ATLAS SHRUGGED

# ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНЕ ВІДТВОРЕННЯ ІРОНІЇ (НА МАТЕРІАЛІ АМЕРИКАНСЬКИХ ТА БРИТАНСЬКИХ ІРОНІЧНИХ ДЕТЕКТИВНИХ СЕРІАЛІВ ТА ЇХ ПЕРЕКЛАДІВ УКРАЇНСЬКОЇ МОВОЮ)

# ЗМІСТ

**ВСТУП** ..... 3

**РОЗДІЛ 1. ЖАНР ТЕЛЕСЕРІАЛУ ЯК КУЛЬТУРНИЙ ТЕКСТ** ..... 6

1.1. Сутність та розвиток телесеріалу ..... 6

1.2. Еволюція жанрової теорії в міждисциплінарному аспекті ..... 9

1.3. Іронічний детектив як гібридних жанр ..... 17

**РОЗДІЛ 2** ..... 21

**ПЕРЕДАЧА ГУМОРИСТИЧНОГО ЕФЕКТУ В ІРОНІЧНОМУ ДЕТЕКТИВНОМУ СЕРІАЛІ** ..... 21

2.1. Розвиток гумору в епоху постмодерністського медіа простору ..... 21

2.2. Місце іронії в парадигмі комічного ..... 23

2.3. Особливості перекладу іронії в іронічних детективних серіалах ..... 27

**ВИСНОВКИ** ..... 32

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ** ..... 35

# ВСТУП

В епоху постмодерну затвердження дискурсивно-когнітивної парадигми в лінгвістиці надихає теоретиків та практиків перекладу постулювати про активізацію процесу гібридизації детективного жанру, появі непритаманних йому характерних рис у похідних формах мистецтва. Такий підхід до переосмислення розуміння жанрових меж є справедливим, так як будь-який художній текст епохи постмодернізму розуміється як інтертекст із широким використанням інтертекстуальних включень і імпліцитних / експліцитних ремінісценцій на інші тексти.

Проблема передачі гумористичного ефекту в іронічних детективних серіалах в українській науковій спільноті не була достатньо вивчена, попри існування факту безсумнівної популярності телесеріалу як похідного жанру кіномистецтва. Створення унормованого підходу до жанрової номінації та поглиблене розуміння процесу еволюції певного гібридного жанру в системі родових категорій суттєво вплинуло би на якість вихідного матеріалу на всіх рівнях його створення та підготовки до дистрибуції.

**Актуальність теми** визначається відсутністю сталої нормативної бази щодо причин та передумов утворення гібридних жанрів в медіа просторі українською мовою, а також браком досліджень пов’язаних із впливом соціо-культурних процесів на формування нових жанрів, а також питанням щодо полегшення процесу жанрової номінації задля раціоналізації роботи перекладача з медіа продуктом та використання найбільш доцільних підходів до перекладу телепродукту. Доречна жанрова номінація із урахуванням глядацьких очікувань та інваріантних та варіативних ознак конкретного гібридного жанру вплине на якість та швидкість перекладу медіа продукції.

Необхідність опрацювання обраної теми в міждисциплінарному аспекті потребувала аналізу теоретико-методологчного матеріалу з різних наукових сфер (лінгвістики, культурології, соціології та філософії), та звернення до наукового доробку таких видатних вчених як: С. Атардо, Р. Барт, Д. Бордуел,

Дж. Кавелті, Дж. Міттелл, Р. Олтман, Дж. Стайгер, Р. Стем, У. Еко, Г. Честертон, В. Шкловський.

**Мета** даної роботи полягає в виявленні доцільного підходу до жанрової номінації та окреслення проблематики перекладу телевізійних серіалів жанру іронічний детектив.

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

1) дати визначення поняттю «телесеріал» та прослідкувати розвиток зазначеного виду телепродукту, як похідної форми кіномистецтва;
2) дослідити еволюцію жанрової теорії в науковому дискурсі та процес її впровадження в системі телевізійних жанрів;
3) окреслити характер еволюції гумору в епоху постмодернізму;
4) ідентифікувати місце іронічного детективу в системі телевізійних жанрів;
5) визначити проблеми перекладу іронії в іронічному детективі на прикладі обраного матеріалу.

**Об’єктом** дослідження постають драматичні телесеріали піджанру іронічний детектив. **Предметом** дослідження виступають особливості перекладу іронії в американських та британських телесеріалах.

**Матеріалом дослідження** слугують кримінальна драма американського виробництва «Монк» (*Monk*), фантастична кримінальна драма британського виробництва «Холісти́чне детективне агентство Дірка Джентлі» (*Dirk Gently's Holistic Detective Agency*) та їх переклади українською мовою.

**Теоретичне значення роботи** полягає в тому, що в ній запропоновано аналіз існуючих теорій жанрової номінації телепродукту задля виокремлення гібридних жанрів, та окреслено характер еволюційного процесу мультикультурного гумору у телесеріалах, що може бути використано задля подальшого вивчення проблеми жанрової стандартизації та впливу масової культури на теорії жанрів медіа культури.

**Практичне значення** роботи полягає у можливому використанні отриманих результатів для вироблення уніфікованого підходу до номінації гібридних жанрів та виявлення особливостей та специфіки їх перекладу.

