TRUE DETECTIVE

ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕДАЧІ ГУМОРИСТИЧНОГО ЕФЕКТУ В ТЕЛЕСЕРІАЛІ ЖАНРУ ІРОНІЧНИЙ ДЕТЕКТИВ

**АНОТАЦІЯ**

Наукова робота присвячена питанню передачі гумористичного ефекту в іронічному детективному серіалі та особливостям виокремлення жанрових меж телесеріалу жанру іронічний детектив на прикладі телесеріалу американського виробництва «Монк».

В науковій роботі було запропоновано міждисциплінарний інтегрований підхід щодо визначення жанрових меж телепродукту, а також було розглянуто підходи до унормування жанрової структури телесеріалу.

Також було розглянуто механізм відтворення гумористичного ефекту при аудіовізуальному перекладі та визначено відмінність понять «іронія» та «гумор». На прикладі обраного матеріалу було визначено характерні ознаки іронічного детективу та його місце в системі телевізійних жанрів, а також окреслено проблематику перекладу іронії в телесеріалу та розглянуто основні підходи до передачі іронічного змісту при перекладі.

**Актуальність теми наукової роботи визначається** браком досліджень проблематики даної теми та відсутністю нормативної бази, на яку могли б спиратися фахівці у процесі роботи над медіа продуктом, а також стосується раціонального використання фінансів та професійних кадрів та впливає на рівень перекладу медійної продукції з урахуванням жанрової специфіки та диференціації глядацьких потреб.

**Мета** даної роботи полягає в тому, щоб окреслити проблематику перекладу телевізійних серіалів жанру іронічного детективу.

Для досягнення поставленої мети було поставлено такі **завдання:**

1. визначити поняття та проаналізувати розвиток телесеріалу, як похідної форми кіномистецтва;
2. прослідити еволюцію детективного жанру в літературі і кіно задля визначення його інваріантних та варіативних ознак серед суміжних жанрів детективного кінопродукту;
3. визначити місце іронічного детективу в системі телевізійних жанрів;
4. визначити проблеми перекладу іронії в іронічному детективі на прикладі обраного матеріалу.

**Методика дослідження** обумовлена метою роботи та полягає у комплексному підході до розв’язання поставлених задач із застосуванням загальнонаукових (аналіз, синтез, індукція, дедукція, узагальнення), та перекладознавчих методів та методик аналізу: критичний аналіз теоретичної літератури; узагальнення здобутої інформації.

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

**ЗМІСТ**

[**ВСТУП** 5](#_Toc1552531)

[**РОЗДІЛ 1** 7](#_Toc1552532)

[**ТЕЛЕСЕРІАЛ ЯК ПОХІДНИЙ ЖАНР КІНОМИСТЕЦТВА** 7](#_Toc1552533)

[1.1. Поняття та розвиток телесеріалу 7](#_Toc1552534)

[1.2. Розвиток детективного жанру в міждисциплінарному аспекті 10](#_Toc1552535)

[1.3. Місце іронічного детективу в системі телевізійних жанрів 15](#_Toc1552536)

[**РОЗДІЛ 2** 18](#_Toc1552537)

[**ПЕРЕДАЧА ГУМОРИСТИЧНОГО ЕФЕКТУ В ІРОНІЧНОМУ ДЕТЕКТИВНОМУ СЕРІАЛІ** 18](#_Toc1552538)

[2.1. Поняття та сутність гумору 18](#_Toc1552539)

[2.2. Особливості передачі іронії при перекладі 20](#_Toc1552540)

[2.3. Переклад гумору в іронічному детективі 23](#_Toc1552541)

[**ВИСНОВКИ** 28](#_Toc1552542)

[**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ** 30](#_Toc1552543)

**ВСТУП**

Проблема передачі гумористичного ефекту в іронічних детективних серіалах (dramedy) при перекладі обумовлена відсутністю повноцінної жанрової класифікації телевізійної продукції, за винятком наукових праць, які лише згадують існування гібридних жанрів у сучасному медійному просторі, або пропонують вже застарілі порівняльні класифікації. В умовах активного розвитку та популяризації телесеріалу як похідного жанру кіномистецтва, проблема визначення та виокремлення новоутворених піджанрів та розуміння особливостей кожного з них стає більш нагальною та потребує глибинного вивчення, оскільки від цього залежить успіх готового телепродукту та якість підготовки матеріалу до міжнародного розповсюдження. Більш того, ніким з теоретиків так і не було надано точне визначення поняттю «іронічний детектив».

**Актуальність теми** зумовлена браком досліджень проблематики утворення гібридних жанрів у сучасному медіа просторі українською мовою та відсутністю нормативної бази, на яку могли б спиратися фахівці у процесі роботи над медіа продуктом, а такожстосується раціонального використання фінансів та професійних кадрів та впливає на рівень перекладу медійної продукції з урахуванням жанрової специфіки та диференціації глядацьких потреб.

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

**Мета** даної роботи полягає в тому, щоб окреслити проблематику перекладу телевізійних серіалів жанру іронічного детективу.

Для досягнення поставленої мети було поставлено такі **завдання:**

1. визначити поняття та проаналізувати розвиток телесеріалу, як похідної форми кіномистецтва;
2. прослідити еволюцію детективного жанру в літературі і кіно задля визначення його інваріантних та варіативних ознак серед суміжних жанрів детективного кінопродукту;
3. визначити місце іронічного детективу в системі телевізійних жанрів;
4. визначитипроблеми перекладу іронії в іронічному детективі на прикладі обраного матеріалу.

