

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ПрАТ «ПРИВАТНИЙ ВИЩИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ЗАКЛАД
«ЗАПОРІЗЬКИЙ ІНСТИТУТ ЕКОНОМІКИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ»

Кафедра теорії та практики перекладу

ДО ЗАХИСТУ ДОПУЩЕНА

Зав. кафедрою _____

к. ф. н., доцент П.О. Чуча

КВАЛІФІКАЦІЙНА МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

ГРА СЛІВ ТА ПРОДУКТИВНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ДЛЯ ЇЇ ВІДТВОРЕННЯ
ПРИ АНГЛО-УКРАЇНСЬКОМУ ХУДОЖНЬОМУ ПЕРЕКЛАДІ

Виконав

ст. гр. Ф -210м

_____ Курач Б.О.

Керівник

_____ Давиденко Н.І.

Запоріжжя

2022

ПрАТ «ПВНЗ «ЗАПОРІЗЬКИЙ ІНСТИТУТ ЕКОНОМІКИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ»

Кафедра теорії та практики перекладу

ЗАТВЕРДЖУЮ

Зав. кафедрою _____

к. ф. н., доцент П.О. Чуча

«__» _____ 2021р.

ЗАВДАННЯ

НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ МАГІСТЕРСЬКУ РОБОТУ

студента гр. ст. гр. Ф -210м

спеціальності «Філологія»

Курач Богдана Олеговича

1.Тема: ГРА СЛІВ ТА ПРОДУКТИВНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ДЛЯ ЇЇ
ВІДТВОРЕННЯ ПРИ АНГЛО-УКРАЇНСЬКОМУ ХУДОЖНЬОМУ
ПЕРЕКЛАДІ

затверджена наказом по інституту 06.2-39-3 від 25.10.2021 р.

2. Термін здачі студентом закінченої роботи: 08.01. 2022 р.

3. Перелік питань, що підлягають розробці:

- систематизувати різні підходи до визначення терміну каламбур;
- виявити характерні особливості аудіо-медіального тексту;
- відібрати приклади у досліджуваному матеріалі та його переклади українською мовою;
- встановити особливості перекладу каламбуру в медіа-дискурсі;
- відібрати приклади, та провести їх кількісний, прагматичний,

контекстуальний та перекладацький аналіз;

- встановити найбільш продуктивні способи відтворення досліджуваних одиниць.

Дата видачі завдання « 01 » вересня 2021 р.

Керівник магістерської роботи _____ Давиденко Н.І.

Завдання прийняв до виконання _____ Курач Б.О.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1. КАЛАМБУР ЯК ОДИН ІЗ ЗАСОБІВ ВІДТВОРЕННЯ КОМІЧНОГО ЕФЕКТУ.....	7
1.1. Загальна природа комічного та засоби його творення.....	7
1.2. Поняття каламбур в сучасній лінгвістиці	15
1.3. Види, класифікації каламбуру, засоби його творення.....	21
РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ КАЛАМБУРУ В ТЕЛЕСЕРІАЛІ «ДРУЗІ»....	36
2.1. Аудіо-медіальний текст та його атрибути.....	36
2.2. Каламбури, засновані переважно на фонетичній основі.....	39
2.3. Каламбури, засновані переважно на лексичній основі.....	42
2.4. Каламбури, засновані на метафорі або алюзії.....	50
2.5. Каламбури, засновані на реаліях.....	55
РОЗДІЛ 3. ПРОБЛЕМИ ПЕРЕКЛАДУ КАЛАМБУРУ В СЕРІАЛІ.....	59
3.1. Особливості перекладу каламбуру в медіа-дискурсі.....	59
3.2. Застосування компенсації.....	63
3.3. Застосування калькування.....	71
3.4. Застосування вилучення.....	77
ВИСНОВКИ.....	81
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	84

РЕФЕРАТ

Магістерська дипломна робота 87с., 98 джерел літератури.

Переклад фільмів є одним з різновидів художнього перекладу, при цьому перекладач стикається з різними труднощами – як загальними, характерними для художнього перекладу взагалі, так і безпосередньо пов'язаними зі специфікою екранного твору. Сьогодні візуальні ЗМІ чинять безпрецедентний вплив на життя суспільства, на свідомість і уяву людей, тому проблема перекладу теле- і кіноматеріалів є нітрохи не менш актуальною, ніж переклад художньої літератури. Серед найсерйозніших труднощів художнього перекладу, що незмінно привертають увагу як дослідників, так і перекладачів – практиків є каламбур, який становить предмет дослідження даної роботи.

Актуальність дослідження зумовлено необхідністю подальшої розробки одного з важливих і цікавих аспектів перекладу – проблеми перекладності каламбурів.

Основні завдання: систематизувати різні підходи до визначення терміну каламбур; виявити характеристики аудіо-медіального тексту; встановити особливості перекладу каламбуру в медіа-дискурсі; дослідити найбільш адекватні варіанти перекладу.

На виконання завдань використані наступні методи: описовий, порівняльний, кількісний, компонентного аналізу, та суцільної вибірки.

У роботі визначено основні види каламбуру, досліджено способи передачі англійського каламбуру українською мовою на підставі структурно – змістовних характеристик та контекстуального оточення мовної одиниці.

АЛЮЗИЯ, АУДИОМЕДІАЛЬНИЙ ТЕКСТ, ВИЛУЧЕННЯ, ГРА СЛІВ, КАЛАМБУР, КАЛЬКА, КОМІЧНЕ, КОМПЕНСАЦІЯ, МЕТАФОРА, РЕАЛІЯ

ВСТУП

Переклад є одним з найдавніших видів людської діяльності, це складний і багатогранний процес. Зазвичай говорять про переклад з однієї мови на іншу, але, насправді, в процесі перекладу відбувається не просто заміна однієї мови іншою. У перекладі стикаються різні культури і традиції, різні склади мислення, різні літератури, різні епохи і різні рівні розвитку.

У сучасній лінгвістичній науці мова розглядається і як засіб передачі інформації, і як система значущих одиниць, з яких складається зміст мовних і мовленнєвих висловлювань, тому семантична структура багатьох таких явищ стала важливим матеріалом для вивчення в сучасній лінгвістичній науці. До них зокрема можна віднести і лінгвістичну гру слів – каламбур.

Актуальність теми обумовлена досить активним використанням каламбуру як лінгвістичної гри слів, ставленням до каламбуру як до неперекладного явища у мові, яке дає підставу для більш активного вивчення принципів, що сприяють науковому обґрунтуванню вживання цього прийому, особливо при перекладі каламбуру з однієї мови на іншу. Особливий інтерес у цьому випадку представляє проблема збереження образності каламбуру в перекладі.

Теоретичною основою для написання даної магістерської роботи слугували праці В. Комісарова, Л. Бархударова, Г. Почепцова, С.Влахова, С.Флоріна, О. Троїцької, Н. Якименко, Н. Штирхунової та інших.

Мета роботи - дослідити лінгвостилістичні особливості англійського каламбуру та способи його відтворення в перекладі. Для досягнення даної мети потрібно виконати наступні завдання:

- систематизувати різні підходи до визначення терміна каламбур;
- виявити характерні особливості аудіо-медіального тексту;
- встановити особливості перекладу каламбуру в медіа-дискурсі;
- дослідити найбільш адекватні варіанти перекладу.

Об'єкт дослідження – аудіо-медіальний текст.

Предметом дослідження є англійські каламбури та їх переклади на російську та українську мову.

Матеріалом для дослідження слугували десять сезонів популярного американського телесеріалу «Друзі» (англ.: «Friends»). Було вибрано 150 прикладів каламбуру та 274 їх відповідників в українському та російському перекладах.

Методи дослідження, які були використані при написанні роботи, це: описовий, порівняльний, кількісний, компонентного аналізу, та суцільної вибірки.

Практична цінність полягає в тому, що результати роботи можуть бути використані при вивченні таких дисциплін, як стилістика англійської мови, порівняльна стилістика, теорія перекладу, а також практика перекладу.

Робота складається з вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел.

У вступі обґрунтовується вибір теми дослідження та її актуальність, вказано мету, задачі, об'єкт, предмет дослідження, практична цінність роботи, матеріал та методи дослідження, розкрито структуру роботи.

У першому розділі встановлено загальну природу комічного, дано визначення поняттю «каламбур» у сучасній лінгвістиці, описано види, класифікації та способи утворення каламбурів.

У другому розділі досліджено специфічні характеристики та атрибути аудіо-медіального тексту, та охарактеризовано каламбури, побудовані на фонетичній та лексичній основі, а також на метафорах, алюзіях та реаліях.

У третьому розділі з'ясовано проблеми перекладу каламбуру в сучасному молодіжному медіа-тексті, та описано вживання при перекладі таких прийомів як компенсація, калька та вилучення.

У висновках підведено підсумки даної роботи.

У переліку використаних джерел наведено бібліографію, використану при написанні магістерської роботи, а саме 98 використаних джерел.

РОЗДІЛ 1

КАЛАМБУР ЯК ОДИН ІЗ ЗАСОБІВ СТВОРЕННЯ КОМІЧНОГО ЕФЕКТУ

1.1. Загальна природа комічного та засоби його створення

Гумористичний ефект завжди був одним з предметів лінгвістичних досліджень. Але з плином часу змінюється наш менталітет і розуміння гумористичного. Змінюються не тільки форми і засоби на позначення гумористичного, але також і стилі авторів. Стил ь і мова кожного автора унікальні та неповторні завдяки використанню індивідуальних прийомів та способів для створення гумористичного ефекту. Але хоча мова кожного автора є чимось особливим, тим не менш, можна знайти найбільш загальні риси вираження гумористичного ефекту.

Гумор, як зазначає Ю.Б. Борев, це вміння автора помічати в ситуаціях їх комічні сторони, а значить – він є частиною комічного. Наступний висновок, який робимо – це те, що комічне як категорія естетики, відзеркалює у формі осміяння певну зумовлену ситуацією невідповідність (повну або часткову), окремого соціального явища, або діяльності, або поведінки людей, їх традицій і звичаїв об'єктивному ходу речей і естетичному ідеалу прогресивних суспільних сил [12, с. 54].

У гуморі як особливому виді комічного, ставлення автора до ситуації, до окремих подій і до світу в цілому, поєднує комічне трактування зовні з внутрішньою серйозністю. На відміну від власне комічного трактування, гумор, рефлектуючи, налаштовує на більш вдумливе, серйозне ставлення до предмета сміху, на осягнення його правди, незважаючи на смішні дивацтва, і в цьому гумор протилежний осміювальним, руйнівним видам сміху.

На більш глибокому (серйозному) рівні гумор відкриває за нікчемним - піднесене, за безумним - мудрість, за норовливим - справжню природу речей, за смішним сумне – вважає Жан Поль, перший теоретик гумору, він

уподібнює його птаху, який летить до неба хвостом вгору, ніколи не втрачаючи з поля зору землю – образ, що матеріалізує обидва аспекти гумору [25, с. 59].

Існують різні види гумору, такі як добродушний, жорстокий, дружній, грубий, сумний, зворушливий. Вибір залежить від культурного рівня автора та емоцій, які він хоче передати. Здатність поєднуватися з різними видами сміху також притаманна гумору, що призводить до існування перехідних різновидів гумору, таких як іронічний, дотепний, сатиричний, забавний [25, с. 67].

В основі гумористичного лежить невідповідність між словом і ділом, між ілюзією і реальністю, уявним і справжнім, невідповідність реакції на ту чи іншу ситуацію, що виражається в несподіваному применшуванні або перебільшенні. Типологія гумористичного, форми якого надзвичайно різноманітні (іронія, сарказм, сатира), зводиться до комізму ситуації і комізму слова. Гумор може бути представлений в найрізноманітніших мовних виразах: в окремому слові (часто створеному самим автором), у словосполученні, в цілому висловлюванні, а також може пронизувати весь текст.

Відомо, що ще в античній давнині Цицерон та Квінтіліан робили перші спроби класифікувати дотепність. Саме Цицерон дав першу формальну класифікацію і розділив всю дотепність на два основних типи. Перший тип смішного виникає з самого змісту предмета. Другий тип – це словесна форма дотепності, яка включає в себе: двозначність, несподівані висновки, каламбури, незвичайні тлумачення власних імен, прислів'я, алегорію, метафори, іронію [17, с. 123].

Гумор посилюється за рахунок окремих слів при їх різному зв'язуванні, придбанні ними додаткового гумористичного забарвлення в певному середовищі, при непорозуміннях, що виникають у ході діалогів і взаємних реплік персонажів. З'ясовано, що саме в ході розповіді у мові автора

проявляються гумористичні можливості слів, але для досягнення художніх цілей більш широкі можливості має мова персонажів.