# РОЗДІЛ 1. ЖАНР ТЕЛЕСЕРІАЛУ ЯК КУЛЬТУРНИЙ ТЕКСТ

## 1.1. Сутність 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 [35, С. 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.[10, С. 315]

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. [23, с. 339] Ще з 50-х рр. XX століття мильні опери (soap operas) і теленовели, що виникли на американському і латиноамериканському телебаченні, орієнтувалися на рейтинги і дотримувалися концепції the least objectable programming, 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. [27, С. 204]

Підхід до створення медіа продукту змінився із підвищенням технічного стандарту, коли задля створення якісного зображення не потребувалося використання немобільного обладнання на студіях із залученням недосконалих декорацій низької вартості (бюджети серіалів не можливо було порівняти із коштами, які виділяли на зйомку повнометражних стрічок). Теоретик кіно Джейсон Міттел зазначив, що полегшення процесу випуску медіа продукту став передумовою появи «якісного телебачення». [35, С .15]

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. [21, с. 76] 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, с. 52]

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. [21, с. 322] 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. [24, с. 166] Одним із піонерів такого руху став телеканал HBO, який у 90-х роках почав випуск власного серіального продукту, а вже у 2001 першим запустив перший сервіс HBO on Demand, що дозволив глядачу обирати програму на власний розсуд незалежно від телеканальної сітки.

Спробу аналізу феномену сучасного «якісного телебачення» у своїх працях зробив Джейсон Міттел, наполягаючи на відмінності медіа продукту останніх двох десятиліть від класичних телесеріалів через так звану «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. [35, С. 22]

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. Еволюція жанрової теорії в міждисциплінарному аспекті

Теорія жанру – одна з найбільш об'ємних та вагомих областей мистецтвознавства. Присвячені цьому питанню праці із різних галузей мистецтва дають різні визначення поняття «жанр» та його категорій та ставлять під питання можливість використання та впровадження жанрової теорії у всіх суміжних галузях мистецтва. Однієї з основних проблем, окреслених теоретиками кіно та інших галузей мистецтва є складність використання класичної літературознавчої теорії у похідних галузях, та питання доцільності використання цього поняття для медіа продукту періоду постмодернізму.

Задля визначення місця іронічного детективу в системі телевізійних жанрів необхідно прослідкувати процес розвитку жанрової теорії в медіа просторі, звернувши увагу на авторські теорії останнього десятиліття, котрі нівелюють доречність використання застарілих літературних та суто лінгвістичних підходів до визначення жанру новоствореного медіа продукту, та звертають увагу на необхідності використання міждисциплінарного підходу до визначення жанрових меж.

Вчені традиційно розглядають жанр як сукупність формальних та змістових особливостей тексту, використовуючи різноманітні підходи до жанрового аналізу. [41. С. 16] Одним із зазначених підходів є визначення основних елементів задля розмежування формальних механізмів чи меж та

розкриття сутності існуючих жанрів. Прикладом використання такого аналізу є віднесення текстів із закадровим сміхом та відсутньою «четвертою стіною» до жанру ситком. Інший напрямок, один із найпоширеніших у медіадослідженнях, розглядає питання інтерпретації продукту шляхом вивчення текстових значень жанрів та їх розміщення у більших соціальних контекстах. Такий підхід визначає популярність тих чи тих жанрів у певному культурному середовищі та прогнозує популярність та частоту показу конкретних стрічок у зв'язку із зміною настрою великих пластів населення – потенційних глядачів. В рамках цього підходу з'явилася низка специфічних теоретичних орієнтацій наукового дослідження - ритуальні, ідеологічні, структуралістські, психоаналітичні та культурні, задля впорядкування центральних (або домінуючих) парадигм. Третій (і найменш розвинений) вид жанрового аналізу досліджує теорію жанрів у діахронічному спрямуванні задля визначення еволюційної динаміки утворення жанрів. Центральним питанням цього підходу є вивчення причин вкорінення, гібридизації та занепаду певних жанрів, аби можливо було класифікувати медіа продукт на основі сучасних родових характеристик. [41, С. 20]

Ряд факторів пояснює відсутність теоретичної бази тележанрів. Деякі вчені використовують теоретичні здобутки вироблені в рамках літературознавства та кінознавства, як достатні задля жанрової номінації будь-якого твору. Однак, більшість літературних та кіно жанрів не враховують деяких галузевих та аудиторних практик, унікальних для телебачення, а також суміші авторських та нефіксованих програм, що займають більшість ефірного часу майже на кожному телеканалі. Імпорт жанрових теорій у телевізійні дослідження без істотного перегляду створює багато труднощів при опрацюванні новоствореного матеріалу. [1, С. 264] Жанри не зустрічаються в одному ізольованому тексті; *Колесо фортуни* не окремим жанром, а є членом родової категорії «ігрове шоу». Жанри виникають лише з інтертекстуальних зв'язків між декількома текстами та їх еволюції в умовах впливу

екстралінгвістичних факторів, що призводить до провадження спільної категорії чи гібридного жанру.

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

Одними з перших грунтовних праць, пояснюючих динаміку розвитку жанрової теорії медіа продукції представлені працями Дж. Кавелті. У своїй статті *"The Concept of Formula in the Study of Popular Culture"* та роботі "*The Six Gun Mystique* історик вивів первинну модель формули побудови медіа продукту, згідно якої основними складовими були *наративно-сталі* та *інвентивні* елементи. [26, С. 43] Дж. Кавелті зазначає, що до поняття наративно-сталих елементів, як «таких, що заздалегідь відомі та зрозумілі для творця та аудиторії» відносяться типові сюжетні лінії (вертикальний сюжет, клішовані/постановочні зустрічі), шаблонні персонажі, загальновідомі прийоми нарації, структурні елементи, тощо. Під інвентивними елементами історик розуміє авторські сюжетні нововведення (наративного та технічного характеру). [26, с. 49] Динаміка між цими складовими допомагає створити формулу кожної історії, коли наративно-сталі елементи забезпечують стабільність аудиторії та очікуваний рівень впливу на глядача, а інвентивні елементи розкривають особливості авторського стилю та дозволяють створити характерно новий продукт із врахуванням динаміки розвитку вподобань аудиторії.