**Об’єктом** дослідження роботи постають драматичні телесеріали піджанру іронічний детектив.

**Предметом** дослідженняє особливості перекладу іронії в американському телесеріалі.

**Матеріалом дослідження** було обрано кримінальну драму американського виробництва «Монк» (*Monk*) та її переклад українською мовою.

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

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

**РОЗДІЛ 1**

**ТЕЛЕСЕРІАЛ ЯК ПОХІДНИЙ ЖАНР КІНОМИСТЕЦТВА**

* 1. **Поняття та розвиток телесеріалу**

Телесеріал, як різновид кіно дискурсу з’явився в Америці в середині 30-х рр. XX століття і став феноменом масової культури. Ще у зародку свого існування під поняттям «серіал» розумівся кінематографічний твір з художньою або документальною основою, підпорядкований принципам побудови формульних жанрів, з великою кількістю дійових осіб, обмеженим дійовим простором, стійким сюжетним розвитком, вербальними та візуальними кліше та певною епізодичною розмежованістю з вертикальним сюжетом [33, C. 3–15]. Сюжет перших серіалів складався з різних варіацій стандартних клішованих формул та відрізнявся гіпертрофованим драматизмом.

Телесеріал має певну специфіку, що знаходить формальне вираження в його структурі і висвітлює фундаментальні властивості цього медіа жанру: семіотичне ускладнення (креолізацію), квазіспонтанність, «напіввідміченність», художність, медійність, відтворюваність та серіальність. Сполука цих характеристик визначає домінанту представленого медіа продукту – залучення та утримання цільової аудиторії телеканалами, збільшення попиту на прокат реклами. Сюжет класичних серіалів був вертикальним – кожен епізод (чи сполука декількох пов’язаний між собою серій) був роздробленим, а весь серіал зазвичай не мав чіткої сюжетної лінії (динамічного розвитку персонажів та сюжету), що дозволяло залучати нових телеглядачів без необхідності ознайомлення з застарілим матеріалом. Розвиток медіа індустрії та збільшення кількості телеканалів з унікальним контентом в подальшому змінило підхід до створення серіального продукту з лінійним сюжетом, та чітким горизонтальним спрямуванням, що було спрямоване на залучення певної аудиторії до серіалу, та ознаменувало розвиток телеканальної сітки відповідно до вимог певних груп телеглядачів та рейтингової співвіднесеності існуючого матеріалу.[9, С. 315 – 323]

В американській телевізійній традиції, попри існування термінів series і serials, телевізійний медіа продукт зазвичай іменується TV show, що пов’язане зі створенням перших телесеріалів, які виготовлялися у режимі прямого ефіру на майданчиках телепрограм. Ще з 50-х рр. XX століття мильні опери (soapoperas) і теленовели, що виникли на американському і латиноамериканському телебаченні, орієнтувалися на рейтинги і дотримувалися концепції theleastobjectableprogramming, тобто прагнуло адаптувати програми до смаків максимально широкої аудиторії. Зростання виокремленого під телесеріали ефірного часу було обумовлене стрімким збільшенням кількості телеканалів, а також високим рівнем соціального впливу на суспільство. [36, C. 159–187]

З появою сучасних цифрових технологій змінилася якість відзнятого матеріалу, збільшилися темпи та обсяги утвореного продукту, та концепт телевізійних серіалів цілковито змінився. Новоявлене «якісне телебачення» виходило за рамки класичного визначення телесеріалу, де кожен телепродукт мав бути вписаний у певні технологічні та жанрові рамки. Одним із важливих факторів, що сприяли створенню якісно нового типу телебачення є активний процес демасифікації глядачів (термін за Е. Тоффлером) та деактуалізації такого поняття як «масовий глядач» у царині телесеріальної продукції. Розширення соціалізації в інтрнет-просторі ознаменувало створення різнопланового фанатського контенту в інтернет-просторі. Мистецтвознавець Г. Бакулев, дослідивши питання демасифікації аудиторії, зауважив: «Сучасні мас-медіа, технічно і економічно здатні охопити величезну кількість людей, але до цього зовсім не прагнуть. Вони націлюються на більш вузькі сегменти масової аудиторії ». [22, c. 10-18]

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

Спробу аналізу феномену сучасного «якісного телебачення» у своїх працях зробив ДжейсонМіттел, наполягаючи на відмінності медіа продукту останніх двох десятиліть від класичних телесеріалів через так звану «наративну складність» – постійну зміну горизонтальної та вертикальної направленості серіалів. Дж. Міттел зауважив, що новий телепродукт нівелює застарілу зосередженість кожної серії на відокремленості сюжету, а епізодична структура відтепер створює опору для наскрізного сюжету, який все сильніше виступає на перший план. Також змінилася й жанрова палітра, але з урахуванням деактуалізації мелодраматичного моменту – акцент зміщується на побудову сюжету та відхід від скомпрометованих мильних опер. Відносини персонажів та їх розвиток також будуються на основі основного сюжету, а не вписані в першопроект, як у застарілих мелодраматичних творах. [33, C. 3–24]

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

**1.2. Розвиток детективного жанру в міждисциплінарному аспекті**

Теорія жанру – одна з найбільш об’ємних та вагомих областей мистецтвознавства. Існує безліч праць стосовно цього питання в царині різних галузей мистецтва. Проте, ще на етапі визначення поняття «жанр» виникають розбіжності та дискусії стосовно доцільності використання цього поняття в певних суміжних галузях мистецтва.