Прийоми гумористичного породжуються по-різному і формуються, перш за все, мовними засобами. Цікаву класифікацію мовних засобів створення гумору розробив В. Пропп, виділивши каламбур, парадокс і іронію, а також зазначивши, що, в гумористичних цілях може бути використана мова сама по собі [66, с. 121].

Д. Крістал, спираючись на англійську традицію вивчення гумору, виділяє наступні лінгвістичні рівні смішного: вербальний (базова одиниця – жарт) і структурний (скоромовки, комічні алфавіти, та інші ігри з текстом). Вчений стверджує, прагматичний сенс такого поняття як мовна гра, складається із двох компонентів: «гра» і «таємниця». Згідно З. Фрейду, мовна гра як би приховує непристойне, заборонене, абсурдне. І нарешті, мовна гра дає задоволення. Адресат отримує естетичне задоволення від розгадування елементів мовної гри [91, с. 84].

Комічне – одна з найбільш складних і різнопланових категорій естетики. Під «комічним» маються на увазі як природні події, об'єкти, відносини, що виникають між ними, так і певний вид творчості, суть якого зводиться до свідомого конструювання якоїсь системи слів з метою викликати ефект комічного.

Ю. Борев зазначає, що під комічним розуміються як природні (тобто ті, які не залежать від чийось намірів) явища, так і певний вид мистецтва, сутність якого зводиться до свідомого конструювання певної системи явищ і понять, а також системи слів з метою викликати комічний ефект [10, с. 129].

І.Р. Гальперін визначає комічне як контраст сутності явища і того, як воно виявляється, контраст цілі та засобу, протиріччя, завдяки якому явище знищує себе в самому собі. Комічне полягає в тому, щоб показати, як людина або предмети «розколюються» самі по собі, якщо предмет не містить в собі протиріччя, то комізм буде поверхневим, безпідставним [22, с. 78].

Чисельні невідповідності, наприклад: нове і старе, зміст і форма, мета і засоби, дія та обставини, при яких вона відбувається, реальна сутність людини та те, що вона про себе думає, - слугують проявами комічного. Видом комічного є, наприклад, спроба потворного, історично приреченого, нелюдського лицемірного зображення себе прекрасним, передовим і гуманним. З'ясовано, що сатиричне, негативне ставлення та гнівний сміх, це те, що є наслідком застосування комічного у таких випадках.

За комунікативним змістом комічне універсальне і в той же час подвійне, тому що в ньому можуть одночасно поєднуватися вихваляння і наруга. Комічне суб'єктивне за своєю природою, причому вибір об'єкта комічного визначається сукупністю ціннісних та поведінкових стереотипів, складових менталітету особистості і нації на певному етапі історичного розвитку.

Таким чином, для досягнення ефекту сміху необхідно, щоб учасники комунікації були на одній комунікаційній хвилі, іншими словами, щоб між ними існувало, щонайменше, розуміння, обумовлене певними точками дотику, в якості яких може виступати єдність погляду на світ на побутовому, соціальному, професійному рівнях. Це положення підтверджують роботи Є.К. Гурова, який зазначає, що сміх виникає, коли комуніканти відчують себе комфортно один з одним, коли вони відкриті і невимушені. І чим більш міцні узи пов'язують дану комунікативну групу, тим яскравіше проявляється ефект [26, с. 32].

Комічний ефект звичайних загальноживаних слів пов'язаний, насамперед, з можливостями їх метафоризації і з багатозначністю. Комізм посилюється за рахунок окремих слів при їх різному зв'язуванні, на придбанні ними додаткового комічного забарвлення в комічному середовищі, при непорозуміннях, що виникають у ході діалогів і взаємних реплік персонажів. Доказано, що саме мова персонажів має невичерпні можливості для досягнення художніх цілей, хоча і в мові автора, і в ході розповіді також проявляються комічні можливості слів.

Комічне охоплює сатиру і гумор, які є рівноправними формами комічного. У філологічній та естетичній літературі часто змішуються і ототожнюються прийоми і засоби комічного. Поряд з мовними, багато інших засобів комічного також викликають сміх. Мовні засоби комічного складають фонетичні, лексичні, фразеологічні та граматичні (морфологічні та синтаксичні) засоби. Прийоми комічного породжуються по різному і формуються, перш за все, мовними засобами.

Термін «комічне» прийнятий в естетичній літературі як термін, що позначає загальне і широке поняття; сатира і гумор, які, як уже зазначалося, вважаються формами комізму. У різних царинах знань комічний ефект визначається по-різному. У стилістиці – іносказання, що виражає насмішку або лукавство, коли слово або вислів знаходять в контексті мови значення, протилежне буквальному сенсу або заперечує його, ставить під сумнів.

Іноді говорять про види комічного – такі, як гумор, сатира, гротеск, іронія, карикатура, пародія і т.д. На нашу думку, саме змішання форм і прийомів комічного призводить до подібного висновку. Прийом гіперболізації, тобто деформації явищ, характеристик, карикатурне, пародійне, гротескне зображення, є складовими техніки гіперболи. Саме тому їх не можна вважати формами комічного. Вони однаковою мірою служать і сатирі і гумору.

Гумор – особливий вид комічного ефекту; свідоме ставлення до об'єкта, до окремих явищ і до світу в цілому, поєднує зовні комічне трактування з внутрішньою серйозністю. Згідно етимології слова, гумор свідомо норовливий, суб'єктивний, особистісно обумовлений, відзначений відбитком дивного умонастрою самого гумориста. В цілому гумор прагне до оцінки вільної від загальноприйнятих стереотипів, хоча у різних областях знань комічний ефект визначається по-різному. [7, с. 156].

Термін іронія, ειρωνεία, буквально перекладається з грецької як удавання. Іронія є зневагою та протиріччям під маскою схвалення і згоди; явищу навмисно приписують властивість, якої в ньому немає, але яку треба

було очікувати. Іронію за традицією відносять до тропів, а інколи і до стилістичних фігур. Натяк на удавання, – ключ до іронії міститься зазвичай не в самій фразі, а в контексті або інтонації, а іноді – лише в ситуації висловлювання. Іронія – один з найважливіших стилістичних засобів гумору, сатири, гротеску. Коли іронічна насмішка стає злим, їдким глузуванням, її називають сарказмом.

В силу своєї інтелектуальної зумовленості та критичної спрямованості іронія зближується з сатирою; разом з тим між ними проводиться межа, і іронія розглядається як перехідна форма між сатирою і гумором. Згідно з цим положенням, об'єктом іронії є переважно невігластво, в той час як сатира має нищівний характер, створює нетерпимість до об'єкта сміху, суспільної несправедливості. Іронія – засіб незворушної холодної критики.

Сатира – вид комічного, що знищується, розв'язується сміхом, відвертим або прихованим. Специфічний спосіб художнього відтворення дійсності, що розкриває її як щось мінливе, невідповідне, внутрішньо неспроможне за допомогою сміхових образів, які викривають та висміюють [4, с. 56].

На відміну від прямого викриття, художня сатира як би двосюжетна: комічний розвиток подій на першому плані зумовлюється якимись драматичними або трагічними колізіями у підтексті, у сфері припущення. Для сатири характерна негативна забарвленість обох сюжетів – видимого і прихованого, тоді як гумор сприймає їх в позитивних тонах, іронія – комбінація зовнішнього позитивного сюжету і внутрішнього негативного ставлення.

Естетичне завдання сатири – порушувати і оживляти спогад про прекрасне (добро, істина, краса), ображене ницістю, пороком. Сатира зберегла риси ліризму, але втратила жанрову визначеність і перетворилася на подобу літературного роду, вона визначає специфіку багатьох жанрів: байка, епіграма, бурлеск, памфлет, фейлетон, сатиричний роман. Слід зазначити, що вживання паронімів або омонімів, комічного характеру, сприяє створенню

каламбурів в мові прозових творів, серйозно впливає на комічне вираження думок героїв в цілому.

Навіть такі однозначні слова як терміни, термінологічні слова і поєднання, а не тільки загальноживані, емоційні слова, здатні виявляти комічний потенціал завдяки вживання в каламбурах. Автор досягає такого ефекту коли такі лексичні одиниці незвично поєднуються в тексті з іншими словами і виразами – і таке незвичне середовище надає комічного забарвлення.

Гумористичний ефект досягається різними засобами: використанням різноманітних стилістичних прийомів (епітет, порівняння, антитеза, метафора, метонімія, зевгма, гіпербола та інші); стилістичних одиниць; евфемізмів; каламбурів, заснованих на полісемії та омонімії; іронічним слововживанням; жартівливим переосмисленням прецедентних текстів (прислів'я, приказки, цитати, рекламні слогани, назви книг, картин, фільмів) шляхом додавання нового, несподіваного компонента або заміни одного або більше компонентів на синонімічні, антонімічні; різними типами поновлення фразеологічних зворотів (додавання, перестановки, заміни) [25, с. 69].

Форми гумористичного надзвичайно різноманітні. Створення чіткої і максимально повної класифікації відтінків гумористичного становить значну складність, так як кордони між цими відтінками часто бувають дуже хиткими і важко вловимими.

Комічний ефект відіграє важливу роль і щодо культури загалом. Сучасні соціологічні дослідження показують, що, з одного боку, цей ефект здатний виступати інструментом руйнування традицій, з іншого, допомагає зберігати і підтримувати існуючу систему, що можна вважати деструктивною або конструктивною функцією комічного.

Для створення комічного в літературі використовується велика кількість різноманітних засобів, серед яких:

- засоби, утворені за допомогою фонетики;

- засоби, утворені за допомогою лексики (тропи, просторіччя, запозичення тощо);
- засоби, утворені за допомогою морфології (неправильне використання відмінкових форм тощо);
- засоби, утворені за допомогою синтаксису (використання стилістичних фігур: паралелізм, еліпсис, повтори, градація тощо).

Автор створює комічний ефект, вдаючись до вживання таких образних виразів, як гіпербола, тобто перебільшення, або, навпаки, літота, яка позначає применшення. Тому іронія визначається як вживання з метою глузування окремого слова або виразу із підтестом, що суперечить буквальному змісту даного слова / виразу. Крім того, до лексичних засобів також відносяться алегорія, уособлення, перифраза і т. д. Всі зазначені засоби є тропами. Однак не тільки тропи вживаються як засоби створення комізму. Сюди ж слід віднести вживання просторічної, спеціальної (професійної), запозиченої або діалектної лексики [35, с. 172].

До стилістичних фігур відносяться анафора, епіфора, паралелізм, антитеза, градація, інверсія, риторичні запитання і звернення, полісиндетон і асиндетон, замовчування і т.і. Серед стилістичних фігур для створення комізму найчастіше використовуються повтори, паралелізм, градація, оксюморон.

Таким чином, засоби комічного визначаються двома істотними рисами: інтонацією і комічною якістю, які формуються в самій мові. Інтонація здатна надавати іронічне, сатиричне звучання будь-яким словам, групам слів, виразам. Залежно від інтонації в іронічному, глузливому, знущальному сенсі можуть вживатися звичайні загальноживані слова, запозичення, імена та прізвиська, слова з релігійним змістом.

Цей факт свідчить про те, що мова сатири не потребує особливого матеріалу, та специфічних мовних засобів. Тому між фонетичними, лексичними, фразеологічними засобами, що використовуються в комічних творах, з одного боку, і в творах ліричних, епічних і драматичних – з іншого,

немає відмінностей у формальному плані. Однак це не поширюється на всі прийоми комічного.

Комічне забарвлення мовних засобів, що досягається інтонацією, використовується головним чином при іноказанні, в комічних контрастах і езопівській манері. В інших прийомах комічного інтонація не відіграє подібної провідної ролі. Додання словам, виразам, граматичним засобам за допомогою інтонації іронічного, глузливого звучання – один з основних методів сатиричного опису.

Поряд з цим у мові функціонує чимало слів, виразів, порівнянь і уподібнень, прислів'їв і приказок, афоризмів, які незалежно від інтонації в силу своїх семантичних особливостей викликають посмішку, сміх. Інтонація в залежності від ситуації, обставин і умов може надавати мовним одиницям іронічність, жартівливість, в той час як згадані мовні одиниці мають комічні властивості самі по собі – без того чи іншого інтонаційного втручання [35, с. 188].

1.2. Поняття каламбур в сучасній лінгвістиці

Особливий інтерес в лінгвістиці в наші дні приділяється поняттю дискурсу. Існує досить багато трактувань цього поняття. В. Карасик вважає, що дискурс – процес живого спілкування, що вербалізується з елементами спонтанності, завершеності і зрозумілості для інших людей, тобто це мова, вписана в комунікативну ситуацію [39, с. 11].

Говорячи про гумористичний дискурс, можна стверджувати, що він являє собою комунікативну подію, вписану в жартівливу ситуацію. Тут варто відзначити екстралінгвістичні фактори: національні, культурологічні особливості, тимчасові, просторовий контекст, тональність комунікативної ситуації. Всі ці фактори відіграють важливу роль в досягненні комічного ефекту. Одним з лінгвістичних способів досягнення комічного ефекту є гра слів, або каламбур.