Основним здобутком опрацьованої нами теорії в рамках зазначеної теми є розмежування Дж. Кавелті понять формула та жанр в медіа просторі, та їх взаємозв'язок з історичними та соціокультурними процесами у суспільстві, які впливають на психологічну цінність аудіовізуального твору на аудиторію та мають знайти своє відображення в жанровій теорії при діахронічному підході

до її опрацювання. Автор визначає поняття формула, як поєднання наративно-сталих та інвентивних елементів у сюжеті, алгоритмі побудові персонажів та елементів наратії, що працюють в тандемі задля створення індивідуальної стрічки. [26, С. 50]

Надбання Дж. Кавелті наразі використовуються популяризаторами ідеї про позатеоретичне існування телепродукту епохи постмодернізму. Запропоновану теорію було неодноразово розкритиковано у праці Д. Фельдмана *"Formalism and Popular Culture"* через зосередження на наративно-сталих елементах та занадто звужене коло досліджень. Д. Фельдман запропонував відмінний підхід до розуміння взаємозв'язку інвенцій, або «*іновацій формули*» (термін за Д. Фельдманом), та особливостей їх функціонування та впливу на потенційно нове покоління глядачів задля визначення причин популяризації тих чи інших тем, характерів та технічних прийомів і подальший процес становлення відмінно нових жанрів (гібридних). Д. Фельман ввів поняття «обмежений мотив» та «вільний мотив», зазначивши, що підхід до жанрової наратії докорінно змінився через вплив на глядача історичних, соціально-культурних та політичних процесів. [32, с. 201]

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

кінцевому підсумку стають жанрами, остання категорія очевидно має певний зв'язок із змінами в культурі.

Незважаючи на відносну непопулярність детективного жанру серед науковців у зародку свого існування, коли зазначений жанр не вважався «високим та літературно наповненим», наразі існує багато праць стосовно розвитку та існування детективу в царині літератури, проте простежується брак теоретичної бази стосовно процесів адаптації та еволюції цього жанру у кіно- та теле- індустрії. [16, С. 17]

Особливостям побудови детективного наративу в літературознавстві присвячено роботи Д. Бикова, Ц. Тодорова Г. Честертона та В. Шкловського, кожен з яких вдавався до розробки структурного аналізу детективного роману із визначенням його інваріативних та варіативних ознак та створення стандартизованої моделі побудови детективу. [29, С. 128] У своїх працях Ц. Тодоров наголошував на неможливості комплексного використання «чистих» авторських класифікацій (таких як теорії жанрів Н. Фрая та Ж. Шеффер) у єдину послідовну теорію та недосконалості класичних підходів до жанрової номінації, що поглибило розуміння про жанр не лише як абстрактної категорії, але й як соціальної категорії із логічною та гнучкою структурою. [43, С. 49]

Отримані результати посприяли поглибленню розуміння детективного наративу та були використані послідовниками задля поглибленого вивчення формули сюжетної побудови детективу в кінематографі.

В кінематографі розуміння детективного жанру набуло теоретичного розширення через неможливість повного художнього збереження тексту першоджерела та впливу обмежуючих факторів (бюджет, спрямованість на певну аудиторію, гендерний чи віковий пласт), тому детектив почав сприйматися теоретиками та істориками кіно як кримінальний жанр (*crime fiction*), який відрізнявся низкою притаманних йому жанрових ознак, варіативність яких відносила конкретний медіа продукт до того чи іншого «гібридного жанру». [19, С. 29] Поява гібридних жанрів, як зазначив Дж. Міттелл, зумовлена неможливістю віднесення кіно- чи теле-продукту до

запозичених з літератури метажанрів та ознаменувала початок епохи постмодернізму в медіа індустрії.

Однією з характерних ознак постмодернізму у детективному жанрі є поява низки «девіацій наративної формули» – зміни класичної схеми побудови наративної, створення поза шаблонних або авторських сюжетних елементів, чи використання «вільного сюжету» (на відміну від вертикального чи горизонтального сюжету, що домінували на телебаченні до появи якісного телебачення). Явище вільного сюжету у контексті жанрової номінації досліджував теоретик кіно Р. Стем, зазначив, що навіть найдосконаліший та найновітніший підхід до номінації нових жанрів може виявитися неактуальним через «знищення четвертої стіні на етапі авторського задуму». Науковець зазначив, що кіно- та теле- продукти сучасності «існують у так званому постмодерністському хаосі, коли розгляд кожної окремої стрічки потребує врахування ознак постмодерністської медіа реальності». [42, с. 245] Під *постмодерністською медіа реальністю* розуміється вплив екстралінгвістичних чинників на продукт, глибинне розуміння яких може посприяти коректній жанровій номінації із використанням запропонованого Р. Стемом методу визначення гібридних жанрів за домінантними ознаками продукту:

1. характером наративного змісту та специфікою використаної формули стрічки із превалюванням *наративно-сталих* чи *інвентивних* (терміни за Дж. Кавелті) елементів (антиутопія);
2. співвіднесеністю з мета жанрами із суміжних галузей (комедія, мюзикл);
3. бюджетом чи авторським статусом стрічок (артхаус, блокбастери);
4. спрямованість на вузький аудиторний пласт (підліткові)
5. очікуваний рівень сприйняття певною культурою (стрічки для світового прокату чи культурно-специфічні стрічки для звуженого прокатного рівня) [8, с. 113-114].