До проблеми визначеності цього терміну звертався філолог М. Бахтін: «Чи є категорія жанру в її найбільш узагальненому, абстрагованому вигляді, якийсь інваріант, нерухома точка відліку, щодо якої можна спокійно розглядати рух конкретних жанрів, або вона сама рухлива, схильна до принципових, що йде до самої суті змін, історично обумовлена? Одна справа погодитися, що категорія жанру, "жанровость" як така, теж схильна до змін і обумовлена історично; на жаль, зовсім інша справа – зробити з цього положення конкретні висновки для вивчення її еволюції » [1, С. 249–298].

Намагаючись визначити місце іронічного детективу в системі телевізійних жанрів, необхідно звернути увагу на еволюцію детективного жанру в літературі і кіно задля визначення його інваріантних та варіативних ознак серед суміжних жанрів детективного кінопродукту.

У літературознавстві детективний жанр привернув увагу науковців досить нещодавно, порівняно з іншими жанрами, через так званий «брак художнього наповнення». [37, c. 22-57] Одним з перших дослідників детективного жанру став Г.Честертон зі своїми критичними працями «На захист детективної літератури» та «Ідеальний детектив», в яких він підкреслює існування глибокого змісту детективних романів та висвітлює причину популярності детективного жанру в цілому [15, C. 16-24].

Ще довгий час науковці звертали увагу на вивчення особливостей детективного жанру, концентруючи увагу на класичному розумінні поняття детективу, як явища літератури, проте не розмежовуючи ті чи ті твори на піджанри. [21, 168-210] Деякі дослідники обмежували визначення детективного жанру лише в межах сприйняття класичного детективного наративу з притаманними йому ознаками [3, c. 173-277]. Розширення розуміння детективного жанру припадає лише ну другу половину XX століття, коли деякі американські вчені починають сприймати детектив як кримінальний жанр (*crimefiction*) з певним алгоритмом та варіативністю побудови, що можлива задля поглиблення атмосфери напруги – саспенсу (*suspense)* [26, C. . 157– 162]. Так з'являються роботи французького літературознавця Цветана Тодорова «Типологія детективної літератури», 1977 р. – аргентинського письменника і публіциста Хорхе Борхеса «Детектив» в 1978 р., італійського вченого-філософа і письменника Умберто Еко «Метафізика детективу», 1983 р., але посилення уваги до детективного жанру не прискорило створення повноцінної жанрової класифікації, проте посприяло вкоріненню в науковій спільноті такого поняття, як «гібридні жанри», а основні напрямки гібридизації жанрів, зокрема – детективного, призвели до розширення меж вивчення детективного жанру не лише в царині літературознавства, але й у похідних сферах мистецтва (кінематограф, телевізійні програми та серіали). [2, С. 263–272]

Ц. Тодоров у своїх працях акцентував увагу на цілковитій відмінності між класичними та авторськими теоріями типології жанрів, та звертав увагу на складності використання авторських теорій, які хоч і заслуговували уваги дослідників, проте які було майже неможливо використати комплексно. Опрацьовані ним теорії Н.Фрая та Ж. Шеффер поглибили процес вивчення жанру в літературі не тільки як абстрактної категорії із логічною та послідовною структурою, а й як соціальної категорії.[41, C. 42–52]

І хоча в літературознавстві процес гібридизації та посилення наукового інтересу до нього і не посприяли радикальній зміні ставлення до жанру в цілому, теоретики, критики та історики кіно приділили більше уваги необхідності зміни у підході до визначення жанрових меж у кінематографі [17, С. 26-40].

В науковій спільноті вкоренилися дві цілковито протилежні теорії визначення жанру кінопродукту: перша розглядає кіножанри, як відносно стабільні стилістичні, тематичні й наративні структури, що визначають певний алгоритм виробництва та здійснюють очікуваний вплив на глядача (за винятком окремих трансцендентних стрічок); друга теорія наполягає на розмитості жанрових меж та існуванні базових прототипів кінематографу, що були релевантними лише у зародку кіномистецтва. Прихильники цієї теорії схиляються до думки про постійну зміну жанру через історичні, соціальні та культурні зміни, що впливають на процес кіновиробництва та на потреби глядача. На перший план виходить спрямованість на певну соціальну групу та бажаний емоційний вплив.[38, c. 94-211]

Проте, жодна з цих теорій не тяжіла до створення унормованого підходу до визначення жанрових меж новоутвореної продукції. До спроб створити такий підхід до визначення жанру фільмів вдавалася ДжанетСтайгер – історик кіно, що визначила чотири способи для визначення жанру кіно: 1) ідеалістичний метод полягав у визначенні жанру заздалегідь встановленими нормами; 2) емпіричний метод полягав у порівнянні нової стрічки із подібними, жанр яких вже було визначено; 3) «метод апріорі» (термін за Дж. Стайгер) вдається до визначення жанрів стрічки за загальними жанровими характеристиками; 4) метод соціальних стереотипів полягає у визначенні жанру через загальноприйнятий у суспільстві уявлення про той чи інший жанр [39, C. 5-20]. На нашу думку, зазначені методи не можна назвати досконалими щодо питання визначення кіножанрів, тому що вони не враховують стрімкий процес гібридизації жанрів кінематографу та медіа продукції, яка потребує від теоретиків більш прискіпливого ставлення до кожного окремого піджанру. На підтримку цієї думки можна навести результати дослідження, що були проведені К. Томпсоном та Д. Бордуелом. [22, c. 114-268] Вони були проти встановлення уніфікованих критерій класифікації кінематографічного матеріалу, вважаючи, що жанр чи піджанр кожної кінострічки має бути визначений індивідуально, враховуючи рівень сприйняття стрічки тестовою аудиторією, специфіку розуміння та стиль подачі жанру автором, а також різницю у сприйнятті особливостей жанру у різних культурах. Д. Бордуел схилявся до виокремлення трьох головних форм: наративних, експериментальних та документальних кінопродуктів, кожна з яких мала чітку композиційну відмінність, відмінний тип дистрибуції та свою аудиторію [5, c. 318-325].

