофф Д. Метафоры, которыми мы живём. URL: [http://metaphor.nsu.ru/lacojff\\_1.htm](http://metaphor.nsu.ru/lacojff_1.htm) (Дата звернення: 10.10.2020).
42. Латышев Л.К. Перевод: проблемы теории, практики и методики преподавания. Москва: Просвещение, 1988. 159 с.

43. Левый И. Искусство перевода. Москва: Прогресс, 1974. 394 с.
44. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Т. 2: Софисты. Сократ. Платон. М.: Искусство, 1969.
45. Лощенова И.Ф., Нікішина В.В. Перекладацькі трансформації як ефективний засіб досягнення адекватності перекладу. Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя. Філологічні науки. 2014. Книга 3. С. 102-105.
46. Лучук О.М. Різномасовість перекладів одного твору як проблема перекладознавства (на матеріалі українських перекладів Шекспірівської драми «Троїл і Крессіда») : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.16 «Теорія і практика перекладу». К., 1996. 25 с.
47. Маневич И. М. Кино и литература. М., 1966. 240 с.
48. Марковина И.Ю., Сорокин Ю.А. Сохранение и элиминирование национальной специфики оригинала при переводе драматургических текстов: постановка проблемы. *Общение. Текст. Высказывание*. Москва: Наука, 1989. С. 137-144.
49. Мильдон В.И. Что же такое экранизация? *Мир русского слова*. 2011. № 3. С. 9-14.
50. Назмутдинова С.С. Гармония как переводческая категория (на материале русского, английского, французского кинодискурса): автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Тюмень, 2008. 18 с.
51. Назмутдинова С.С. Пути достижения гармонического перевода в кинодискурсе *Вестн. Челяб. гос. ун-та*. Сер. Филология. Искусствоведение. Вып. 17. 2007. № 22 (100). С. 86-91.
52. Огнева Е.А. Коммуникативные стратегии в дискурсе телесериала «Pride and prejudice». *Когнитивные исследования языка*. Выпуск 29. Москва: РАН, 2017. С. 681-688.
53. Остин Дж. Как совершать действия при помощи слов. *Избранное*. Москва: Идея-пресс; Дом интеллектуальной книги, 1999.
54. Пазолини П. Поэтическое кино. *Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана*. Москва, 1984. С. 45-66.



55. Платон. Пир. *Сочинения*. В 3 т. Т. 2. Москва, 1970.
56. Поличко Г.А. Основы кинематографических знаний на уроках литературы в средней школе. Программа спецкурса для факультетов русского языка и литературы педагогических вузов. Курган, 1980. 147 с.
57. Райс К. Классификация текстов и методы перевода. *Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике*. Москва, 1978. С. 202-228
58. Рецкер Я.И. Теория перевода и переводческая практика. Москва: Международные отношения, 1974. 124 с.
59. Розенталь Д.Э., Теленкова М. А. Словарь-справочник лингвистических терминов. Москва: Просвещение, 1985. 399 с.
60. Самкова М.А. Кинотекст и кинодискурс: к проблеме разграничения понятий. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. Тамбов : Грамота, 2011. Вып. 1(8). С. 135-137.
61. Сандлер С.В. Тема карнавала в контексте философии М. М. Бахтина. *Studia Litterarum*. 2016. №3-4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tema-karnavala-v-kontekste-filosofii-m-m-bahtina> (Дата звернення: 20.10.2020).
62. Селіванова О.О. Світ свідомості в мові. Мир сознания в языке. Монографічне видання. Черкаси : Ю. Чабаненко, 2012. 488 с.
63. Слышкин Г.Г. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа. Москва: Водолей Publishers, 2004. 153 с.
64. Сниховская И.Э. Когнитивно-коммуникативный аспект явления «языковая игра» URL: <http://studentam.net.ua/content/view/8435/95/> (Дата звернення: 20.10.2020)
65. Сорока Ю.Г. Кинодискурс повседневности постмодерна. *Постмодерн: новая магическая эпоха*. Харьков : Харьковский нац. ун-т им. Н.В. Каразина, 2002. С. 47-49.
66. Стріха М. Український художній переклад: між літературою і націєтворенням. К.: Факт-Наш час, 2006. 344 с.
67. Философский энциклопедический словарь. Москва: Советская энциклопедия, 1983. 840 с.