Проте, Р. Стем зауважив, що телевізійні жанри тяжіють до більш стрімкого розвитку, коли навіть зазначений підхід в умовах постмодерністської

медіа реальності може не бути релевантним. [42, С. 256] На підтримку такої думки виступав Р. Олтман, відзначивши те, що створення нових піджанрів обмежує «свободу гри та сюжету» під домінуванням ідеології колективної маніпуляції атлантів медіа індустрії. Така ідеологія передбачає використання жанрів як рушіїв естетичного примусу та винищення ідеї постійного розвитку мистецтва. Т. Шатц продовжив доробок Р. Олтмана та Р. Стема, ввівши поняття «жанр стрічки» та «жанрова стрічка», коли для номінації першого можливе використання запропонованого підходу Р. Стема, а «жанрова стрічка» може існувати поза жанровими межами чи бути «індивідуальним зразком гібридизації, нівелювання чи створення жанру». [40, с. 157] Такий підхід є дещо утопічним, проте продукти пізнього «якісного телебачення» все частіше виходять за рамки жанрових типологій, демонструючи домінантні ознаки постмодернізму медіа світу. До характерних ознак телесеріалів епохи постмодернізму Дж. Міттел відносить:

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

Умберто Еко у своїй праці «Постмодернізм, іронія, приємне» наголошував, що явище постмодернізму неможливо вписати в певні історичні рамки, так як характерні ознаки постмодернізму притаманні для всіх сфер мистецтва в різні епохи через так звану «кризу новизни», коли людство не було спроможне створити щось докорінно нове та починало збагачувати культурну спадщину через створення гібридних форм мистецтва. [37, с. 49] Як зазначив А. Уайлд, в епоху постмодернізму процес гібридизації та поява крос-жанрових варіацій з'являються як одна з форм симбіотичних сполук літератури та похідних форм мистецтва, коли план вираження в нових сферах культури потребує вдосконалення та переосмислення застарілих підходів до розуміння суті авторського бачення. [45, С. 27]

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

1) неможливість використання мета жанрів для номінації в епоху постмодернізму в умовах необхідності інтегрування новоствореного продукту в новітні файлові системи чи стримінгові сервіси з відмінними вимогами до трактовки домінантних жанрових ознак серіального продукту; [7, С. 31]
2) існування нормативізму в медіа індустрії із намаганням вплинути на вихідний матеріал на етапі розробки задля їх віднесеності до сталих жанрів, і, як результат, використання недосконалих жанрових теорій;
3) біологізм жанрів, коли використання застарілих жанрів або жанрових моделей може бути нелогічним та неефективним [40, с. 144]

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

Тому, можна зробити висновок, що для перекладача ускладнення класичної формули детективу в системі телевізійних жанрів, процес

гібридизації в умовах постмодернового медіа простору унеможливлюють використання застарілих підходів до визначення жанрових меж та потребують індивідуального підходу до жанрової номінації з урахуванням диверсифікації жанрів та засобів презентації творчого задуму.

### 1.3. Іронічний детектив як гібридних жанр

Іронічний детектив виражає симбіотичний зв'язок детектива в його первинному та класичному розумінні та іронічного контексту, який слугує гармонічним доповненням формули детективного сюжету. Розслідування та виявлення складу злочину має нести дещо гумористичний характер із висміюванням наративно-сталих одиниць телетексту. Іронічна складова має відігравати ледве не вирішальну роль при розкритті загадки та впливати на характер та загальну картинку детективного наративу.

Попри ствердження Дж. Стайгер, яка наполягала на необхідному створенні обмеженої кількості жанрових номінацій у будь-якому культурному просторі задля полегшення глядацької ідентифікації в умовах постійного зростання інформаційний потоків, більшість теоретиків кіно вбачають процес постійної гібридизації жанрів як природній процес розвитку медійного простору. [6, С. 26]

Якщо розглядати текст серіалу як спосіб формування нормативних категорій нарації, сама природа тексту може здатися парадоксальною, так як хоча телесеріал у зародку і вважався носієм стандартизованих жанрових характеристик, притаманних класичним кінострічкам, в умовах існування «якісного телебачення», та в якості медіатора соціокультурних змін, телесеріал перестає бути носієм традиційних жанрів, відіграючи роль самостійної наративної форми. [20, С. 38]

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.

Зважаючи на те, що іронічний детектив, як гібридний жанр, існує в системі мета жанру телебачення «кримінальна драма», він поєднує характерні ознаки класичного літературного детективного жанру із розширеною варіативністю телевізійної жанрової системи, коли стала модель детективного наративу зазнає суттєвих змін. Представлені формули детективного наративу запропоновані Д. Биковим, Ц. Тодоровим та В. Шкловським можуть бути використані лише як кістяк формули нового типу із домінування інвентивних елементів над нараційно-сталими (притаманними для класичних детективних сюжетів). [11, с. 54]

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

- розкриття чи скоєння злочину може здійснювати аматор, слідча група чи професіонал, проте жанровий плюралізм уможливлює залучення потойбічних сил чи ситуативних біфуркацій природних законів (останній елемент широко використовується для втілення на екрані ситуативної іронії); [39, с. 211-235]

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

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

Необхідність комплексного використання наукового доробку згаданих у нашому дослідженні науковців підводить нас до питання часткового унормування теорії жанрів телебачення із використанням ідей Дж. Міттела та Р. Стема. Ми вважаємо недоцільним зазначати, що обрані нами теорії вирішують

питання жанрової номінації телесеріального продукту, але сукупність опрацьованих нами теорій дозволяють обрати індивідуальний підхід до виявлення домінантних жанрових ознак медіа продукту, номінації, із врахуванням типу продукту, його культурних та технічних особливостей а також характеру розповсюдження задля диференціації глядацьких потреб та полегшення процесу ідентифікації продукту в інформаційному просторі реципієнтом.

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

1. Мета телесеріального жанру детектив передбачає обов'язкове домінування детективної наратії та процес розкриття злочину. На відміну від трилеру, в детективному серіалі може бути частково відсутня постійна атмосфера емоційної напруги (саспенсу); [2, С. 265]

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

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

Іронічний детектив, як гібридний жанр, поєднує семантичні принципи телевізійної драми (серйозний предмет, складні центральні персонажі з

глибоким внутрішнім світом, велика кількість локацій та декорацій, використання текстурованого освітлення) з традиційними ознаками телевізійних комедій (чотирьохсегментна форма наративу, повтори, наявність іронії чи сарказму, гіпербола). Особливість іронічного детективу полягає у складній структурі побудови відносин головного персонажу з похідними персонажами чи світом. [16, С. 86–107]