Досить цікавою вбачається праця ТорбенаГродаля– MovingPictures, в яких він не схилявся до виокремлення певних жанрів, як стабільних наративних структур, а зробив акцент на розвитку когнітивно-емоційної теорії жанру. [29. c. 15-158] Особливістю даної праці є те, що Т. Гродаль відійшов від теорії існування «базових» та «похідних» жанрів, та створив відмінну типологію «емоційної реакції» реципієнта під час перегляду кінострічки, яка додавала б конкретики до вже знайомих жанрів, та полегшувала б процес ідентифікації гібридного медіа продукту. [30, c. 30-164] Хоча дану типологію досить складно втілити у життя для визначення жанрових меж медіа продукту, ми можемо побачити розвиток теорії Т. Гродаля на прикладі сучасних стримінгових каналів та інтернет ресурсів, які активно користуються методом «хештегів» для конкретизації подій чи емоційного відгуку на конкретні медіа продукти.

Також, слід звернути увагу на праці теоретика кіноР.Стема, який опротестовував існування самого поняття «жанр» та доречність його використання в умовах стрімкого розвитку медіа світу. Доцільність використання унормованої жанрової системи вважалося Р.Стемом майже неможливим через високу розгалуженість існуючих у сучасному світі жанрів і різницю підходів до їх класифікації, через що поділ вже існуючих жанрів кіно може призвести до виникнення нескінченної кількості піджанрів і негативно вплинути на кіноундустрію в цілому. [40, с. 192- 220]

Підхід Р. Стема до визначення самого поняття жанр у сучасному медіа просторі нам здається найбільш раціональним в умовах сьогодення, тому що теоретик у своїх працях наводить низку чинників, на які необхідно спиратися задля визначення жанру медіа продукції, а саме: 1) зміст матеріалу та специфіка висвітлених у ньому подій, або наративний зміст (військові фільми); 2) співвіднесеність з існуючими жанрами, запозиченими в літературі (комедія, драма) або інших жанрів мистецтв (мюзикл); 3) бюджет та художній статус стрічок (артхаус, блокбастери); 4) спрямованість на певну аудиторію (фільми для певних вікових груп, фільми про певні національні чи сексуальні меншинства, чи расові стрічки); 5) сприйняття цільовою аудиторією [8, c. 119-129]. Останній чинник досить часто нівелюється в працях науковців, проте для пересічного глядача іноді буває складно виявити той чи інший жанр лише за описом загальних відомостей про нього, але розширення назви жанру та його співвіднесеність з існуючими стрічками чи телепередачами полегшує сприйняття реципієнта того чи того твору, а також спрощує процес ідентифікації у багатоманітності існуючих піджанрів [19, c. 29-40].

Р. Стем також виділив чотири основні проблеми жанрової номінації кінопродукту: 1) неможливість повного співвіднесення з існуючими домінантними жанрами; 2) нормативізм, або існування заздалегідь задуманих критеріїв відповідності запланованого продукту та вплив на якість вихідного матеріалу; 3) монолітність – віднесеність медіа продукту до одного жанру за умов неможливості такого у постмодерністському світі; 4) біологізм – існування еволюції та життєвого циклу певних жанрів, що робить неможливим підпорядкування застарілих жанрів під вимоги сучасного світу, або нелогічність використання номінації новоутворених гібридних жанрів відносно класичних кіностічок. [40, с. 50-144]

Тому можна зробити висновок про те, що, з точки зору розвитку медіа культури, ускладнення класичної жанрової теорії та поява гібридних жанрів є природним процесом розвитку медіа світу, пов’язаниміз соціокультурними, політичними та історичними факторами. Кожен із висвітлених підходів має свої переваги й недоліки відносно доречності їх використання у питаннях виокремлення домінантних жанрових ознак, проте, при опрацюванні конкретного медіа матеріалу чи гібридного жанру, кожна теорія може полегшити процес жанрової номінації новоутворених жанрів та вплинути на подальше переосмислення жанрової теорії в медіа світі.

**1.3. Місце іронічного детективу в системі телевізійних жанрів**

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

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

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

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

Саме тому, розглядаючи поняття «іронічний детектив» в системі телевізійних жанрів, слід, насамперед, визначити особливість цього піджанру. Іронічний детектив входить до більш широкого поняття «кримінальна драма», що охоплює великий спектр теле- та кінопродукції, сюжет якої базується на існуванні певної таємниці та алгоритму її розкриття, що суттєво відрізняється від концепції класичного детективу. [6, C. 17–32]

У кримінальній драмі основною темою є злочин і пов'язані з ним аспекти:

- скоєний злочин та процес розслідування, який здійснює аматор, професіонал чи слідча група (класичний детектив розглядає лише перший варіант) [28, c. 211-235]

- скоєний злочин і акт помсти;

- підготовка злочину і заходи з його попередження (може висвітлюватися з позиції злочинця чи жертви);

- становлення злочинця (чи антигероя) або борця зі злочинністю;

- повсякденне життя злочинця або борця зі злочинністю.[5, C. 25–31]

Отже, злочин є основним сюжетним елементом кримінальної драми, а похідні сюжетні лінію не мають займати домінуюче положення.