Зазначають, що в усіх Європейських мовах існує таке явище як каламбур. Каламбур є зброєю сміху, якою багато письменників і художників володіли досконало. Він набуває особливої значущості у творчості таких майстрів сатиричної і гумористичної літератури, як Вільям Шекспір, Оскар Уайльд, Джером К. Джером, Бернард Шоу та інших. Ці автори вміли виражати свої думки, вкладаючи в простий зміст жарти у формі каламбурів, які набували глибокої філософської іронічності.

Деякі лінгвісти вважають, що слово «каламбур» походить від італійського виразу *kalamaĵo* – «чорнильниця» і *burlare* – «сміятися, насміхатися», або грецького *kale* – «прекрасна» і французького *bourde* – «нісенітниця, брехня». У лінгвістиці дотепер немає єдиного розуміння сутності каламбуру, що відбивається і в різноманітті термінів. Цей прийом часто називають «словесною гостротою», «подвійним змістом», «грою слів» і т.д., маючи на увазі стилістичний зворот мови або мініатюру певного автора, засновану на комічному використанні однакового звучання слів, словосполучень, маючих різне значення, чи слів або груп слів які подібно звучать, або різних значень одного і того ж слова чи словосполучення [7, с. 21].

Термін каламбур близький поняттю «гра слів», але не синонімічний йому. Гра слів передбачає наявність пари слів, наприклад, омонімів, взаємодія яких і є основою для обігравання. Що ж стосується власне каламбуру, то він може будуватися не тільки на словах, але, наприклад, на переосмисленні фразеологізму. За своєю природою гра слів як поняття меншого обсягу, є видом каламбуру.

Виходячи з цього, визначення каламбуру як гри слів, яке наводиться, наприклад, у «Словнику лінгвістичних термінів» («каламбур (гра слів) – фігура мови, що передбачає гумористичне (пародійне) використання різних значень одного і того ж слова чи двох подібно звучних слів»), представляється не зовсім точним [29, с. 43].

За визначенням С. Влахова і С. Флоріна, каламбур – це «стилістичний зворот мови, побудований на комічному використанні однакового звучання слів, що мають різне значення, або подібно звучних слів (груп слів), або різних значень одного і того ж слова і словосполучення» [21, с. 154].

Ю. Борев дає наступне визначення: «каламбур – гра слів, один з типів дотепів. Це гострота, що виникає на основі використання власне мовних засобів» [12, с. 22]. Однак, ми вважаємо, що Ю. Борев дає характеристику, а не визначення. Саме поняття каламбуру зводиться до більш широкого поняття гостроти; але поняття гостроти саме по собі залишається не поясненим, як і поняття каламбуру.

В. З. Санніков визначає каламбур як жарт, побудований на смисловому об'єднанні в одному контексті, або різних значень одного слова, або різних слів, тотожних або схожих за звучанням [71, с. 23]. Г. Бергсон називає каламбуром як речення так і висловлювання, в якому один і той самий вираз передбачає два незалежних значення, але таким воно тільки здається; насправді існують два різних речення, складені з різних слів, але які стверджують, що вони є одним і тим же, так як звучать ідентично [71, с. 61].

Звернемося до тлумачних словників, в яких каламбур характеризується з різних сторін. Сучасна українська дослідниця Т. А. Космеда визначає каламбур як жарт, що будується на принципі комічного використання слів, які звучать подібно, але мають різні значення [48, с. 127]. Згідно з «Енциклопедичним словником» Ф. Брокгауза і І. Ефрона, каламбур – це французька назва гри слів, що однаково вимовляються, але мають різний сенс. Ця назва походить від імені графа Calemburg з Вестфалії, який жив при дворі Людовика XIV [74, с. 76].

О.Г. Руда зауважує, що каламбур – гра слів, заснована на їх звуковій схожості при різному значенні [69, с. 146]. Тут сказано не все, але основна думка зрозуміла. По суті, таке визначення зводиться до розуміння каламбуру як вживання прямого сенсу, замість переносного. Деякі теоретики мови таке розуміння категорично відкидають.

О.О. Селіванова наголошує, що каламбур – жарт, побудований на використанні слів, подібних за звучанням, але різних за значенням, або на використанні різних значень одного і того ж слова; гра слів [71, с. 198]. У даній дефініції дається тлумачення каламбуру як стилістичного прийому, гра слів – основне значення, яке мається на увазі автором.

П.М. Бокова підкреслює, що каламбур – гра слів, заснована на навмисній або мимовільній двозначності, породженій омонімією або подібністю звучання і викликає комічний ефект. При цьому, щоб справляти враження, каламбур є окремим випадком гри слів, тому повинен вражати ще невідомим зіставленням лексем [10, с. 43]. Словник української мови в 11 томах, визначає каламбур, як гру слів, при якій, використовуються різні значення одного й того ж слова (або двох подібно звучних слів) з метою справити комічне враження [73, с. 74].

Найбільш повне визначення каламбуру знаходимо у монографії А.А. Щербини «Сутність та мистецтво каламбуру»: «стилістичний мовний зворот або мініатюра певного автора, заснована на комічному використанні однакового звучання слів, що мають різне значення, або слів, та груп слів, що звучать подібно, або різних значень одного і того ж слова та словосполучення» [85, с. 34]. Зауважимо, що навіть таке визначення не враховує два важливих, на нашу думку, пунктів:

- можливість використання речень як основи для побудови каламбуру;
- роль графічних засобів (карикатура, малюнок, фото тощо) у створенні цього прийому.

Відсутність логічної і чіткої характеристики каламбуру, що проявляється в тому, що дане явище охоплює достатню кількість різних мовних одиниць, може бути пояснена існуючим формальним фонетико-графічним підходом до цього прийому. Якщо розглянути каламбур, враховуючи насамперед семантичні відносини двох його частин, то відразу можна помітити, що одна з таких частин може не бути присутньою в

контексті відкрито, а тільки мається на увазі як авторський натяк. Особливо це стосується каламбуру, побудованого на подвійному (прямому і переносному) осмисленні фразеологізму, коли автор або замінює компонент фразеологізму іншим словом, (наприклад антонімом), вводить нові слова, або зберігає фразеологізм в тому ж вигляді. Тому для розуміння сенсу каламбуру і його правильної передачі необхідно в даному випадку доповнити, реконструювати другий елемент каламбуру.

Той факт, що каламбур завжди включає в себе два компоненти одного рівня, на відміну від усіх інших стилістичних прийомів, становить специфіку його мовної основи. Слід зазначити, що зазначені частини каламбуру не тільки протиставляються, але й одночасно діалектично з'єднуються в одне ціле. Єдність каламбуру зберігається завдяки спільному елементу двох частин даного прийому [52, с. 324].

В.В. Виноградов першим спробував створити узагальнену схему каламбуру. За його схемою вважається, що каламбури, як правило, складаються з двох компонентів, кожен з яких може бути словом або словосполученням [18, с. 73]. Перший компонент такого двочленного утворення є своєрідною лексичною основою каламбуру, елементом опори і стимулятором гри слів, яка може привести навіть до індивідуальної словотворчості. Опорний компонент можна також вважати лексичним еталоном «ігрової конструкції». Цей еталон завжди відповідає існуючим нормам мови в орфографії, слововживанні і орфоепічних канонах. Другий член конструкції – слово (або словосполучення) – це результуючий компонент, який є тригерним механізмом каламбуру. Коли глядач / читач співвідносить значення результуючого компонента каламбуру зі значенням слова – еталона (першим компонентом каламбуру) має місце гра слів, та комічний ефект [17, с.213].

Результант може бути взятий з лексичних пластів, як складових літературної норми мови, може перебувати за її межами, або взагалі відноситися до фактів індивідуальної мови. Важливо, що В. В. Виноградов

вважав, що місце у каламбурному висловлюванні безпосередньо поруч з результируючим компонентом, не є обов'язковим для стимулятора, тобто опорного компоненту. Такий компонент може перебувати в більш широкому контексті, займати постпозицію стосовно результанта чи взагалі тільки матися на увазі [17, с.200].

Ця схема приваблива своєю простотою і наочністю, але, як кожна схема, вона дає лише приблизне уявлення про каламбур як одиницю перекладу; ймовірно, ускладнених форм – про які також згадує автор – більше, ніж основних, двокомпонентних.

І ще один момент, дуже важливий на думку С. Флоріна і С. Влахова: роль другого компонента нерідко відіграє не одна певна мовна одиниця, а контекст, і навіть більше того – роль контексту інколи є основною у розумінні гри слів. Тобто в цій схемі точно визначено роль елементів каламбуру, що обігруються, і наголошується роль контексту.

З'ясовано, що саме ефект несподіванки, тобто – непередбачуваність, оригінальність поєднання, слів в реченні, є елементом, що забезпечує успіх каламбуру. Поява кожного елемента мовленнєвого ланцюга як би зумовлюється усіма попередніми елементами і визначає всі наступні елементи: одночасно або послідовно читач сприймає два значення, одне з яких не очікував [21, с. 266].

Це твердження, з нашої точки зору, пояснює той факт, чому автори так охоче будують каламбури на фразеологізмах, тобто на таких поєднаннях слів, які не створюються в момент говоріння чи написання, а існують в готовому вигляді: глядач / читач згідно логіки, очікує, поєднання певних компонентів речення / значень слів, тому ефект ошуканого очікування відчувається особливо гостро. Сутність каламбуру полягає в зіткненні або, навпаки, в несподіваному об'єднанні двох несумісних значень в одній фонетичній (графічній) формі.

Омонімічне, близьке звучання, багатозначні слова в їх різних значеннях, є основними елементами каламбуру, так само як і невідповідність,

антонімія, певних значень слів, або компонентів у фразеологічній єдності. У результаті подібного використання маємо семантично багатопланові тексти, що відрізняються гумористичним або сатиричним підтекстом. Каламбур може використовуватися як самостійний текст і як його частина [21, с. 269].

Як показало проведене дослідження, каламбур, з точки зору лінгвістики, являє собою досить складний механізм. Необхідними елементами механізму такої гри слів є певні мовні явища (омонімія, паронімія, полісемія). Тому, навіть знаючи склад конкретного каламбуру, дуже складно проаналізувати ефект, який він викликає. Часто важко визначити межі каламбуру, відрізнити контекст, в якому знаходиться каламбур, від нього самого. А можливо, що контекст і є «тілом» каламбуру, в той час як омоніми та інші складові – його «серцевиною». Гра слів – це переплетення смислів, часом дуже тонких, для розуміння яких необхідні додаткові знання самого різного плану [22, с. 241].

1.3. Види, класифікації каламбуру, засоби його творення

В останні десятиліття як у суспільстві в цілому, так і з боку публіцистів, письменників гумористів, вчених-філологів помітно посилюється інтерес до різних аспектів мовної гри, в тому числі до мовних засобів створення каламбуру.

Каламбур як стилістична категорія не розглядається в літературознавчих довідниках ні в числі тропів, ні серед риторичних фігур, але включається лінгвістами в групу семантичних фігур мови поряд з такими прийомами, як зевгма, клімакс і антиклімакс, антитеза, порівняння і оксюморон, хоча останні два вчені відносять до категорії тропів.

О.О. Селіванова вважає, що каламбур неправомірно відносити до тропів або риторичних фігур тому, що це не стилістичний прийом, а більшою мірою особливий жанр художньої мови, малоформатний літературний твір, який можна поставити в один ряд з прислів'ям, приказкою, афоризмом,

загадкою і оскільки він здатний існувати навіть всередині іншого, більшого жанру [71, с. 96].

Ж.В. Колоїз висуває припущення про те, що специфіка каламбуру як феномена мови і складність його визначення полягають у тому, що він, не маючи власної жанрової форми, виступає як стилістична основа відповідних малоформатних мовних жанрів: афоризмів, прислів'їв, загадок, анекдотів для особливої структурно семантичної організації мовних одиниць, що дозволяє обігрувати різні смисли і співзвуччя [47, с. 164].

Існує кілька класифікацій каламбурів, і всі вони відрізняються тільки більшою чи меншою деталізацією в описі досліджуваного явища. Відомі теоретики перекладу В.Н. Комісарів і Я.І. Рецкер [45, с. 42], розрізняли три випадки використання стилістичного прийому каламбуру у сучасній англійській мові. Це каламбури, засновані на використанні:

- переносного значення слова;
- фразеологічних значень слова;
- двох слів-омонімів.

Одну з найбільш повних типологій дають С. Влахов і С. Флорін [21, с. 309]. Вони класифікують каламбури за способом функціонування в тексті.