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

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

# РОЗДІЛ 2
# ПЕРЕДАЧА ГУМОРИСТИЧНОГО ЕФЕКТУ В ІРОНІЧНОМУ ДЕТЕКТИВНОМУ СЕРІАЛІ

## 2.1. Розвиток гумору в епоху постмодерністського медіа простору

Сприйняття дефініції гумору в її класичному розумінні сформувалося наприкінці вісімнадцятого сторіччя  кінці в осередку німецького романтизму, під впливами робіт та ідей Ж. Поля, Г. Гегеля і їх послідовників. Як зауважив Г. Гегель, гумор був «останньою фазою романтизму в культурі», оскільки гумор в його розумінні був близьким до романтична іронія, яка «означає заперечення художником будь-яких стримуючих постулатів і егоїстичне жонглювання усіма людськими ідеалами, цінностями і прагненнями, традиціями і звичаями» [12, с . 376]. Ж. Поль, кажучи про гумор, стверджував, що справжній гумор викликає у нас крихту співчуття, а вища форма комедії - та, в якій герой насолоджується піднесенням душі над злиденними обставинами буття. Такі трактування гумору вплинули на формування класичного розуміння гумору, проте простежуючи процес розвитку гумору необхідно звернути увагу на історичний контекст. Період формування зазначеними видатними постатями розуміння гумору припав на предомінацію в країнах Європи та постколоніальній Америці настроїв свободи особистості, індивідуальності, боротьби за права. М. Істман зазначав, що саме тоді з’явилися перші професійні гумористи вільної Америки. Здатність жартувати стала ознакою «вільної людини». [13, С. 384]

Практик та теоретик перекладу іронії та гумору в аудиовізуальних творах П. Забальбескоа стверджує, що з періоду сформування послідовниками Г. Гегеля моделі гумору і до середини двадцятого сторіччя це явище зазнало суттєвих змін у процесі постійного соціокультурного впливу. Гумор поза теорією романтицизму став знаряддям масової культури, втратив нав’язану романтиками філософії «інтелектуальну ексклюзивність». [47, С. 187]

Також, П. Забальбескоа у своїй праці *“Multilingual humor in audiovisual translation”* вивчав розвиток гумору в телесеріалі та охарактеризував епоху

постмодернізму в гуморі як «процес глобалізації культур», коли існування такого терміну як «монокультура» стає неможливим через спрощення процесу міжкультурного розуміння продукції з іншого культурного середовища та постійного доступу до інформаційних технологій, що досить активно впливає на формування відмінних концепцій гумору та розуміння «іншого» в міжкультурній комунікації. [47, С. 190]

Стандартизація, або тенденція до мультикультурної адаптації гумору в суспільстві, на думку А. Сафіра, у телевізійних жанрах зазнала широкого розповсюдження. [14] Якщо «якісне телебачення» у зародку свого існування тяжіло до залучення «демасифікованого глядача», стрімке зростання конкуренції а також соціокультурні процеси, які відбуваються у суспільстві прискорили процес глобалізації гумору та тяжінні медіа магнатів до уникнення використання національного гумору в окремих стрічках задля підвищення рівня доступності матеріалу закордоном. Така тенденція стосується лише телесеріалів не зав'язаних на висвітленні національних та культурних особливостей країн, коли спрощення чи уникнення культурно-специфічних виявів комічного (зовнішня форма прояву комічного) викликало би протиріччя із структурним задумом автора/авторів. Іншим чинником, що впливає на процес розмивання меж прояву комічного у телесеріалах останніх років, є підвищення стандартів толерантності медіа та зменшення кількості продукту в телевізійній сітці, вікове обмеження яких відповідало б першоджерелу. [46, С. 33]

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

## 2.2. Місце іронії в парадигмі комічного

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

Такий підхід сприяє зниженню розуміння відмінностей таких понять, як іронія та сарказм чи сатира, та віднесення засобів прояву комічного (гіперболи, алегорії) до його видів. Одним із досить вдалих способів визначення естетичних та семантичних кордонів видів комічного є праця Б. Дземідок «Ступінь складності форми комічного». [34, с. 114] Згідно тлумачення, наданого автором, іронія – це поблажлива насмішка над дисонансом реального та ідеального, ідейно-емоційна оцінка та форма естетичних взаємин іронії та дійсності.

Поняття «іронія» не є однозначним: воно може розглядатися з декількох позицій: 1) в стилістиці воно виражає насмішку, коли слово або вислів знаходять в контексті мови значення, протилежне буквальному сенсу або заперечують його; 2) в естетиці це вид комічного, ідейно-емоційна оцінка, в цьому випадку іронічне ставлення передбачає перевагу або поблажливість, скептицизм або кепкування. [30, с. 38]

Спільним судженням більшості опрацьованого матеріалу, присвяченого проблемам визначення поняття та особливостям функціонування

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

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

При здійсненні аудіовізуального перекладу іронії на думку П. Забальбескоа найбільшу складність викликає не необхідність співвіднесення аудіоряду із відеорядом, а саме невідповідність способів вираження іронії у мовах і культурах з «відсутнім комунікативним минулим». [25, с.86] Під цим поняттям науковець розуміє існування та поширення іноземного медіа продукту в повсякденному житті певної культури. На відміну від науковців, які наполягають на вичерпній відмінності способів вираження іронії в різних культурах, П. Забальбескоа допускає присутність у глядача епохи культурної

глобалізації не тільки уніфікованих фонових знать стосовно медіа світу, але й глибшого розуміння плану вираження гумору у культурах, аудіовізуальні надбання якої популяризовані у країні зазначеного глядача чи в інформаційному просторі його покоління.