Проте, через велику розгалуженість поняття кримінальної драми, постає необхідність більш чіткого жанрового розмежування задля полегшення ідентифікації продукту реципієнтом. Саме тому, опрацьовуючи конкретний телепродукт, необхідно спиратись на наступні аспекти криминільної драми, що, відповідно до теоретичних надбань Р. Стема та Д. Бордуела спрощують процес виокремлення гібридних жанрових ознак конкретного серіалу:

1. Серіальну продукцію метажанру детектив можна поділити на ту, де домінантну сюжетну лінію відіграє процес розслідування злочину, та інші;

2. Одним з критеріїв віднесення серіалу до того чи іншого гібридного жанру можуть бути: професія головних героїв (аматор із професією без зв’язку з правоохоронними органами, поліцейський, журналіст, тощо); гендерні особливості героя чи автора та реальність чи ірреальність сюжетного компоненту;

3. Співвіднесеність з іншими жанрами (комедія, хоррор);[25, C. 203–209]

Іронічний детектив, як гібридний жанр, поєднує семантичні принципи телевізійної драми (серйозний предмет, складні центральні персонажі з глибоким внутрішнім світом, велика кількість локацій та декорацій, використання текстурованого освітлення) з традиційними ознаками телевізійних комедій (чотирьохсегментна форма наративу, повтори, наявність іронії чи сарказму, гіпербола). Особливість іронічного детективу полягає у складній структурі побудови відносин головного персонажу з похідними персонажами чи світом. [16, С. 86–107]

Герой іронічного детективу – геніальний аматор, гротескний, з певними особливостями поведінки чи зовнішності. Головний герой, як і у класичному детективі, є представником «ненормального в нормальному світі», який порушує норми поведінки. Розслідування ведеться з раціональною складовою, без втручання потойбічних сил. Розкриття злочину ведеться за допомогою дедуктивних міркувань та елементу гри, комізму. Іронія даного піджанру кримінальної драми має простежуватися не тільки у поведінці та стосунках головного героя, але й виявлятися у введені певної кількості сатиричних персонажів чи іронічних сюжетних конструктів.[23, c. 33-120]

Важливою особливістю серіалу «Монк», як іронічного детективу, є саме поєднання детективної складової та іронії, коли у сюжеті, на відміну від класичного детективу, центральним персонажем є не поважний детектив а саме аматор, прописаний з додержанням комічно-іронічної складової. Саме тому, беручи до уваги специфічні сюжетні та виробничі особливості іронічного детективу, а також розглянуті підходи до визначення жанру телепродукції, ми можемо виокремити іронічний детектив з-поміж низки існуючих телевізійних жанрів.

**РОЗДІЛ 2**

**ПЕРЕДАЧА ГУМОРИСТИЧНОГО ЕФЕКТУ В ІРОНІЧНОМУ ДЕТЕКТИВНОМУ СЕРІАЛІ**

**2.1. Поняття та сутність гумору**

Гумор як прояв суб'єктивного світу людини та її емоцій відноситься до універсалій людського буття. Порівняння визначень поняття «гумор», даних різними словниками та теоретиками виявляє, що не існує універсального та цілковито вичерпного визначення даного терміну, проте існує багато спільних характеристик та спільних формул, які визначають розуміння комічного, як «вміння бачити і показувати смішне, поблажливо-глузливе ставлення до чого-небудь ...» Також, гумор відносять до емоційних засобів мови, тобто до «такого емоційного забарвлення слів, яке виникає в розумі співрозмовників під впливом вираженого даним словом поняття. Гумористичне або жартівливе забарвлення викликає у адресата веселий або поблажливий сміх ...» [10 с. 40-58]

Таким чином, гумор – здатність помічати комічне у ситуації, викриваючи його в не образливому контексті. Однак,викликати посмішку можуть не тільки слова, а й дії, що зробило необхідним наведення певної класифікації гумору

Перші спроби класифікувати кумедне відходять до часів античного і були зроблені Цицероном: [10, с. 20-36]:

1. Кумедне виникає з самого змісту предмета.

2. Словесна форма дотепності, яка включає в себе:

а) двозначність;

б) несподівані висновки;

в) каламбури;

г) незвичайні тлумачення власних імен;

д) прислів'я;

е) алегорію;

ж) метафори;

з) іронію.

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

Поняття «гумор» є не тільки загальнолюдським, але в той же час глибоко національне. Об’єкт гумору виявляє загальноприйняті законі комічного у світі, загальну картину, та знаходить реалізацію у конкретних формах, визначених особливостями соціального устрою певних країн, національного характеру та культурних традицій. Національний гумор має певні особливості, що вирізняють його з-поміж інших. Різнобарвність американського гумору, представлена у серіалі «Монк», відрізняється деякою наївністю, що обумовлюється великою різноманітністю національностей американської культури та невисокий віковий рейтинг телепродукту. Останнє унеможливлює використання більш жорстоких форм гумору та висвітлення певних тематик, що не відповідають жорстким рейтинговим рамкам.

Журналіст А. Сафір вважає, що гумор американців дуже багатогранний, трохи холодний через пуританську спадщину, згідно менталітету – практичний і, в наслідок традицій – сповнений сарказму. [13] Але при цьому він набуває інші відтінки, стає відчайдушним, гучним і добродушним. Серед головних ознак американського гумору виділяють:

* відсутність прихованого змісту, іронічну прямоту;
* повну експліцитність
* прийнятна будь-яка недомовка або неконкретність. Абстрактний анекдот не отримує розуміння (виняток – загальновідомі події);,
* уявлення про кумедне в американському суспільстві, в основному, базується на висміюванні дурниці, нісенітниці
* доведення безглуздої ситуації до крайності, гротеску, абсурду.
* часто застосовуються немислимі на перший погляд порівняння, перебільшення, гра слів [13].