Каламбур може бути:

а) оборотом мови, тобто елементом даного тексту. Тут він є частиною цілого, тісно пов'язаний з контекстом і залежить від нього, що, з одного боку, ускладнює переклад, а з іншого, є основою для знаходження найбільш вдалого рішення;

б) самостійним твором, мініатюрою, спорідненою епіграмі. В такому випадку перекладати каламбур потрібно як сталий вираз, не беручи до уваги значення його складових, і це ускладнює переклад;

в) в газетних замітках, фейлетонах, гумористичних оповіданнях гра слів використовується ще в якості заголовків. У каламбурі – заголовку, як у фокусі, зібрано весь ідейний зміст даного твору, виражений максимально

точний задум автора, а це, надзвичайно важко передати при перекладі [21, с. 311].

Каламбур може міститися в підписах до малюнків і карикатурах. Успіх перекладу підпису до карикатурі залежить від уміння перекладача знайти і передати зв'язок між пензлем і пером.

Крім цього, С. Влахов і С. Флорін пропонують по структурі розділити каламбури на ті що побудовані:

- переважно на фонетичній основі;
- переважно на лексичній основі;
- переважно на фразеологічній основі [21, с. 342].

Неважко помітити те, що поділ цей умовний, на це вказує прислівник «переважно» (фонетику неможливо відокремити від графіки і семантики; каламбур обумовлений саме невідповідністю між звучанням і значенням; навіть фразеологічні каламбури здебільшого пов'язані з фонетичним початком, а, крім того, значну роль в обіграванні фразеологічної єдності відіграють лексеми).

Каламбур – це не тільки звукова гра, але і злиття несумісних значень, а для фонетичного рівня характерне переважання звукової сторони над смисловою настільки, що віднесення обороту до категорії каламбуру лінгвісти ставлять під питанням. Тому С. Влахов і С. Флорін вважають за краще говорити про переклад каламбурів тільки двох типів: лексичних і фразеологічних. У складі групи лексичних каламбурів розглядаються одиниці, побудовані на основних лексичних категоріях: обігравання багатозначних слів, омонімів, антонімів, каламбурів побудованих на частинах слів, а також деякі особливі випадки, такі як терміни, власні імена й аббревіатури[21, с. 349]. .

На багатозначності слова будуються найбільш типові і численні з лексичних каламбурів. Основою для подібної гри нерідко бувають не багатозначні слова в прямому сенсі, а одиниці, що містять один і той же корінь. He says he'll teach you to take his boards and make a raft of them; but

seeing that you know how to do this pretty well already, the offer seems a superfluous one on his part ... – Він каже, що покаже вам, як брати без дозволу дошки і робити з них плит, але оскільки ви і так прекрасно знаєте, як це робити, це пропозиція здається нам зайвою [21, с. 324].

Лексичний каламбур може бути ускладнений введенням авторського неологізму – дійсно нового слова, okazіоналізму, винайденого і вжитого тільки в даному випадку, або ж додаванням нового значення до існуючого слова на основі близькості співзвуччя. Прикладом може служити переклад неологізмів Джоан Роулінг, автора книг про Гаррі Поттера. Наприклад, Knockturn Alley (Nocturnal Ley – a line connecting ancient sites of Britain and was thought to have magical powers), що може звучати як nocturnally – в темряві, вночі, активний в нічний час, здатний бачити в темряві. При цьому слово розпадається на knock – стук, удар, неприємність, невдача і turn – поворот, вигин, обертальний рух, круговий рух, оборот (колеса), зміна напрямку; відхилення (від попереднього курсу), віраж, коротка прогулянка, поїздка, зміна. При перекладі ця подвійна гра слів була частково компенсована деякими перекладачами – Дрянналлея, Ремінний провулок.

Про омонімічність у каламбурі (на відміну від гри, основаної на багатозначності) говорять в тих випадках, коли не існує (або обірвано) семантичний зв'язок між значеннями, зв'язок, який автор тими чи іншими засобами навмисно створює (або відновлює) для даного тексту. Як приклад можна привести переклад каламбуру, при якому авторська гра слів не була збережена – назва п'єси О. Уайльда «Як важливо бути серйозним». В оригіналі назва «The Importance of Being Earnest» містить каламбур, побудований на обігруванні омофонів earnest – «серйозний» і Ernest – «Ернест» (чоловіче ім'я). Для україномовного читача ця багатозначність заголовка виявляється втраченою [22, с. 277].

Існує гра слів, заснована на частинах слів, точніше – на осмисленні не вмотивовано розчленованих, поєднаних або змінених слів. Це паронімічна гра слів. Пароніми – слова, які внаслідок подібності у звучанні і часткового

збігу морфемного складу можуть або помилково, або каламбурно використовуватися в мові [1, с.72]. Лексична одиниця розщеплюється (без урахування її морфологічної структури) і частини осмислюються на зразок шарад; або в слово вклинюються склади або букви з тим, щоб надати йому нове значення, що не позбавляє початкового значення. Або лексема видозмінюється за допомогою непритаманних їй суфіксів або іншими засобами, щоб надати їй значення, властиве іншим словам і т.і.

Досить вдало гра слів будується на основі протилежності значень, інколи з використанням омонімічних значень і змінами семантичних. Такий вид каламбурів відтворюється відносно легко, та використовується для заміни інших одиниць, які важко піддаються перекладу. Де не можливо використати інший спосіб, можна ввести (якщо контекст дозволяє) антонімічний каламбур, в міру можливості з додаванням фонетичних засобів (рими і т.і.). Втім, однієї антонімії для каламбуру зазвичай недостатньо.

З'ясовано, що використання багатозначності, звукових ефектів чи змішування стилів використовуються як додаткові елементи при утворенні каламбурів. Ось приклад розгорнутої гри слів, побудованої на антитезах, яку пропонують С. Влахов і С. Флорін: «Багато американців склали голови в джунглях Мейконга. Багато підняли їх, кинувши виклик «брудній війні». Одним агресія навіки закрила очі, іншим – відкрила на життя...». Незважаючи на те, що обігруються дві пари фразеологізмів – антонімів, переклад на іншу мову не представляє особливих складнощів завдяки великій поширеності подібних фразеологічних одиниць. Наприклад, хоча в англійській і не вистачає відповідного за формою еквівалента для вираження «скласти голову» (to lay down one's life), але його неважко замінити іншим, наприклад, to lose one's head і т.д. [21, с. 58].

До лексичних відносяться і каламбури, побудовані на особливих лексичних одиницях, таких як терміни, власні імена й аббревіатури. Говорячи про терміни, було відзначено, що багато з них створені на основі загальнономовних слів. Тому мають місце – з одного боку, змішування

термінологічного значення з не термінологічним, а з іншого – можливість їх каламбурного обігравання. Але, загалом, переклад каламбурів, заснованих на термінології, нічим істотним не відрізняється від перекладу звичайного каламбуру на основі багатозначного слова. Важливо пам'ятати про можливість натрапити на гру слів. Яскравий приклад вживання терміну в каламбурі приводить М.П. Колесников, коли ілюструє послідовне розкриття змісту каламбуру: Uncle William has a new cedar chest. So, last time I saw him he just had a wooden leg. Гра будується на двох значеннях слова chest: 1) ящик, скриня, коробка (значення, яке має на увазі мовець, який подає першу репліку) і 2) грудна клітина (значення, яке сприймає його співрозмовник [42, с. 109]).

Імена власні, в першу чергу антропоніми і топоніми, представляють групу надзвичайно активних і своєрідних компонентів каламбуру. Сюди можна віднести каламбурне обігравання імені Жан-Жака Руссо. Каламбур – французький, про якогось тезку великого гуманіста, який не пропускав нагоди похвалитися цим; йому відповідали: «tu es Jean, tu es Jacques, tu es roux, tu es sot, mais tu n'es pas Jean – Jacques Rousseau». Гра слів будується на омонімії прізвища Rousseau зі словами roux (рудий) і sot (дурний, дурень) – «ти і Жан, ти і Жак, ти і рудий дурак, але не Руссо Жан-Жак» [21, с. 87].

В принципі, кожне подібне ім'я можна вважати якщо не вираженням, оформленим каламбуром, то потенційним каламбуром або заготовкою для нього. Але які б явища не виявлялися у перекладеному каламбурі, в основі його буде завжди лежати омонімія в тій чи іншій формі.

О.В. Троїцька до цих категорій додає гру слів, засновану на помилковій етимології (тобто на навмисне невірному тлумаченні значення одного з елементів ядра каламбуру з опорою на інший його елемент; при цьому між цими елементами, у мові етимологічно не пов'язаними, довільно встановлюється семантичне споріднення). Ось, наприклад, як звучить такий каламбур з «Аліси в Країні Чудес» в перекладі Н. Демурової: «Якщо хочеш, сказав Грифон, – я тобі ще багато можу про тріску розповісти! Знаєш, чому її

називають тріскою? Тріску багато. Аліса розгубилася. Багато тріску? – Перепитала вона з подивом. Ну так, – підтвердив Грифон. – Риба вона так собі, користі від неї мало, а тріску багато [75, с. 20]. Ядро авторської гри слів *whiting* – «мерланг» і «*whiting*» – «крейда для побілки» замінюється ядром «тріску» – «тріск, тріщати».

Фразеологічні каламбури розглядаються відокремлено не тільки тому, що вони мають свої особливості. С. Влахов і С. Флорін виділяють їх в окрему групу, оскільки фразеологізм – мовна одиниця іншого рівня. Їх місце (після лексичної гри слів) зумовлено як фразеологічним рівнем, так і тим, що в грі найчастіше беруть участь і лексичні елементи, в тому числі і компоненти самих фразеологічних одиниць. Робимо висновок, що можна побудувати каламбур на основі фразеологічної одиниці будь-якого типу, але, перш за все, звичайно, на образних фразеологізмах. Наприклад, не складе труднощів перекласти такий каламбур: «свого оркестру він не потребував: він співав під чужу дудку», тому в будь-якій мові можна знайти еквівалент його ядру – *to dance after somebody's pipe* [21, с. 309].

Існують і інші типології каламбурів. В їх основу покладено такі критерії:

- структура каламбуру;
- функціонування в тексті;
- інформативність.

П.М. Бокова говорить про те, що каламбур пов'язаний не тільки з лінгвістичними факторами, але й з культурою, сучасними подіями, менталітетом, фоновим компонентом семантичної структури мовних одиниць і навіть з особистими асоціаціями автора [10, с. 47].

Каламбури поділяються на два види з точки зору приналежності фонового компонента до тієї чи іншої категорії культурної та фонові інформації:

- а) каламбури, основані на фактах, які складають основний фонд мовної картини суспільства;

б) каламбури, зміст яких пов'язаний з сучасними подіями та явищами масової культури.

Існують каламбури, які відрізняються недовговічністю фонових знань, що входять до їхньої інформативної структури. Каламбури подібного роду будуються на іменах державних та громадських діячів різного рангу, і містять фонові знання, довговічність яких залежить від тієї ролі, яку ці особи грали в суспільній плінності політичного життя країни, і важливості подій, відображених у каламбурі. З плином часу фонові знання, необхідні для їх адекватного декодування, можуть зберегтися лише в пам'яті вузького кола читачів [23, с. 111].

Залежно від того, чи вводять каламбури наступний за ними контекст або резюмують зміст попереднього, вони поділяються на інтродуктивні та резюмуючі. Враховуючи характер взаємозв'язку каламбуру і тексту твору, а також роль цього прийому у розвитку структурно-семантичної організації твору, каламбури можна поділити на два наступних види:

- домінантні;
- обмеженої дії.

Провідну роль у формуванні головної теми твору виконують домінантні каламбури. Вони слугують ключем до розуміння авторського задуму і в стислій формі відбивають провідний мотив твору. М.І. Привалова розглядає каламбур як особливий вид тропу, та виділяє таку категорію, як логічні каламбури [65, с. 352]. Вони будуються на зіставленні (часто у формі однорідних членів) предметів, які не можна порівняти. Ці предмети, як правило, відносяться до різних класів. Наприклад: Катя любила Сашка і англійську мову. На логічних каламбурах можуть ґрунтуватися анекдоти і загадки.

Як видно з викладеного матеріалу, каламбур, як і будь який стилістичний прийом, є носієм певної інформації. Його інформативна структура являє собою складне утворення. Каламбур складається, щонайменше з двох мовних одиниць, які самі мають складну семантичну

структуру. Саме ці елементи великою мірою впливають на формування змісту всього прийому. У семантичній структурі каламбуру В.В. Виноградов виділяє чотири постійних і два змінних компонента (види інформації):

- предметно-логічний;
- експресивно-стилістичний;
- асоціативно-образний;
- функціональний;
- фоновий;
- соціально-локальний [18, с.76].

Предметно-логічна інформація відіграє основну роль у створення будь-якої гри слів. Таку роль можуть виконувати або екстралінгвістична дійсність, або сам мовний матеріал.