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

1) пряма іронія – навмисна негативізація події чи притаманних певному об'єкту ознак. Надана дефініція розкриває основну функцію зазначеного стилістичного прийому – оціночну;
2) антиіронія – протилежність прямої іронії, що наголошує на висвітленні об'єкту іроніє як чогось недооціненого, приниження важливості чи характеристик об'єкту іронії;
3) постіронія – стан, коли щирість важко відрізнити від іронії, наближення до сарказму, проте без втрати превалювання характерних лише для цього прийому характерних ознак;
4) самоіронія – іронія, спрямована на насміхання над самим собою;
5) драматична іронія - необізнаний у ситуації персонаж потрапляє у ситуацію, яка може бути загрозливою чи викликати дискомфорт через власну необізнаність чи недосвідченість. Глядач у даному випадку одразу розуміє, що ситуація може бути скрутною для персонажу
6) ситуативна іронія – іронія долі, коли простежується іронічність висвітлених подій [17, С. 39–40]
7) Сократівська іронія – ведення діалогу, коли одна людина вдає недалекоглядність чи необізнаність а глузує над іншою аби вказати на очевидну хибність міркувань співрозмовника; [18, С. 41–59].

Від перекладача вимагається високий рівень обізнаності щодо культурних особливостей країни, яка відображена у відеоряди та країни, яка створює потребуючий перекладу кіно- чи теле- продукт. Іншою, не менш важливою вимогою до роботи з текстом оригіналу, окрім високого рівня володіння мовою

оригіналу та мовою перекладу, є розуміння цільової аудиторії, рівня її фонових знань та характер проблем міжкультурної комунікації, які можуть виникнути на етапі сприйняття реципієнтом тексту.

Найбільш доцільним ми вважаємо використання таких підходів до перекладу іронії у телесеріалі, враховуючи частотність використання в них форм вираження іронії (на вербальному та невербальному):

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

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

## 2.3. Особливості перекладу іронії в іронічних детективних серіалах

Матеріолом нашого дослідження послугував іронічний детектив американського виробництва «Монк», британський фантастико-іронічний детектив «Холісти́чне детективне агентство Дірка Джентлі» (*Dirk Gently's Holistic Detective Agency*) та їх переклад українською мовою від компанії «Так треба продакшн» та «НеЗупиняйпродакшн». Попри очікування проблем із культурною адаптацією гумору, іронічна складова обох серіалів не майорила великою кількістю оказіоналізмів, гри слів, тому найчастіше ми могли спостерігати високий рівень перекладу. В більшості випадків зміни смислового наповнення тексту оригіналу не піддавалися суттєвим змінам, проте в деяких випадках це впливало на погіршення синхронізації аудіо та відео складових телесеріалів.

При перекладі іронії в обох телесеріалах перекладачі найчастіше вдавалися до повного та антонімічного перекладу. Також простежувалася незначна кількість лексичних та граматичних трансформацій. У випадку з «Холістичним детективним…» мала місце більша кількість ситуативних замін. до повного перекладу з незначної кількістю лексичних та граматичних трансформацій. В більшості випадків іронія в серіалах виражалася у використанні антифразису:

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

Іронічність зазначеного кінодіалогу простежується в антифразисі “*as perfect as your enthusiasm”*, коли значення прикметника “*perfect”* постає в

протилежному, іронічному значенні. Перекладач вдався до дослівного перекладу, з повним збереженням іронічного навантаження. Незрозумілим було перефразування при передачі елементу тексту *“it’s the worst thing”* як *“це не найкраща річ”*, коли воно ніяк не вплинуло на ліпсинг.

- *Oh my god, have you bought it by yourself?*
- *No, I grabbed it from the Monk’s wardrobe. It doesn’t look so old, don’t you like it?*
- *It’s stunning...*
- *Боже мій, невже ти таке купив?*
- *Ні, я стягнув це з шафи Монка. Воно не виглядає зовсім старим, тобі подобається?*
- *Виглядає пречудово...*

На прикладі уривку з телесеріалу «Монк» ми знову стикаємось з антифразою, коли переклад “*stunning”* використовується у протилежному значенні. Одним з ускладнень при перекладі іронічного контексту, заснованого на контрасті, може бути необхідність антонімічного перетворення, яке, в свою чергу, вимагає перетворення самої структури контрасту:

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

Наступний фрагмент «Монку» було перекладено за допомогою прийому смислового додавання, коли “*assistance”,* в мові оригіналу без контексту наводить на думку про допомогу чи сприяння, а в мові перекладу було передане із додаванням пояснення, яке уточнювало, що йшлося про саме юридичну допомогу так як адресант був юристом і цей факт був об’єктом глузування.

- *Close the door, Natalie.*
- *Great assistance!*

– *І зачини двері, Наталі,*

– *Чудова <u>юридична порада</u>*

Складність при здійснені аудіовізуального перекладу становлять культурно-ситуативні заміни. В обраному матеріалі вони зустрічаються не часто у контексті перекладу іроні, проте нами було відмічено як невдалі, так і влучні випадки використання цього прийому.

– *Oh, I am such a… What do you call it? Wuss.*

– *No, Mr. Monk, you are not a wuss.*

– *Well, I'm not a man. I know that. I'm a mutant. I'm half man, half wuss. <u>Everyone needs a "muss".</u>*

– *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. <u>Всі шаленіють від Ганчіркомена</u>.*

У поданому фрагменті визначено значне відхилення від заданого текстом оригіналу таймінгу, що суттєво впливає на сприйняття реципієнтом комічного ефекту при перегляді епізоду. Назвати адекватним такий переклад неможливо, не дивлячись на складність знаходження еквіваленту чи адекватного аналогу задля гармонійного поєднання слів *man* (чоловік) та *wuss* (тюхтій).

Фрагмент, взятий з «Холістичного агенства …» нами вважається як більш вдалий:

– *He is <u>blue</u>!*

– *Do you mean, dead?!.*

– *No, I meant <u>he was longing</u>.*

– *Він синій!*

– *Ти маєш на увазі, що він мертвий?!.*

– *Ні, те що <u>він з нічев'я підфарбувався</u>.*

За умов відсутності прямого аналогу поняття "*blue*" (такого, що біло б доречно використати при перекладі в ситуації з заданим відеорядом) та

неможливості заміни першої частини діалогу, переклад поняття було виконано у прямому значенні із заміною відповіді на більш вдалу. Заміна не вплинула на розтягування репліки порівняно з відеорядом

Найбільшу частку екранного часу в обраних телесеріалах жанру іронічний детектив бідведено під ситуативну та драматичну іронію. 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.