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

Комічне – це складна і різнопланова для вивчення категорія естетики, це «естетична категорія, що відображає протиріччя дійсності і містить їх критичну оцінку » [27, с. 34-120].

Передача комічного в аудіовізуальному перекладі є однією з найбільш важких завдань, з якою перекладачам часто не вдається впоратися, в силу обмежених можливостей самої перекладацької діяльності. Відмінності між вихідним текстом та текстом перекладу, обумовлюють когнітивний дисонансу перекладача. З огляду на складну лінгвосеміотичну природу кінотексту комедійного жанру, можна стверджувати, що когнітивний дисонанс проявляє себе у всій силі саме при перекладі такого кінотексту, як гра слів, каламбури та іронія, які часто спираються на невербальні засоби вираження, що може ускладнювати процес перекладу. В результаті, сприйняття іншомовного перекладеного матеріалу може дуже сильно варіюватися під впливом перекладу і, навряд чи, завжди буде відрізнятися від реакції початкової цільової аудиторії.

**2.2. Особливості передачі іронії при перекладі**

Виокремлюючи іронічний детектив, слід приділити увагу іронії, як засобу висвітлення комічного та її відмінності від гумору, що унеможливлює віднесення іронічного детективу до цілковито комедійного жанру.

А.Козинцев, характеризуючи відмінності між гумором та іронією наполягав на тому, що іронія, як суцільно мовний засіб, не «зазіхає» на мову, відмінно від гумору. Гумор відноситься до інтеракцїйної моделі, що допускає несвідомість спілкування. Зв'язок гумору з мовою менш тісний, ніж у іронії, та діє на глибшому рівну. На відміну від іронії та інших фігур і тропів, гумор не змінює прямий сенс. А.Козинцев також зауважив, що іронія – побічний продукт мови. На відміну від гумору, вона не мала еволюційного шляху, а в онтогенезі з’явилася пізніше гумору. [27, с. 56-82].

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

Прийнято виділяти чотири основних види іронії в детективі: пряму іронію, антиіронію, самоіронію та постіронію. [35, c. 12-36]

* пряма іронія – спосіб приниження чи надання негативного забарвлення об’єкту чи суб’єкту;
* антиіронія протилежна прямий іронії і дозволяє уявити об'єкт антиіронії недооціненим;
* самоіронія – іронія, спрямована на власну персону;
* постіронія –такий стан, коли щирість стає важко відрізнити від іронії;

У самоіронії і антиіронії негативні висловлювання можуть мати на увазі зворотний (позитивний) підтекст. [34,C.35-42]

Дослідники також виділяють ще три типи іронії, які в контексті ознайомлення з обраним матеріалом (телесеріалом «Монк») займають провідне місце у процесі побудови наративу:

* ситуативна іронія, або іронія долі – відноситься до того типу подій, коли ситуація сприймається як іронічна; [18, C. 39–40]
* драматична іронія стосується тих випадків, коли через брак відомостей чи недосвідченість персонаж потрапляє у скрутне становище, проте глядач заздалегідь може знати, що саме ця низка дій персонажа призведе до небажаного результату;
* Сократівська іронія – ведення діалогу, коли один персонаж вдає з себе недалеку людину, аби згодом продемонструвати хибність міркувань співрозмовника; [18, C. 41–59].

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

1. Повний переклад із незначними лексичними або граматичними перетвореннями використовується тоді, коли це дозволяють як словесний, так і граматичний склад іронічного висловлювання в оригінальному тексті та якщо соціально-культурні асоціації в мовах оригіналу та перекладу збігаються.
2. Розширення вихідного іронічного обороту використовується, коли сенс іронічного висловлювання не є очевидним та зрозумілим для представників іншої культури.
3. Антонімічний переклад застосовується тоді, коли прямий переклад ускладнює перекладну структуру через відмінності граматичних або лексичних норм.
4. Додавання смислових компонентів використовується тоді, коли при перекладі важливо зберегти вихідні лексико-граматичні форми в умовах інформаційної недостатності аналогічних форм в мові перекладу.
5. Культурно-ситуативна заміна вживається в тих випадках, коли пряме відтворення способу вираження іронії неможливо, але сама іронія повинна бути передана, оскільки вона є частиною авторського способу вираження [4, с. 273-293]

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

**2.3. Переклад гумору в іронічному детективі**

Матеріалом нашого дослідження було обрано іронічний детектив американського виробництва «Монк» та його переклад українською мовою від компанії «Так треба продакшн». При опрацюванні даного матеріалу ми зіткнулися із низкою проблем, які виникали у перекладачів та акторів дубляжу, коли задля адекватної передачі гумористичного ефекту перекладачі вдавалися до незначних, але помітних змін у тексті оригіналу.[7, c. 20-36]

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

* *Firsttimeon a plane?*
* *Oh, no, no. I'vebeenon a planebefore.*
* *Where'dyougo?*
* *Well, uh. I didn'tactuallygoanywhere. Beforewetookoff, I wascryingsomuch, theyaskedmymotherandmetoleavetheplane.*
* *Excellentexperience.*

У даному діалозі іронічність проявляється в антифразисі “*Excellentexperience”*, коли предметно-логічне значення прикметника “*excellent”*постає в протилежному, іронічному значенні. Перекладач вдався до дослівного перекладу, з повним збереженням іронічного навантаження.