68. Чередниченко О.І. Про мову і переклад. К.: Либідь, 2007. 248 с.
69. Чернявский М.Н. Комедия Аристофана и античные теории смеха. *Аристофан. Сборник статей*. Москва, 1956. С. 81-108.
70. Эко У. Сказать почти то же самое. Опыты о переводе. Санкт-Петербург: Symposium, 2006. 574 с.
71. Aaltonen S. Acculturation of the Other. Joensuu: Joensuu University Press, 1996. 257 p.
72. Aaltonen S. Time-sharing on Stage: Drama Translation in theater and society. Philadelphia: Adelaïd, 2000. 248 p.
73. Baker M. Corpus Linguistics and Translation Studies. Implications and Applications. *Text and Technology : Honour of John Sinclair*. Amsterdam, 1993. P. 223-243.
74. Bassnett S., Lefevere A. Constructing Cultures: essays on literary translation. Clevedon: Multilingual matters, 1998. 163 p.
75. Birdwistell R.L. Kinesics and context: Essays on body-motion communication. Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, 1970. P. 25.
76. Chaume F. Film Studies and Translation Studies: Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation. *Meta*. 2004b. Vol. 49 (1). P. 12–24
77. Chothia J. Forging a Language: A Study of Plays of Eugene O'Neill. Cambridge: Cambridge University Press, 1978. P. 20-38.
78. Chovanec J. Humour in quasi-conversations: Constructing fun in online sports journalism. *The Pragmatics of Humour across Discourse Domains*. London: Routledge & Kegan Paul, 2011. P. 243-264.
79. Crystal D. English as a Global Language. First Edition, Cambridge, 2013. 212 p.
80. Dynel M. Stranger than Fiction? A Few Methodological Notes on Linguistic Research in Film Discourse. *Brno Studies in English*, 37. 2011. P. 41-46.
81. Goris O. The Question of French Dubbing: Towards a Frame for Systematic Investigation. *Target*. 1993. Vol. 5 (2). P. 169–190.

82. Gricie H.P. Logic und Conversation. *Syntax und Semantics*. Vol. 3: Speech Acts. NY, 1975. P. 183-198.
83. Herman V. Dramatic Discourse: Dialogue as Interaction in Plays. London: Routledge, 1995. P. 55-58.
84. Jakobson R. On Linguistic Aspekts of Translation. *R.A. Bower ad., On Translation*. Cambridge, Mass., 1959.
85. Kozloff S. Overhearing Film Dialogue. Berkeley ; Los Angeles : University of California Press, 2000. 332 p.
86. Martí Ferriol J.L. Estudio empírico y descriptivo del método de traducción para doblaje y subtitulación Dissertation; Universitat Jaume I. Castellón de la Plana, 2006. 516 p.
87. Matthews P.H. Effects of Tutoring Discourse Structure on Motivation Among University Foreign Language Learners. Athens, Georgia : The University of Georgia, 2001. 170 p.
88. McKee R. Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting. NY : Regan Books ; Harper Collins, 1997. 490 p.
89. Metz C. The Imaginary Signifier : Psychoanalysis and Cinema. London : Macmillan Press, 1983. 327 p
90. Muecke D.C. Irony. London: Methuen, 1970. 420 p.
91. Muecke D.C. The Compass of Irony. London : The University of London, 1969. 264 p.
92. Peirce C. S. What Is a Sign?. URL: <http://www.iupui.edu/~peirce/ep/ep2/ep2book/ch02/ep2ch2.htm> (Дата звернення: 20.08.2020)
93. Quaglio P. Television Dialogue: The Sitcom Friends vs. Natural Conversation. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins, 2009. P. 189-210.
94. Searle J.R. Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language. Oxford: Alden Press, 1969.
95. Weinrich H. Linguistik der Lüge. Heidelberg: Schneider, 1966.
- 96.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

97. Як я зустрів вашу маму – Сезон 1. [uaserials.pro](http://uaserials.pro): Двоголосий закадровий переклад ; 1+1. 2019. URL : <https://uaserials.pro/123-yak-ya-zustriv-vashu-mamu - sezon1.html>. (Дата звернення: 20.10.2020)
98. How I met your mother Transcripts. URL: <http://cinematext.ru/movie/kak-ja-vstretil-vashu-mamu-how-i-met-your-mother-2005-serial/1/1/> (Дата звернення: 20.10.2020)