Досліджуючи механізм перекладу іронії, можна зробити висновок, що він включає в себе кілька етапів:

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

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 опрацювання обраної теми ми зробили висновок, що від часу появи і до етапу вкорінення в медіасвіті «якісного телебачення», телесеріал, як похідна форма мистецтва, значно змінився на всіх рівнях існування. Зміна стандартів сталася через технологічний розвиток, посилення соціокультурних змін в суспільстві, а також через низку інших екстралінгвістичні факторів впливу. Поява «якісного телебачення» ознаменовала початок нової епохи постмодернізму в медіа світі та продемонструвала необхідність унормування жанрової структури в процесі прискореної гібридизації жанрів телесеріалів.

Ми опрацювали декілька популярних авторських теорій до жанрової номінації та виокремили підходи Р. Стема та Дж. Міттелла як одні з найбільш вдалих. Кожна з зазначених теорій тяжіє до відходу від використання літературних методів аналізу тексту при опрацювання кіно- та теле- продукту, та вкорінення міждисциплінарного підходу для номінації гібридних жанрів.

Процес гібридизації похідних форм мистецтва було розглянуто на прикладі обраного нами матеріалу, а саме іронічних детективних серіалів британського та американського виробництва. Ми зробили висновок, що за умов індивідуального вивчення особливостей кожного окремого жанру можливість розмежування жанрових номінацій в телевізійному просторі є можливою, а використання застарілих літературних теорій не є раціональним. Проте, необхідно не забувати про низку ускладнень, які можуть виникати в процесі роботи з текстом а також враховувати доцільність використання утвореної номінації в сучасному інформаційному просторі з обов’язковою умовою полегшення глядацькою навігації в медіа просторі. Використання комплексного підходу із залученням найбільш доречних для кожної ситуації теорій спростить процес опрацювання та адаптації теле тексту на декількох рівнях роботи з ним.

Було окреслено процес еволюції гумору у медіа просторі та виявлено, що в епоху постмодернізму зникає поняття монокультурного гумору через

спрощення процесу міжкультурного сприйняття в ході зближення культур та підвищення рівня доступності інформаційних ресурсів інших країн.

Також нами було досліджено механізм передачі іронії в контексті аудіовізуального перекладу, із виокремленням декількох етапів: інтерпретації тексту оригіналу, вияв мовних засобів вираження іронії, пошук найбільш релевантних засобів передачі іронічного висловлювання мовою перекладу.

Ми виокремили типові помилки перекладачів при перекладі іронічних детективних теле текстів: нівелювання іронічного змісту та переклад іронічного висловлювання методом прямого перекладу без пошуку еквівалента, нехтування довжиною звукового ряду та не приділення уваги ліпсингу при перекладу аудіовізуального тексту.

При передачі іронії окрім повного перекладу використовуються такі способи та прийоми перекладу: антонімічний переклад, додавання смислових компонентів, розширення вихідного іронічного обороту та культурно-ситуативна заміна. Виконаний аналіз аудіовізуального перекладу іронічного детективного серіалу продемонстрував, що в процесу дубляжу еквівалентність тексту може бути збережена на різних рівнях, в залежності від обраною перкеладачем стратегії перекладу.

Тому, можна зробити висновок, що для перекладача ускладнення класичної формули детективу в системі телевізійних жанрів, процес гібридизації в умовах постмодернового медіа простору унеможливлюють використання застарілих підходів до визначення жанрових меж та потребують індивідуального підходу до жанрової номінації з урахуванням диверсифікації жанрів та засобів презентації творчого задуму. Роль комічного в тексті серіалу змінюється і потребує розробки нового, достеменно відмінного підходу до розуміння гумору в окремих медіа продуктах, спираючись на соціокультурні фактори впливу та прогнозований вплив на цільову аудиторію. Перекладач має визначити стратегію перекладу виходячи із поставлених цілей створення перекладу.

# СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ


1. Бахтин М. М. Проблема речевых жанров [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] // Как сделать детектив : сборник ; сост. А. Строева ; посл. Г. Анджапаридзе. – М. : Радуга, 1990. – С. 263–272.
3. Бузаджи Д.М. Векторы смысла. О функциональном подходе к переводу. [текст] // Мосты. Журнал переводчиков. №3 (19). М., 2008. С. 43-59.
4. Вольский Н.Н. Легкое чтение. Работы по теории и истории детективного жанра [текст] / Н.Н. Вольский. — Новосибирск: НГПУ, 2006. – 278 с.
5. Казакова, Т. А. Практические основы перевода [текст] / Т. А. Казакова. – М.:Изд-во СПб Союз, 2001. –320 с.
6. Кириленко Н.Н. К вопросу об истоках жанра классического детектива [текст]// Вестник РГГУ. 2012. № 18. Серия «Филологические науки. Литературоведение и фольклористика». С. 25–31.
7. Кириленко Н.Н., Федунина О.В. Классический детектив и полицейский роман: к проблеме разграничения жанров [текст] // Новый филологический вестник. 2010. № 3 (14). С. 17–32;
8. Комиссаров В. Н. Современное переводоведение [текст] / В. Н. Комиссров – М.: ЭТС, 1999. — 188 с.
9. Лотман Ю. М. Диалог с экраном [текст] / Ю. М. Лотман, Ю. Г. Цивьян– Таллинн, 1994 – 215 с.
10. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики [текст] / Ю. М. Лотман // Об искусстве– СПб. : Искусство-СПБ, 1998. – С. 315 – 323.
11. Пропп В. Я. Проблема комизма и смеха [текст] / В. Я. Пропп. – М. : Искусство, 1976. – 183 с.
12. Руднев В. Экстремальный опыт [текст] // Словарь культуры XX века. Ключевы епонятия и тексты / В. Руднев. – М. : Аграф, 1997. – С. 376.
13. Руднев В. Читатель-убийца [текст] // Руднев В. Прочь от реальности:

исследования по философии текста / В. Руднев. – М. : Аграф, 2000. – С. 374–394.