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

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

* *Here'stheship. Andlet'spretendthisgloberepresentstheEarth.*
* *It's a globe. It \*does\* representtheEarth.*
* *Уявімо що глобус – це Земля.*
* *Це глобус. Він не може не бути Землею.*

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

* *Doesn'tmatter. I couldhavethewholesixthfleetguardingme.*
* *Natalie, it'sjust a doll.*
* *Youreallydon'tbelieveinit? Witchcraft, voodoo?*
* *I'm a pisces. We'renotsuperstitious.*
* *Байдуже, навіть якщо мене охоронятиме весь шостий флот.*
* *Наталі, це звичайна лялька.*
* *Ти справді у це не віриш? Чаклунство, вуду.*
* *Я риби за знаком зодіаку. Ми не забобонні.*

Проте, недоречним у наведеному фрагменті є переклад “*sixthfleet”,* що у мові оригіналу позначає шостий флот ВМС США, який охороняє атлантичні води та східне узбережжя США. Ця реалія є незнайомою для українського глядача, тому при перекладі доцільним було б вдатися до більш загальних та відомих для нашої культури понять.

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

* *Oh, I amsuch a… Whatdoyoucallit? Wuss.*
* *No, Mr. Monk, youarenot a wuss.*
* *Well, I'mnot a man. I knowthat. I'm a mutant. I'mhalfman, halfwuss. Everyoneneeds a “muss”.*
  + *Ох, я такий... як це кажуть? Ганчірка.*
  + *Ні, містер Монк, ви не ганчірка.*
  + *Але й не супергерой. Я це знаю. Я – мутант. Наполовину чоловік, наполовину ганчірка. Всі шаленіють від Ганчіркомена.*

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

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

* *Theycallit a panicroom. I knowthat's a difficultconceptbecauseforyoueveryroom is a panicroom.*
* *Thankyou.*
* *Ifthere'sanintruderinthehouse, youruninthere, youlockthedoorandwaitforthecavalry.*
* *Це називається бункером для екстрених випадків. Я розумію, що таке поняття може бути для вас складним, оскільки для вас кожна ситуація екстрена.*
* *Дякую.*
* *Якщо до вашого будинку вторглися, ви маєте забігти туди, зачинитися та чекати на приїзд рятувальників.*

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

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

* *Hello, Dale.*
* *AdrianMonk. Whyam I notsurprised?*
* *I triedtocall, butapparentlyyourphone'sbeendisconnected.*
* *Yes, I shouldhavedoneityearsago! Fewerdistractions.*
* *I seetheytookyourbed, andyourcomputer.*
* *Theywereclutteringuptheroom. Youknowme, Monk: I'vealwaysbeen a simplemanofphilosophicjoys.*
* *Привіт, Дейв.*
* *ЕдріанМонк. І чому я не здивований?*
* *Я намагався подзвонити, але тобі вимкнули телефон.*
* *Так, давно пора було його вимкнути. Відволікає.*
* *Бачу, забрали ліжко і комп’ютер.*
* *Вони захаращували кімнату. Ти ж знаєш, Монк, я завжди був простою людиною з філософськими поглядами.*

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

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

**ВИСНОВКИ**

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

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

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

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

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

Проведений аналіз аудіовізуального перекладу іронічного детективу демонструє, що в процесі дубляжу переважно використовується повний переклад, а в залежності від обраного перекладачем стратегії перекладу (більш буквальної чи вільної інтерпретації), еквівалентність перекладу може бути збережена на різних рівнях (слів чи контексту).