Предметно-логічна інформація – це фактична тема каламбуру, події, факти, які покладено в основу створення цього прийому стають поштовхом для його появи. До складу каламбуру входить соціолокальна інформація, яка зазвичай вказує на соціальні, територіальні, професійні, вікові та інформаційні фактори. Носієм цього виду інформації є такий елемент як ядро каламбуру.

С. Влахов і С. Флорін склали класифікацію каламбуру щодо функціонування в тексті:

а) каламбур може бути зворотом мови, тобто елементом даного тексту. У такому випадку це частина цілого, тісно пов'язана з контекстом і залежна від нього;

б) каламбур може бути самостійним твором, мініатюрою, спорідненою епіграмі;

в) використання гри слів для заголовків (особливо газетних заміток, фейлетонів, гумористичних оповідань). У каламбурі-заголовку зібрано весь ідейний зміст даного твору, виражено максимально точно задум автора [21, с. 67].

В.С. Виноградов відзначає ознаки, або критерії, безпосередньо каламбурної гостроти:

- принцип контрасту між звучанням і значенням слів, що обігруються; невимушеність і природність гри слів в контексті;
- цілеспрямованість і змістовність каламбурної гостроти [17, с. 93].

Критеріями відмежування каламбуру від інших видів гри слів є наявність у нього двох важливих особливостей:

- а) двоплановості;
- б) гумористичного і сатиричного ефекту.

Саме ці риси, за справедливою думкою Е.П. Ходакової [78], О. Каде [37] та інших вчених дозволяють виключити з поняття «каламбур» такі явища, як звичайна звукова подібність [71, с. 17]. А лексико-семантичні характеристики каламбуру як лінгвістичної гри дозволяють не тільки визначити обсяг його змісту, а й встановити відносну питому вагу його компонентів та їх значущість для перекладу, для більш глибокого розуміння сутності прийому проникнення в його комунікативно-стилістичну природу та особливості функціонування в тексті.

Спостереження над особливостями функціональної інформації каламбуру дозволили дійти висновку у тому, що вона багатогранна. Можливо виділити найбільш типові види функціональної інформації. До них відносяться естетичний компонент, а також апелятивний і волюнтативний компоненти, що входять до змісту будь-якого каламбуру, та допомагають характеризувати, типизувати, індивідуалізувати. Але головна функція каламбуру - привернути увагу читача до описуваних подій і змусити його не лише посміятися з них, а й змінити їх хід.

РОЗДІЛ 2

ОСОБЛИВОСТІ КАЛАМБУРУ В ТЕЛЕСЕРІАЛІ «ДРУЗІ»

2.1. Аудіо-медіальний текст та його атрибути

Зміни в комунікативних процесах кінця ХХ - почала ХХІ століть, що відбивають потужний вплив на реальне життя сучасних масмедіа, актуалізували проблеми, пов'язані з розумінням медіатексту. Слід зазначити, що смислове наповнення терміну медіа (від лат. *media*, *medium* - засіб, спосіб, посередник) дозволяє називати медіатекстом будь-який носій інформації, починаючи від наскальних малюнків, традиційних книг, витворів мистецтва і закінчуючи суперсучасними феноменами технічного прогресу. Проте як узагальнюючий термін медіатекст закріпився саме за текстами масової комунікації.

Медіатекст можна розглядати, по-перше, як текст в універсальному, класичному значенні цього поняття; по-друге, як унікальний або особливий тип тексту - на відміну від текстів інших сфер комунікації (наукових, художніх та інших); по-третє, як сукупний продукт масової комунікації - тексти журналістики, реклами і PR, кожен з яких має свої специфічні характеристики.

Сучасна текстова дійсність, не відмінюючи традиційних теорій, вимагає інтеграційних інтерпретацій, здатних пояснити нові аспекти або нові типи текстів масової комунікації, - змішаних, креалізованих, полікодових, гіпертекстів, мультимедіатекстів, на сутнісні характеристики яких впливає розвиток інформаційних технологій та конвергенція засобів масової комунікації[67, с. 217].

К. Райс говорить про те, що провідними ознаками медіатекстів можна вважати:

- вторинна уживаність тексту: від інших видів текстів тексти масової комунікації відрізняються тим, що в них вживаються, переробляються, систематизуються, і набувають нових значень інші види текстів, які вважаються первинними;

-одноразовість, невідтворюваність, швидкоплинність інформації, що, на думку деяких дослідників, виводить масову інформацію за межі культури в сферу субкультури, масової культури;

- смислова незавершеність, відкритість для численних інтерпретацій;

- полікодовість тексту: змішаний характер текстів з різними невербальними знаковими системами;

- медійність: зумовленість тексту технічними можливостями каналу, що транслює цей текст;

- колективне виробництво текстів (автор - це колектив, команда);

- масова, невизначена, різнорідна аудиторія, об'єднана "тільки елементарним знанням мови";

- особливий характер зворотнього зв'язку - обмежений, або зовсім відсутній [67, с.198].

До аудіо-медіальних текстів слід далі віднести всі сценічні твори, від мюзиклу і оперети до опери, від комедії до драми і трагедії. При цьому необхідно відмежовувати переклад сценаріїв, лібрето і драм від перекладу текстів навчального характеру, в яких основна увага повинна бути приділена мовній стороні, а також від перекладу текстів, що призначаються для постановок, сценічна дієвість яких забезпечується у єдності з музичним супроводом, мімікою і жестами виконавців, костюмами, декораціями і акустичними допоміжними засобами, як, наприклад в операх, оперетах і мюзиклах.

В принципі, аудіо-медіальні тексти можуть бути розподілені між текстами, орієнтованими на зміст (доповіді по радіо, документальні фільми), текстами, орієнтованими на форму (радіоочерки, постановки), і текстами,

орієнтованими на звернення (комедіями, трагедіями). Однак для перекладу і його оцінки такого розподілу не достатньо. Тому необхідно додати до трьох типів текстів, які виділяються за ознакою мовної функції, ще четвертий тип, в якому мова доповнюється іншими елементами [67, с. 202].

При перекладі радіопередачі необхідно зберігати інваріантність на рівні плану змісту, але, крім того, пристосовувати мовний синтаксис до потреб мови перекладу. У тексті, призначеному лише для читання, це робити необов'язково. Справа в тому, що в різних мовах ритміка і система наголосів набагато сильніше відрізняється одна від одної в усній формі мови, ніж в письмовій. Тому довгий і витончено побудований текст іспанського радіонарису в письмовій формі ще може бути сприйнятий німецьким читачем, але в усній репрезентації лише іспанський слухач, завдяки високому темпу іспанського усного мовлення, здатний сприйняти такий текст, тоді як слухач незміненого німецького варіанту, як правило, важко сприймає такий темп. Додаткове синтаксичне членування виявляється таким чином абсолютно необхідним.

У текстах, що включають музичний супровід, недостатньо брати до уваги лише один мовний компонент. Просодичні елементи різних мов відрізняються один від одного досить суттєво, а музичні елементи оригіналу співзвучні до просодичної системі мови оригіналу. Лібрето опери справляло б дивне враження, якби перекладач зберіг інваріантність змісту і форми замість того, щоб керуватися мелодикою, ритмікою і акцентами відповідної музики при пошуку мовного втілення [67, с. 208].

У відношенні до будь якого сценічного твору може бути використана теза А.Д. Швейцер незалежно від того, чи можна віднести письмовий текст до типу текстів, орієнтованих на зміст, форму або звернення. Важливіше вірності лексиці, граматиці, синтаксису і навіть стилю окремо взятого речення тексту є вірність тому, що забезпечує твору сценічний успіх на його батьківщині [83, с.55]. Перекладати слід сценічну дійсність, а вже потім

звертатися до відтворення літературних та поетичних властивостей, і якщо при цьому виникнуть конфлікти, перевагу слід віддати сценічній дійсності.

Р. К. Міньяр-Белоручев зауважив, що перекладати слід не написаний текст, а п'єсу чи оперу яка звучить [56, с. 72].

Не дивно, що при перекладі дуже різнорідних видів текстів, що відносяться до аудіо-медіального типу, постають і дуже різні за своїм характером проблеми. Вирішувати їх можна, тільки повністю враховуючи немовні елементи, вплив яких варіюється від одного типу тексту до іншого.

Узагальнюючи, можна констатувати, що метод перекладу аудіо-медіальних текстів має забезпечити вплив на слухача тексту перекладу, тотожний тому, який справляє оригінал на слухача вихідного тексту. За певних обставин це може служити підставою для більш значних відхилень від форми та змісту оригіналу, ніж постулювалося для перекладу текстів, орієнтованих на звернення. При дубляжі фільмів врахування цього критерію іноді настільки важливе, що переклад набуває лише допоміжного характеру: у цьому крайньому випадку він служить лише канвою для остаточного формулювання синхронного тексту.

Все це має враховувати не тільки перекладач, а й критик. Якщо від перекладу тексту, орієнтованого на зміст, він очікує інваріантності плану змісту, від перекладу тексту, орієнтованого на форму, аналогії форми і естетичного впливу, від перекладу тексту, орієнтованого на звернення, тотожності ефекту, то при перекладі аудіо-медіальних текстів слід передусім оцінювати, наскільки вдалося врахувати умови немовного середовища, присутні в оригіналі, і ступінь участі додаткових засобів вираження в створенні цілісної змішаної літературної форми [67, с. 231].

Американський комедійний серіал «Друзі» (The Friends) – один з найбільш популярних комедійних серіалів, який придбав безліч прихильників по всьому світу. Прем'єра серіалу в Україні відбулася 1 вересня 2001.

З текстологічної точки зору можна сказати, що даний текст в оригіналі інтертекстуальний об'єкт: кожна серія «Друзів» рясніє множинними посиланнями на американські фільми, пісні, книги, історичні факти, події та імена наших відомих сучасників. З емотивної точки зору специфікою серіалу є іронія і гумор, передані за допомогою гри слів, каламбурів і таке інше. Саме ці особливості організації тексту оригіналу зумовлюють таку стійку цікавість до серіалу.

2.2. Каламбури, засновані переважно на фонетичній основі

Однією з очевидних властивостей слів природної мови можна вважати їх неоднозначність, тобто наявність декількох можливих значень (планів змісту) для однієї матеріальної форми (плану вираження). Теоретично всі, а в реальності дуже багато слів мають в мові більш ніж одне значення. Такого роду багатозначність розглядається в лінгвістиці, з одного боку, як полісемія (за наявності семантичного зв'язку між значеннями слова), а з іншого – як явище омонімії (при відсутності семантичних зв'язків між лексемами). Таким чином, багатозначність виявляється родовим поняттям, що включає полісемію і омонімію як випадок реалізації однією і тією ж знаковою формою різних значень. Ряд дослідників відмежовують омонімію від багатозначності, вважаючи, що в разі омонімії слід говорити про наявність в мові двох різних одиниць, на протипагу семантичному варіюванню однієї мовної одиниці [53, с. 19].

Враховуючи, що каламбур як фігура мови, спрямована на досягнення комічного ефекту, в якій одну і ту ж послідовність мовних знаків можна сприймати одночасно в декількох значеннях, розмежування полісемії та омонімії, ґрунтується на наявності / відсутності семантичного зв'язку між різними значеннями. Іншими словами, і омонімія, і полісемія в рівній мірі можуть служити підставою для формування каламбуру. Відповідно, в подальшому викладі ми, слідом за Н.В. Якименко, будемо говорити про

багатозначність саме в родовому розумінні, розмежовуючи полісемію і омонімію [87, с.93]. Однак, в реальній мовній практиці говорять, використовуючи схожі форми, та навряд чи усвідомлюють, яким чином поєднані в рамках однієї форми смисли близькі або різні. Н.В. Якименко пояснює дану закономірність тим, що люди не усвідомлено засвоюють відповідні моделі вживання [87, с.35], Розглянемо приклади каламбурів, заснованих на повній або частковій омофонії: приклад з шостого сезону, п'ятої серії:

Англ: My God! Chandler, we said be 'aloof' not 'a goof.

Укр: Боже мій, Чендлере, ми сказали тобі бути холодним, а не голодним!

Рос: Боже мой, Чендлер, мы тебя такому не учили.

Це приклад каламбуру, який базується на фонетичній основі, так як тут іменник aloof і прикметник goof, які вживаються у даному прикладі, мають схоже звучання, але різне написання. Друзі радять одному з героїв бути aloof, що в перекладі означає відчужений; індиферентний, байдужий, але не бути goof дурнем, йолопом, кретином, в результаті чого і був побудований каламбур в даному прикладі.

Англ: Rachel: Exactly! Unisex!

Joey: Maybe you need sex. I had sex a couple days ago.

Rachel: No! No Joey! U-N-I-sex.

Joey: Well, I ain't gonna say no to that.

Укр: Звісно, це ж «унісекс»

Для сексу? Я і так його мало не щодня маю.

Ні Джої, це «УНІсекс»

Ти що, пропонуєся мені?