14. Сафир, А. В. Американский юмор [Електронний ресурс] / А. В. Сафир // Сервер Заграница. – 2008. – Режим доступу до ресурсу: http://world.lib.ru/a/aleks_safir/amhumor.shtml
15. Тамарченко Н. Д. Детективная проза [текст] // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд-во Кулагиной: Intrada, 2008. с. 359.
16. Честертон Г.К. В защиту детективной литературы [текст] / Г. Честертон // Какследать детектив / пер. с англ., франц., нем., исп. ; сост. А. Строев ; ред. Н. Португимова – Москва : Радуга, 1990. – С. 16–24.
17. Шкловский В. Техника романа тайн [текст] // ЛЕФ : Журнал Левого фронта искусств. – 1923. – № 4. – С. 125–155. 195. Щеглов Ю. К. К описанию структуры детективной новеллы // Поэзия. Проза. Поэтика : избр. работы / Ю. К. Щеглов. – М. : Новое литературное обозрение, 2012. – С. 86–107.
18. Фрейлих С. И. Теория кино [текст] / С. И. Фрейлих. – М.: Академический проект, 2005. – 510 с.
19. Altman R., A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. In B. K. Grant (Ed.) Film Genre Reader. Austin, TX: University of Texas Press, 1986, P. 26-40
20. Attardo S. Intentionality and irony // Irony and Humor: From pragmatics to discourseed. By Gurillo and Ortega John Benjamins Publishing 2013. – P. 39–59.
21. Bordwell D. Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema. – Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989. – p. 348
22. Bordwell, D. Narration in the Fiction Film. University of Wisconsin Press, Madison, WI.– 1985. – p. 370
23. Bordwell, D., Staiger, J., Thompson, K., The Classical Hollywood Cinema. Film, Columbia University Press. – 1987. – p. 500

24. Bordwell D., Thompson K. Film Art: An Introduction. – N.Y.: McGraw Hill, 2012. – p. 289
25. Bukowiecka A. Detect g the Detective's Mind: Investigators and Investigations in British an dAmerican Novels. Diplomar beit / A. Bukowiecka. – Wien, 2011. – p. 128
26. Cawelti J. G. Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture / J. G. Cawelti. – Chicago : University of Chicago Press, 1977. – p. 336
27. Cawelti J. G. The Concept of Formula in the Study of Popular Literature // Cawelti J. G. Popular Culture. Production and consumption / J. G. Cawelti. – Oxford : Blackwell Publishing, – The Writer. – 1963. – Vol. 76, № 7. – P. 203–209
28. Chesterton G. K. A Defense of Detective Stories // Chesterton G. K. TheDefendant / G. K. Chesterton. – L. : R. B. Johnson, 1901. – P. 157– 162.
29. Chesterton G. K. How to Write a Detective Story //Best Seller Mystery Magazine., 1960. – March. – P. 125–132.
30. Colebrook C. Irony: The New Critical Idiom. – London and NewYork: Routledge, 2004. – p. 202
31. Diaz Cintas J. New Trends in Audiovisual Translation // A. Matamala. Main Challenges in the Translation of Documentaries / J. Diaz Cintas. - Salisbury: Cromwell Press roup., 2009. – 270 p.
32. Dove G.N. The Police Procedural. Bowling Green, Ohio: Bowling Green Univ. Popular Press, 1982. – p. 274
33. Hutcheon L. Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony. – London and New York: Routledge, 1994. – p. 243
34. Meyers, R. A. Toward a Definition of Irony / R. A. Meyers. - London. : Scribner, 1997 – p. 276
35. Mittell, J. A Cultural Approach to Television Genre Theory, Cinema journal vol. 40 – P. 3–24
36. Muecke, D. C. Irony and the Ironic / D. C. Muecke. New York. : Kumarian

Press, 1992 – P. 35-42

37. Muecke, D. C. The Communication of Verbal Irony / Muecke D. C. - New York. : Kumarian Press, 2002 – p. 194
38. Neale, S. Questions of genre. In: Grant, B.K. (Ed.), Film Genre Reader. University of Texas Press, Austin, TX, 1995 – P. 159–187.
39. Panek L. L. The Origins of American Detective Story / L. L. Panek. – Jefferson, North Carolina : Mc Farland & Company, Inc., 2006. p. – 227
40. Schatz, T. Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System. Random House, New York, 1981. – p. 297
41. 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
42. Stam, R. Film Theory: An Introduction. – Malden/Oxford: Blackwell, 2000 – p. 392
43. Todorov Tzv. The poetics of prose. // Todorov Tzv. The Poetics of Prose / Tzv. Todorov. – Ithaca, N. Y. : Cornell University Press, 1977. – P. 49.
44. Todorov Tzv. The Typology of Detective Fiction // Todorov Tzv. The Poetics of Prose / Tzv. Todorov. – Ithaca, N. Y. : Cornell University Press, 1977. – P. 42–52.
45. Wilde, Alan. “Irony in the Postmodern Age: Toward a Map of Suspensiveness.” Boundary 2, vol. 9, no. 1, 1980, P. 5–46.
46. Wilson, K. “Humor after Postmodernism: David Foster Wallace and Proximal Irony.” Studies in American Humor, no. 28, 2013, P. 31–44.
47. Zabalbeascoa, P. Humor and translation – an interdiscipline / P. Zabalbeascoa // Humor: International journal of humor research. – Berlin and New York: De Gruyter Mouton, 2005. – Volume 18, Issue 2. – P.185–207