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

Саме тому, урахування жанрових особливостей кінотексту та розуміння механізму передачі гумористичного ефекту та іронії є важливими аспектами опрацювання тексту перекладачем, які забезпечують рівень якості перекладеного тексту телесеріалу жанру іронічний детектив.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Бахтин М. М. Проблема речевыхжанров[текст] // Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук / М. М. Бахтин ; сост. С. Г. Бочаров. – СПб. : Азбука, 2000. – С. 249–298
2. Борхес Х. Л. Детектив [текст] // Каксделать детектив : сборник ; сост. А. Строева ; посл. Г. Анджапаридзе. – М. : Радуга, 1990. – С. 263–272.
3. Вольский Н.Н. Легкое чтение. Работы по теории и истории детективного жанра[текст] / Н.Н. Вольский. — Новосибирск: НГПУ, 2006. – 278 с.
4. Казакова, Т. А. Практические основы перевода.[текст] / Т. А. Казакова. –М.:Изд-во СПб Союз, 2001. –320 с.
5. Кириленко Н.Н. К вопросу об истокахжанраклассического детектива [текст]// Вестник РГГУ. 2012. № 18. Серия «Филологические науки. Литературоведение и фольклористика». С. 25–31.
6. Кириленко Н.Н., Федунина О.В. Классический детектив и полицейский роман: к проблемеразграниченияжанров[текст] // Новыйфилологическийвестник. 2010. № 3 (14). С. 17–32;
7. Комиссаров В. Н. Современноепереводоведение[текст] / В. Н. Комиссров – М.: ЭТС, 1999. — 188 с.
8. Лотман Ю. М. Диалог с экраном[текст] / Ю. М. Лотман, Ю. Г. Цивьян– Таллинн, 1994 – 215 с.
9. Лотман Ю. М. Семиотикакино и проблемыкиноэстетики / Ю. М. Лотман // Об искусстве– СПб. : Искусство-СПБ, 1998. – С. 315 – 323.
10. Пропп В. Я. Проблема комизма и смеха[текст] / В. Я. Пропп. – М. : Искусство, 1976. – 183 с.
11. Руднев В. Экстремальныйопыт[текст] // Словарькультуры XX века. Ключевыепонятия и тексты / В. Руднев. – М. : Аграф, 1997. – С. 376.
12. Руднев В. Читатель-убийца[текст] // Руднев В. Прочь от реальности: исследования по философиитекста / В. Руднев. – М. : Аграф, 2000. – С. 374–394.
13. Сафир, А. В. Американскийюмор [Електронний ресурс] / А. В. Сафир // Сервер Заграница. – 2008. – – Режим доступу до ресурсу: http://world.lib.ru/a/aleks\_safir/amhumor.shtml
14. Тамарченко Н. Д. Детективная проза[текст] // Поэтика: словарьактуальныхтерминов и понятий. М.: Изд-во Кулагиной: Intrada, 2008. с. 359.
15. Честертон Г.К. В защитудетективнойлитературы[текст] / Г. Честертон // Каксделать детектив / пер. с англ., франц., нем., исп. ; сост. А. Строев ; ред. Н. Португимова – Москва : Радуга, 1990. – С. 16–24.
16. Шкловский В. Техникароманатайн[текст] // ЛЕФ : Журнал Левогофронтаискусств. – 1923. – № 4. – С. 125–155. 195. Щеглов Ю. К. К описаниюструктурыдетективнойновеллы // Поэзия. Проза. Поэтика : избр. работы / Ю. К. Щеглов. – М. : Новоелитературноеобозрение, 2012. – С. 86–107.
17. Altman R., A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre [Text]. In B. K. Grant (Ed.) Film Genre Reader. Austin, TX: University of Texas Press, 1986, pp. 26-40
18. Attardo S. Intentionalityandirony[Text] // IronyandHumor: Frompragmaticstodiscourseed. byGurilloandOrtegaJohnBenjaminsPublishing 2013. – p. 39–59.
19. Bordwell D. Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema [Text]. – Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989. – p. 348
20. Bordwell, D. NarrationintheFictionFilm[Text]. UniversityofWisconsinPress,Madison, WI.– 1985. – p. 370
21. Bordwell, D., Staiger, J., Thompson, K., TheClassicalHollywoodCinema. Film[Text], Columbia University Press. – 1987. – p. 500
22. Bordwell D., Thompson K. Film Art: An Introduction [Text] . – N.Y.: McGraw Hill, 2012. – p. 289
23. Bukowiecka A. DetectingtheDetective’sMind: InvestigatorsandInvestigationsinBritishandAmericanNovels. Diplomarbeit[Text] / А. Bukowiecka. – Wien, 2011. –p. 128
24. Cawelti J. G. Adventure, Mystery, andRomance: FormulaStoriesasArtandPopularCulture[Text] / J. G. Cawelti. – Chicago : UniversityofChicagoPress, 1977. –p. 336
25. Cawelti J. G. TheConceptofFormulaintheStudyofPopularLiterature[Text] // Cawelti J. G. PopularCulture. Productionandconsumption / J. G. Cawelti. – Oxford : BlackwellPublishing, – TheWriter. – 1963. – Vol. 76, № 7.–P. 203–209
26. Chesterton G. K. A DefenseofDetectiveStories[Text] // Chesterton G. K. TheDefendant / G. K. Chesterton. – L. : R. B. Johnson, 1901. – P. 157– 162. 210. Chesterton G. K. HowtoWrite a DetectiveStory[Text] //BestSellerMysteryMagazine., 1960. – March. – P. 125–132.
27. Colebrook C. Irony: TheNewCriticalIdiom[Text]. – LondonandNewYork: Routledge, 2004. –p. 202
28. Dove G.N. ThePoliceProcedural. BowlingGreen[Text], Ohio: BowlingGreenUniv. PopularPress, 1982.– p. 274
29. Grodal, T., MovingPictures. A New Theory ofFilmGenres, FeelingsandCognition[Text]. OxfordUniversityPress, Oxford, UK.–1997. – p. 320
30. Grodal, T., EmbodiedVisions. Evolution, Emotion, CultureandFilm[Text]. OxfordUniversityPress, Oxford, UK,2009. – p. 334
31. Hutcheon L. Irony’s Edge: The Theory and Politics of Irony [Text]. – London and New York: Routledge, 1994. – p. 243
32. Meyers, R. A. Toward a Definition of Irony [Text] / R. A. Meyers. - London. : Scribner, 1997 –p. 276
33. Mittell, J. A Cultural Approach to Television Genre Theory, Cinemajournal vol. 40 – P. 3–24
34. Muecke, D. C. Irony and the Ironic [Text] / D. C. Muecke. New York. : Kumarian Press, 1992 –p. 35-42
35. Muecke, D. C. The Communication of Verbal Irony [Text] / Muecke D. C. - New York. : Kumarian Press, 2002 – p. 194
36. Neale, S. Questionsofgenre. In: Grant, B.K. (Ed.), FilmGenreReader. UniversityofTexasPress, Austin, TX, 1995 –p. 159–187.
37. Panek L. L. TheOriginsofAmericanDetectiveStory / L. L. Panek. – Jefferson, NorthCarolina : McFarland&Company, Inc., 2006. – 227 p.
38. Schatz, T.HollywoodGenres: Formulas, FilmmakingandtheStudioSystem. RandomHouse, NewYork, 1981.–p. 297
39. Staiger J. Hybrid or Inbred: The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History Film Criticism // Special Issue on Genre: Allegheny College, 1997. – Vol. 22, No. 1. – P. 5-20
40. Stam, R. Film Theory: An Introduction. – Malden/Oxford: Blackwell, 2000–p. 392
41. TodorovTzv. TheTypologyofDetectiveFiction // TodorovTzv. ThePoeticsofProse / Tzv. Todorov. – Ithaca, N. Y. : CornellUniversityPress, 1977. – P. 42–52.