Рос: Вот именно, унисекс.

Это тебе нужен секс, а я занимался им пару дней назад.

Нет Джои, «УНИсекс»

С тобой я спать не буду.

У даному прикладі ми бачимо, як обігрується значення слова unisex, унісекс, яке словник перекладає як стиль одягу, зачісок, однаковий для юнаків та дівчат. Каламбур будується на тому, що головний герой сприймає слово Unisex не як одне слово а як фразу You need sex яку можна перекласти як «тобі потрібен секс», через співзвуччя на фонетичному рівні. При спробі героїні пояснити герою, що це одне слово, персонаж знову чує, цілу, але іншу фразу You and I sex яку можна перекласти як «ти і я - секс». Розглянемо приклад п'ятої серії з шостого сезону.

Англ: Monica: He's got something plastic lodged in his throat, we've got to go to the hospital

Phoebe: But no, because a doctor won't be able to help him, it's just gonna y'know naturally pass through his system in like seven years.

Chandler: I think that's gum.

Phoebe: I'm pretty sure it's gun.

Укр: У нього щось застрягло у горлі, нам потрібно їхати у шпиталь.

Не треба, доктор тут не допоможе, воно самостійно вийде з його організму через років сім.

Ти це про гумку.

Ні це я про пластир.

Рос: У него что-то в горле застряло, нам нужно поехать в больницу.

Не надо, доктор не сможет ему помочь, оно само выйдет из организма через семь лет.

Так говорят про жвачку.

И про оружие.

Один з героїв серіалу, Чендлер, випадково проковтнув пластиковий пістолет від іграшкового солдатика. Він намагається відправитися в лікарню, але подруга зупиняє його і говорить, що той проковтнутий пластиковий пістолет gun вийде природним шляхом через сім років, але Чендлер розуміє, що подруга має на увазі жувальну гумку gum. Саме на цьому співзвуччі між двома словами, gun «пістолет, револьвер» і gum «жувальна гумка» і

створюється гумористичний ефект каламбуру.

В тексті серіалу нами виявлено 32 каламбури, які засновано переважно на фонетичній основі, вони складають 21,4%.

2.3. Каламбури, засновані переважно на лексичній основі

Як виявило наше дослідження, у каламбурів побудованих на співзвуччі, опорний компонент і результанта завжди мають фонетичну схожість один з одним. Вчені зазначають, що, гра слів, заснована на полісемії, не пов'язана з такою залежністю. Як відомо, суть її в іншому. Вона виникає завдяки тому, що одна і та ж звукова або словесна форма може мати різний смисловий зміст. В мові зазвичай реалізується одне значення слова, завдяки чому досягається комунікабельність, можливість сприймати чужі думки і висловлювати свої. Але кожне слово багатозначне і у нього нерідко бувають двійники – омоніми. І якщо в певній мовній ситуації реалізуються, наприклад, відразу два значення, властивих одній мовній формі, то може виникнути каламбур.

Контекстуальні відмінності порушують в мові єдність форми і змісту лексичної одиниці, виявляючи її семантичну неоднорідність або суперечливість. У новій конструкції результанта зовсім не схожа на те, що ми описували в каламбурах – співзвуччях. В неї є власні своєрідні характеристики. За формою це або те ж саме опорне слово (у тій же чи іншій лексико-морфологічній формі) або словосполучення, вжите в новому контексті і в новому значенні, або омонімічне слово чи вираз. Стимулятор і результанта можуть поєднуватися в одному звуковому комплексі, вжитому один раз, і реалізуватися по черзі завдяки мінливості контексту. Розглянемо приклад з восьмої серії шостого сезону:

Англ: Chandler: Pheebs, can you help me pick out an engagement ring for Monica: I can't figure this out! It's so hard! Should I get her a Tiffany cut or a Princess cut or a—ah-ah! Papercut!

Укр: Фібі, допоможи мені вибрати обручку для Моніки. Не можу визначитися. Взяти їй огранювання Тиффани, чи огранювання Принцеси.. аа порізався!

Рос: Фиби, можешь помочь мне выбрать обручальное кольцо для Моники? Не могу понять! Все так сложно! Какое купить Тиффани, Принцессу... ау я порезался!

У даному прикладі, ми бачимо як головний герой, гортаючи каталог з обручками, вирішує який йому зробити вибір між різними видами огранування каменів – Tiffany cut or a Princess cut – огранування Тіффані або огранування Принцеса, і при цьому він отримує поріз папером rarer cut. Через явну багатозначності слова cut, яке як дієслово має 37 словникових значень, а як іменник 27, в даному випадку виникає каламбур, що має в своїй основі 2 конкретних значення слова cut: поріз і огранування. Ще один приклад з першого сезону, серія третя:

Англ: Monica: Can you believe it? ...Y'know what? I just don't feel the thing. I mean, they feel the thing, I don't feel the thing.

Paula: Honey..you should always feel the thing.

Укр: Знаєш що? Я нічого не відчуваю, вони відчувають а я ні.

Ти повинна щось відчувати.

Рос: Можешь поверить? Я с ним себя чувствую как то не очень. Им он очень, а мне уже не очень.

Ну, знаешь очень должно быть тебе.

Випадки каламбурів побудованих на полісемії, зустрічаються в серіалі досить часто. У даному випадку Моніка розповідає подрузі про свої почуття до юнака. Вона використовує одне із слів з узагальненим значенням, характерних для англійської мови – thing, яке словник визначає як «річ, щось, дещо». Моніка каже про свої почуття. Але на її репліку, подруга відповідає тим же словом, вкладаючи в нього зовсім інше значення, маючи на увазі чоловічу гідність, що в даному випадку можна було б перекласти як «штука, штучка». Приклад з першого сезону, дванадцята серія:

Англ: Carol: Totally and completely healthy!

Ross: Hey, when did you and Susan meet Huey Lewis?

Carol: It's our friend Tanya. Don't you want to know about the sex?

Ross: The sex? Um, I'm having enough trouble with the image of you and Susan together, when you throw in Tanya (miming washing hair, that's the best I could think of), yaw...

Carol: The sex of the baby, Ross.

Укр: Усе прекрасно.

А коли ви зі Сьюзен познайомилися із ХьюЛуїсом?

Це наша подруга Таня. Питання статі тебе не цікавить?

Вистачає мені твоєї Сьюзен, а тут ще і Таня.

Статі дитини!

Рос: Абсолютно все в нормі!

А когда вы это фотографировались с Майклом Джорданом?

Это наша подруга Таня. И тебя не интересуют подробности?

Я тебя и с этой Сьюзен не могу представить, а, оказывается, есть еще и Таня.

Подробности про ребенка.

Цей приклад побудований на багатозначності слова sex, за яким в словнику закріплені два основних значення: стать і секс, статеve життя. Колишня дружина Росса повертається після ультразвукового дослідження і питає його, чи хоче він дізнатися стать дитини (sex). Росс думає, що мова йде про сексуальні стосунки між його дружиною і іншим персонажем і реагує відповідно, що і призводить до комічного ефекту.

Серія вісімнадцять, перший сезон:

Англ: Ross: I'm a little shy

Joey: That's OK, Ross, you can ask me. What?

Укр: Джоуї мені трохи не зручно.

Нічого, Росс, питай що?

Рос: Джо мене неловко просить.

Неловко? Росс, проси.

За грою в покер друзі підвищують ставки. Росс розуміє, що у нього трохи не вистачає грошей. Він звертається до Джо з непрямим проханням про гроші і каже: I'm a little shy де слово shy перекладається як «невистачаючий», «відсутній». Джо не розуміє Росса і сприймає цю фразу по її найбільш часто вживаному значенню, а саме «сором'язливий, боязкий». Саме тому наступна репліка Джо, звучить як підбадьорення для його друга That's OK, Ross, you can ask me. What? Все нормально, Росс, можеш запитати мене. Що?

Нерідко лексичні каламбури будують на «частинах слів», точніше - на осмисленні невмотивовано розчленованих, поєднаних, або змінених слів. Лексична одиниця розщеплюється (без урахування її морфологічної структури) а частини осмислюються на зразок шарад; або в слово вклинюються склади, або букви (морфологічно умотивовано) з тим, щоб надати йому нове значення, або позбавити початкового; або лексема видозмінюється за допомогою непритаманних їй суфіксів або іншими засобами, щоб надати їй значення, властивого іншим словам. Таким чином лише в каламбурних цілях створюються своєрідні неологізми, нерідко обтяжені асоціаціями і натяками. Розглянемо ще один приклад з десятого сезону серіалу, серія четверта:

Англ: Phoebe: Yeah, you've... you know, sort of been like a dad to me. I mean, you've always, you know, looked out for me and shared your wisdom...

Joey: I am pretty wisdomous.

Укр: Ти мені був як батько. Ти був завжди поруч та ділився життєвою мудрістю.

Я таки мудристий.

Рос: Ты мне был как отец. Я хочу сказать, ты всегда, знаешь, за мной смотрел и делился своей мудростью.

Я довольно мудрен.

Ця фраза сказана головним героєм серіалу Джої. Через свою неосвіченість він створює неіснуюче слово *wisdomous* шляхом додавання суфікса прикметників – *ous* до іменника *wisdom* за аналогією з такими прикметниками як *humorous* «гумористичний», *marvelous* «чудесний», *momentous* «важливий». І при цьому виникає зворотний ефект, слово *wisdom* – мудрість, що має позитивний сенс отримує негативний сенс *wisdomous* – мудристий.

Розглянемо ще один приклад з першого сезону серіалу, серія шоста, в якому гумористичний ефект каламбуру ґрунтується на тій підставі, що лексема видозмінюється за допомогою непритаманних їй суфіксів:

Англ: Rachel: He's so cute! And he seems to like you so much.

Phoebe: I know, I know. So sweet... and so complicated. And for a shrink, he's not too shrinky, u'know?

Укр: Так симпатичний. І видно дуже тебе любить.

Знаю, знаю. Він такий класний і такий складний. А як для психіатра не дуже психіатричний.

Рос: Он по уши в тебя влюблен.

Да. С ним здорово, только сложно. И знаешь для психоаналитика он не такой уже и псих.

Троє подруг разом з молодим чоловіком Фібі спілкуються біля стійки у кав'ярні. Як тільки чоловік відлучається, Фібі починає відповідати на запитання подруг щодо особистого життя закоханих. Вихваляючись перед ними вона використовує фразу *as for a shrink, he's not too shrinky*. Відповідно до словника, в даному контексті іменник *shrink* є американським розмовним варіантом слова *headshrinker* або *psychiatrist* «психіатр». Але в той же час, слово *shrink* має інше значення, а саме зменшувати, скорочувати. За аналогією з прикметниками англійської мови, такими як: *stinky* «огидний, противний», *chinky* «потрісканий», *inky* «зап'ятаний чорнилом». Фібі створює незафіксоване словником слово *shrinky*, яке вона використовує як описову характеристику певної частини тіла свого молодого чоловіка.

Дослівний переклад фрази *he's not too shrinky* в даному контексті буде звучати як «не дуже він і маленький».

Серія шоста, восьмий сезон:

Англ: Monica: What are you supposed to be?

Ross: Remember the Russian satellite, Sputnik? Well, I'm a potato or a...spud. And these are my antennae. So Sputnik, becomes... Spud-nik. Spudnik!

Chandler: Wow! I don't have the worst costume anymore!

Joey: (sees Ross) Hey all right, Ross came as doody.

Укр: І що ти в нас таке?

Ви пам'ятаєте російський спутнік? А я картоплина, або спад. А це моя антена і спутнік перетворюється на спаднік. Спаднік!

Добре хоч не в мене найгірший костюм!

О, Росс кавелдиком вдягнувся.

Це приклад, аналогічний вищенаведеному. Він цікавий тим, що це аудіо-медіальний текст, і мова персонажа накладається на зображення. Тому, іншомовному глядачеві буде зрозумілий зміст того що відбувається, незважаючи на те, що в українській і російській мовах відсутнє розмовне значення слова картопля, співзвучне зі словом *spud*. Росс з'являється на тематичній вечірці в коричневому костюмі картоплі і на його голові надітий друшляк. Свій костюм він коментує, об'єднуючи російське слово супутник *Sputnik*, яке носії мови вимовляють як ['spʊtnɪk], з англійським розмовним варіантом слова *spud* ['spʊtnɪk], картопля, в результаті чого утворюється каламбур побудований на кореневій грі і на омонімії: *Spud-nik*.

Восьмий сезон, серія пята:

Англ: Monica: Phoebe this is Tim, my new sous chef.

Phoebe: Oh, so you're Monica's boss?

Tim: Actually she's my-my boss. Sous is French for under.

Phoebe: Oh! I sous stand.

Укр: Фібі, це Тім, мій новий су-шеф кухар.

Ти босс Моніки?

Взагалі, це вона мій босс. Су це по французькі «під».

Я су зумію.

Рос: Фиби это Тим, мой новый сушеф.

Так ты новый босс Моники?

Вообще-то она мой босс. Су в переводе с французского «под».

Я так и с'умала.

Цей епізод приклад того, як самі герої свідомо утворюють каламбур, який будується на декількох мовах одночасно. Застосувавши французьке слово *sous* і пояснивши, що в перекладі на англійську воно позначає *under* «під», Фібі створює гру слів, об'єднуючи префікс *sous* «під», з коренем слова *understand* розуміти (*stand*). Завдяки цьому створюється каламбур *sousstand* «с'умала», побудований на кореневій грі і має місце гумористичний ефект.

Лексичні каламбури, побудовані на етимологічній основі, також припускають наявність в них омонімії або багатозначності. З'ясовано, що у таких випадках здебільшого йдеться про удавану, дитячу або народну етимологію, що походить з гумористичного переосмислення автором зовнішнього вигляду слова. Розглянемо приклад з дев'ятої серії другого сезону:

Англ: Chandler: Uh, if I were omnipotent for a day, I'd...make myself omnipotent forever.

Monica: Hey, Joey, what would you do if you were omnipotent?

Joey: Probably kill myself!

Monica: Excuse me?

Joey: Hey, if Little Joey's dead, then I got no reason to live!

Ross: Joey, uh- OMnipotent.

Joey: You are? Ross, I'm sorry..

Укр: Якби я на один день став всемогутнім, то зробив би себе всемогутнім навіки.

Джої, щоб ти захотів, як би мав три бажання.

Мабуть би повісився.

Не зрозуміла!?

Якщо я багатиму тільки трьох то навіщо мені взагалі жити.

Джої, чарівні бажання.

А, казка.

Рос: Если бы я смог исполнить одно заветное желание, то я бы сделал так, чтобы исполнились все мои желания.

Джои, если бы ты смог исполнить одно свое желание, чтоб ты сделал?

Повесился бы.

Ну почему?

Потому что остальные девушки мне бы этого не простили.

Джо, у нас тут речь не о девушках.

Не о девушках, какой кошмар.

Виявлений нами приклад, це діалог, комічність якого заснована на співзвуччі слів *omnipotent* «всесильний» і *impotent* «безсилий, імпотент». Діалог відбувається в кафе *Central Perk*, друзі обговорюють, що б кожен з них зробив, якби був *omnipotent* «всемогутній». У цей момент в кафе заходить Джо, до якого Моніка відразу ж звертається з тим самим питанням. Комічність діалогу тримається на тому, що Джо будує неправильну етимологію між словами *omnipotent* і *impotent*. Слова мають однаковий латинський корінь і схоже звучання, а оскільки Джо відрізняється від своїх друзів низьким рівнем освіти, зовсім не дивно, що він плутає ці слова з діаметрально протилежними значеннями.

Як видно з проведеного нами аналізу, на багатозначності слова будуються найбільш типові і численні з лексичних каламбурів. Основою для подібної гри нерідко бувають не багатозначні слова в прямому сенсі, а одиниці, що містять один і той же корінь. Лексичний каламбур може бути ускладнений створенням авторського неологізму – дійсно нового слова, okazionalizmu, вжитого тільки в даному випадку, або ж доданням нового значення до існуючого слова на основі близькості їх звучання.

Нами виявлено 63 приклади каламбурів, побудованих на лексичній основі що складає 42%.

2.4. Каламбури, засновані на метафорі або алюзії

Гумористичний ефект каламбурів, заснованих на метафорі, створюється протиставленням метафоричного значення його прямим значенням. Метафора – перенесення найменування з одного об'єкта (предмета, особи, явища) на інше, подібне цьому в будь-якому відношенні. Метафора може бути реалізована в слові, словосполученні, реченні, фрагменті тексту, а метафоричне переосмислення слова веде до виникнення його нового значення. Метафора, реалізована в реченні, зазвичай образно представляє явище як дію, стан, процес.

Узагальненість і образність метафори роблять її досить зручним і привабливим інструментом комунікації: вона звільняє від тягара суворо – раціонального і логічно – послідовного опису об'єкта і залишає простір для множинної інтерпретації сказаного, а отже, припускає можливість альтернативного висновку.

Нами було виявлено 15 каламбурів побудованих на метафорі.

Наприклад, друга серія, шостий сезон:

Англ: Phoebe: Ross, it's not that big a deal! So you'll been divorced three times, you'll still have a life, you'll go on dates...

Ross: No! No, I won't! I'll be at the bottom of the dating barrel now. The only guys below me will be Four Divorce Guy uh, Murderer Guy, and-and, Geologists.

Укр: Росс, нема тут нічого такого, ну втретє розучишся але ти так само ходитимеш на побачення. Ні, ні не ходитиму. Я тепер упаду в ціні. Нижчий від мене був би тільки вчетверте розлучений, убивця і геолог.

Рос: Не все так страшно. Будешь ты трижды разведенным, но жизнь - то не кончится, и девушек вокруг много.

Нет, не хочу. Не хочу быть самым не желанным мужчиной в мире.

Хуже меня будут только четырежды разведенные, убийцы и геологи.

У цій сцені Росс вважає, що якщо він розлучиться втретє, то, ніяка дівчина не схоче з ним зустрічатися, він буде ізгоем у суспільстві, тобто опиниться на дні суспільства. Він використовує фразу *bottom of the dating barrel*, побудовану на метафорі. У даному випадку слово *barrel* «бочка» набуває образного значення, завдяки тому, що воно використано в поєднанні зі словом *dating* «зустрічатися», оскільки таке словосполучення в словнику не зафіксовано. Він має на увазі, що гірше для нього вже бути не може.

Сьома серія, другий сезон:

Англ: Phoebe: look, I, u'know, I don't mind taking it slow, I like him a lot, u'know he's really interesting and he's really sweet and why won't he give it up?

Joey: Maybe he, uhh... drives his car on the other side of the road, if ya know what I mean.

Phoebe: No, whad'ya mean? He's not British.

Joey: Maybe he's. . . gay.

Укр: Я не проти щоб усе було без поспіху, Скот мені дуже подобається цікавий приємний, чого ж він не здається.

Може він їздить по іншому боці вулиці. Якщо ти розумієш про що я.

Ні, про що ти? Він не британець.

Може він голубий.

Рос: А знаєшь, мне даже нравится, что он не торопится. Он мне вообще очень нравится, с ним интересно, да и куда ему торопиться.

А может у него машина с правым рулем. Ну, ты понимаешь, о чем я.

О чем? Он же не англичанин.

Да нет, может он голубой.

У цьому епізоді каламбур побудований на метафорично вираженому значенні слова *gay* «гомосексуаліст». Джої не хоче висловити свої здогадки

про орієнтацію знайомого Фібі прямо, і тому використовує метафору *to drive on the other side of the road* «водити машину по іншій стороні дороги», тим самим натякаючи, на те, що він є представником нетрадиційної сексуальної орієнтації. Каламбур полягає в тому, що Фібі не розуміє його натяк. Вона знає про те, що машини по лівій стороні дороги водять в Британії і реагує відповідно *He's not British* «він не британець». Але Джої все одно говорить, те, що він мав на увазі *Maybe he's ... gay* «може бути, він гей». У даному прикладі можна спостерігати гру слів, засновану на переносному значенні. У цьому випадку гумористичний ефект створюється протиставленням метафоричного значення виразу *to drive on the other side* до його прямого значення. Розглянемо приклад з другого сезону, серія третя:

Англ: *Joey: Chandler, Heckles was a nut case.*

Chandler: Our trains are on the same track, ok? Yeah, sure, I'm coming up 30 years behind him, but the stops are all the same. Bitter Town. Aloneville. Hermit Junction.

Укр: Чендлер, Геклз був псих.

Наші поїзди ідуть по одній колії. Так мій через тридцять років після його але зупинки ті самі. Гіркота, самотність, непотрібність.

Рос: Чендлер, он же был чокнутый.

У наших с ним поездов один маршрут. Да я отстал лет на 30, но остановки те же. Город уныния, холм одиночества, тупик рухляди.

У даному прикладі каламбуру заснованого на метафорі, Чендлер алегорично описує етапи свого життя. Він використовує такі образні найменування: *Bitter Town* «місто гіркоти», *Aloneville* «селище самотності», *Hermit Junction* «перехрестя відлюдництва». Картографічні терміни: місто, селище, перехрестя (*town, village, junction*) Чендлер співвідносить зі своїм станом: гіркота, самотність, відлюдництво (*bitterness, loneliness, hermit*), тобто ця гра слів, заснована на навмисній двозначності, яка викликає комічний ефект. При цьому каламбур, по-перше, вражає незвичайним зіставленням слів, а по-друге, є прикладом того, що каламбур не завжди

може бути смішним. В даному випадку – це маленька трагедія, гумористично перевернута. Цей приклад порушує звичне уявлення більшості дослідників про те, що обов'язковою ціллю каламбурів є створення комічного ефекту.

Стилістичний прийом алюзії є одним з найбільш частотних лінгвістичних механізмів реалізації базової властивості тексту – його інтертекстуальності. Цей прийом реалізується на рівні номінації, а також на рівні цитатій. На відміну від інших образних засобів художньої образотворчості, в яких передбачається встановлення раніше невідомих зв'язків між об'єктами, в алюзії, навпаки, необхідна певна ступінь знання зв'язків між описуваними об'єктами. Це передбачає наявність певного соціолінгвістичного і лінгвокультурологічного тезаурусу і фонових знань у глядача. Алюзійне слово, яке є сигналом – вказівкою вже знайомої інформації, викликає в свідомості сприймаючого безліч сполучених з цим словом асоціацій. Репрезентуючи факт, що став значущим, алюзійне слово викликає насамперед асоціації, пов'язані з тими ознаками, завдяки яким факт набув популярності.

У серіалі «Друзі», нами виявлено 19 прикладів каламбурів, побудованих на алюзіях. Розглянемо ці приклади. Перший з них це епізод з п'ятого сезону, серія шістнадцята:

Англ: Joey: All right! There is something. I kinda had a dream, (pause) but I don't want to talk about it.

Chandler: Whoa-whoa-whoa-whoa-whoa-what-what if Martin Luther King had said that? (Imitating what his famous speech would sound like.) I kinda have a dream! I don't want to talk about it.

Укр: Добре, дещо сталось. Я бачив сон, але я не хочу про це говорити.

А якби Мартін Лютер Кінг сказав так? Я бачив сон, але я не хочу про це говорити.

Рос: Кое-что есть! Мне приснился сон, но я не хочу об этом говорить.

Слушай, а если бы Менделеев сказал тоже самое? Мне тут приснился сон, но я не хочу об этом говорить.

У цьому епізоді каламбур ґрунтується на подвійному значенні слова dream «сон» і «мрія». Друзі запитують Джої, чому у нього поганий настрій. Він відповідає їм, що йому снився сон (dream), але він не хоче про нього говорити. Але виходячи з того, що dream у значенні мрія – це алюзія на знамениту промову Мартіна Лютера Кінга, ситуація набуває комічного ефекту. Чендлер намагається розговорити свого товариша і придумує жарт, посилаючись на вищеописану промову.

Сезон шостий, двадцять четверта серія:

Англ: Chandler: One nation, under God. Indivisible with liberty and justice for all. I remembered it.

Укр: Один народ, під Богом, неподільний, вільний і рівний перед законом. Досі не забув.

Рос: Единая нация, где правят свобода и справедливость. Наизусть выучил.

Чендлер прикладає праву руку до лівої нагрудної кишені піджака, намагаючись визначити чи там знаходиться приготоване Моніці кільце, потрапляє в незручну ситуацію. Намагаючись приховати свої справжні наміри, він починає цитувати клятву вірності американському прапору: One nation, under God. Indivisible with liberty and justice for all – «єдина нація, де правлять свобода і справедливість», та яку традиційно цитують школярі в США в державних школах на ювілейних святкуваннях. Ефект каламбуру полягає в тому, що цю клятву прийнято вимовляти поклавши праву руку на серце, а оскільки Моніка застала його саме в такому положенні, Чендлер знаходить оригінальний вихід з ситуації не розкривши при цьому своїх справжніх намірів. Емоційний вплив, що досягається при створенні каламбурів, заснованих на метафорах і алюзіях, ґрунтується на оновленні згаслої образності, на створенні несподіваних образних асоціацій, на переосмисленні значення окремих компонентів.

2.5. Каламбури, засновані на реаліях

Текст комедійного серіалу дає численні відсилання на популярні в приймаючій культурі персонажі, пісні, телевізійні передачі, рекламу і таке інше. Природньо, що велика частина таких реалій невідома для реципієнтів інших культур і розуміння жартів і діалогів, комічність яких побудована на таких лінгвокультурних відмінностях тексту як реалії, становить значну проблему. Під реаліями в перекладознавстві розуміють не тільки самі факти, явища і предмети, але і їх назви. Поняття, що відображають реалії, носять національний характер і відносяться до категорії безеквівалентної лексики, яку Е. Верещагін і В. Костомаров визначають як слова, що слугують для вираження понять, відсутніх в іншій культурі і в іншій мові, слова, що відносяться до приватних культурних елементів, а також слова, що не мають еквівалентів за межами мови, до якої вони належать [45, с.56] .

Лексика будь-якої мови утворює систему в силу того, що кожне слово і відповідно кожне поняття займають у ній певне місце, окреслене відносинами до інших слів та понять. Сам характер виділення конкретних ланок реального світу, їх угруповання, а також передача в іншій мові залежить від наявності в мові відповідних найменувань. У такому випадку, автор перекладу створює свою гру слів, що нагадує за тими чи іншими показниками авторський каламбур, створений іноді на зовсім іншій основі і переданий зовсім іншими засобами. Розглянемо приклад з двадцятої серії першого сезону.

Англ: Rachel: I know I had it this morning, and I know I had it when I was in the kitchen...

Chandler: ... with Dinah?

Укр: Вранці вона ще була, ще була на кухні коли я готувала цей, як його...

Обід?

Рос: Утром оно еще было, и потом было на кухне когда я..

Еду готовила?

Рейчел намагається пояснити Чендлеру, що вона шукає загублену річ на кухні. Репліка Рейчел не закінчена, вона встигає сказати лише *in the kitchen* «на кухні», і Чендлер продовжує її фразу словами *with Dinah* «з Дайною». Разом ці фрази утворюють каламбур, в основі якого лежить реалія, *In the kitchen with Dinah* – це назва популярного в США кулінарного телешоу. Комічний ефект полягає в тому, що фраза «на кухні» як правило викликає асоціацію з приготуванням або прийняттям їжі, але аж ніяк не з пошуком будь-яких речей.

Сезон перший, серія п'ята:

Англ: Monica: Oh my god.

Joey: What?

Monica: Hello! Were we at the same table? It's like... cocktails in Appalachia.

Joey: Come on, they're close.

Укр: О Господи!

Що?

Як що? Ти хіба не за нашим столом сидів чи коктейлів перепив?

Та ну, вони дружать.

Рос: Черт возьми!

Что?

Как, что? Может нас здесь вообще нет? Ну и нравы пошли.

Да, у нее с братом теплые отношения.

У цьому прикладі, Моніка спостерігає як хлопець та дівчина, які на її думку є братом і сестрою, надають один одному досить відверті знаки уваги. Говорячи про це, Моніка використовує фразу *cocktails in Appalachia*. Іншомовному глядачеві каламбур не буде зрозумілий, по-перше, тому що в його склад входить культурно-специфічна реалія *Appalachia* «Аппалачія». Це регіон в США, який відомий тим, що там флірт між родичами є цілком звичайним явищем, але в інших регіонах країни, подібного роду поведінка викликає заперечення. А по-друге, вживання у цій фразі слова *cocktails*

«коктейлі» набуває не властиве йому значення «випивати і відкрито фліртувати». В цілому каламбур набуває значення «фліртувати зі своїми родичами».

Приклад з п'ятнадцятої серії, восьмого сезону серіалу:

Англ: Trudie Styler: Look, I've just pressed a button, triggering a silent alarm. Any minute now, the police will be here!

Phoebe: The Police? Here? A reunion?

Укр: З миті на мить тут буде поліція.

Поліція, тут, на згадку?!

Рос: Через минуту здесь будет полиция.

Полиция? Здесь? Воссоединение?

Фібі приходить до дружини знаменитого музиканта і співака Стінга, щоб оманним шляхом отримати квитки на його концерт. Коли ситуація з'ясується, дружина Стінга каже, що натисне кнопку виклику поліції (the police). Каламбур ґрунтується на тому, що Фібі сприймає її репліку, як назву колишньої групи The Police, на чолі якої раніше був Стінг. Комічний ефект досягається за рахунок подвійного значення слова police (поліція): служба охорони і назва нині не існуючої музичної рок-групи.

Оскільки предметно-логічною основою каламбуру є мовний матеріал, його заміна не викликає спотворення задуму автора, але дозволяє зберегти всі інші компоненти інформативної структури прийому, а головне – його функціональні характеристики. Ми виявили 21 приклад каламбурів, побудованих на реаліях, вони складають 14%.

Результати нашого дослідження показали, що із 150 каламбурів, вибраних нами з тексту серіалу, каламбурів, заснованих:

переважно на фонетичній основі -32 (21,4 %);

переважно на лексичній основі -63 (42 %);

на метафорі -15 (10%);

на алюзії - 19 (12,6%);

на реаліях - 21 (14%).

3.1. Особливості перекладу каламбуру в медіа-дискурсі

Переклад каламбурів відноситься до області вузькоспеціальних перекладацьких питань. Однак, вивчення цієї проблеми, за справедливим зауваженням А. Федорова, представляє принципову зацікавленість в практичній площині через особливі труднощі завдання, а в площині теоретичній – по надзвичайній яскравості співвідношення між формальною категорією (омонімічна тотожність й близькість слів) і її смисловим, в кінцевому рахунку, образним використанням в контексті [76, с. 132].

Перекладач, який відтворює каламбур, підкорюється надзавданню, яке добре визначив Н. Любимов: «Якщо каламбур має зовсім певну соціально-політичну адресу, якщо він має ідейне значення, перекладачеві потрібно застосувати всі зусилля і передати його з художньою точністю. Там, де присутня лише звукова гра, перекладач має право відступити від букви оригіналу, якщо інакше йому не створити того самого комічного ефекту, якого домагався автор» [54, с. 44].

З того періоду, коли в лінгвістиці виник напрямок «теорія перекладу», дослідники розділилися на два основні табори: ті, які визнавали принцип перекладності, і ті, які його відкидали. Прихильники «неперекладності» в якості своїх аргументів найчастіше наводили окремі явища мови оригіналу, які в силу тих чи інших причин не мали аналогів у мові перекладу. У списку таких явищ постійно знаходиться і каламбур. Неможливість перекладу цього прийому навіть розглядалася як критерій його виділення. П. М. Бокова підкреслює, що для того, щоб виділити каламбур з тексту, – потрібно перекласти його на іншу мову. Якщо в перекладі зникає сенс, то це – каламбур [45, с. 47].

Однак, доводячи «неперекладність» каламбуру та інших явищ мови, прихильники цієї теорії виходять з положень буквального перекладу, який передбачає формальне копіювання елементів оригіналу, і повністю ігнорують при цьому функціональні характеристики останніх.

Для справжнього перекладача рішення для перекладу каламбуру, яким би воно не було оригінальним і унікальним, має існувати – адже шляхи цього рішення так чи інакше збігаються з каналами людського мислення. Каламбур за своєю семантичною природою є зброєю сміху у всіх його формах і відтінках, а сміх, як відомо, це вельми дієва зброя викриття.

На думку А. Любимова, перекладач має право відступити від букви оригіналу, якщо інакше йому не створити такого ж комічного ефекту, якого домагався автор [54, с. 269]. Для підтвердження цих слів звернемо увагу на думку з того питання Т.А Грідіної, яка вважає, що підстрочні примітки, «неперекладна гра слів» – це розписка перекладача у власному безсиллі [25, с. 41].

Перекладачеві комедійного серіалу, створеного в культурі, що значно відрізняється від культури цільової аудиторії перекладу, потрібно не лише перекласти жарти, але, швидше, по-новому створити їх мовою перекладу. Іншими словами, завдання перекладача комедійного серіалу полягає в породженні тексту мовою перекладу, який за комічним ефектом не уступав би або наближався б до тексту, створеного мовою оригіналу.

Н.В. Якименко вважає, що при передачі каламбуру у фільмах (серіалах) в одне ціле зливаються три важливих аспекти перекладу, кожен з яких сам по собі представляє самостійну лінгвістичну проблему: 1) власне процес транскодування, тобто перенесення інформації з однієї мови на іншу; 2) передача комічного змісту за допомогою такого складного лінгвістичного інструменту як каламбур; 3) переклад дискурсу з екрану, що крім лінгвістичних засобів передачі змісту передбачає використання паралінгвістичних (наприклад, інтонація, паузи та інше) [86, с. 72].

Сформулюємо деякі основні принципи, які, як ми виявили, слід враховувати при перекладі каламбурів. По-перше, принцип відповідності місця, тобто на місці гумористичного фрагмента в оригіналі має бути такий же фрагмент і в перекладі. По-друге, принцип відповідності часу, що означає, що усний переклад повинен уміщатися в ті ж часові рамки, в яких герой

вимовляє каламбур в оригіналі. По-третє, принцип відповідності реакції, коли компенсуючи оригінальний каламбур каламбуром з іншим сенсом, перекладач повинен враховувати навіть міміку героїв, оскільки реакція персонажа повинна відповідати перекладеному варіанту.

Перекладач фільму або серіалу більше обмежений у свободі, ніж перекладач літературного твору. Якщо останній фактично творить новий твір, то перший не може відступати від тексту оригіналу по своїй волі. Він зв'язаний тимчасовими рамками часу, має менше можливостей (а часто і зовсім не має) міняти контекст, навіть прийом компенсації в таких умовах може виявитися непродуктивним.

Базуючись на досягненнях сучасної науки і практичних результатах, та доводячи можливість адекватного перекладу, деякі дослідники повністю відкидають теорію «неперекладності», яку, на думку В.В. Коптілова, було б краще назвати «анти теорією перекладу». Вчені-лінгвісти керуються принципом перекладності та недопущення буквалізму при перекладі, які прямо і безпосередньо узгоджуються з філософським розумінням сутності взаємовідносини мови і мислення, а саме з положенням про єдність людського мислення при різноманітності людських мов [46, с. 79].

Висновок з цього положення, це те – що незважаючи на формальні відмінності, системи мов є відображенням пізнання об'єктивно існуючої дійсності, реального світу, єдиного для всіх мовних колективів. Отже, думка, виражена на одній мові, завжди може бути передана засобами іншої мови. Є.В. Максименко стверджує, що існує можливість перекласти з будь-якої мови на будь-яку іншу. Можливість перекладу адекватна можливості спілкування народів між собою. [55, с. 70]

Розглядаючи можливість перекладу, яку забезпечує єдина логіко-понятійна функція мови, слід, однак, мати на увазі, що в художньому перекладі передача логіко-понятійного змісту не завжди є єдиною, а в окремих випадках головною і вирішальною умовою. Предметно-логічний зміст будь-якого художнього тексту завжди подається в певній формі, на яку

помітний відбиток накладають особливості художнього пізнання і художнього мислення, своєрідного для кожного народу. Отже, при перекладі літературних творів важливо враховувати не тільки предметно-логічну, але й інші види інформації, носієм яких є форма твору.

Беручи до уваги численні дослідження каламбуру, можна зробити висновок про те, що лексико-семантичні засоби створення та принципи його побудови в різних мовах аналогічні. Зрозуміло, що продуктивність того чи іншого виду каламбуру неоднакова в силу приналежності порівнюваних мов до різних типів. Проте, на основі отриманих даних можна зробити важливий висновок: цілі використання і сфера функціонування прийому, який проаналізовано у даній роботі, в основному аналогічні в мові оригіналу та в мовах перекладу. Таким чином, в російській, українській та англійській мовах існують реальні конкретні засоби, що збігаються за своїм структурно-семантичними і функціональними характеристикам і, отже, здатні забезпечити єдність форми і змісту в перекладі [70, с. 56].

Ми розглянули різні види каламбурів, які зустрічаються в серіалі «Друзі», і дійшли висновку, що згідно О.В. Троїцької, абсолютно точного перекладу (тобто передачі змісту і форми), до якого перекладач прагне як до ідеалу при перекладі каламбуру, можна домогтися швидше як виняток; як правило, ж, тут не обходиться без втрат. Перекладач може передати зміст, відмовившись від гри слів, зберегти каламбур за рахунок заміни образу, або просто зосередитися на грі слів, абстрагуючись від значення [74, с. 47].

За М.В. Якименко, основними прийомами перекладу каламбуру є: калькування, компенсація і вилучення. [87, с. 43]

- 1) компенсація (відмова від каламбуру і концентрація лише на ситуації; збереження каламбуру за рахунок заміни образу);
- 2) калькування або створення аналогічної гри слів у мові перекладу,
- 3) вилучення (повне або часткове).

Ґрунтуючись на цих принципах, процес перекладу розглядається як процес пошуку рішень, відповідного певному набору варіативних функціональних критеріїв.

3.2. Застосовування компенсації

Згідно В. Комісарову, четвертий стратегічний принцип перекладача полягає у постулаті, що значення цілого важливіше значення окремих частин, що можна пожертвувати окремими деталями заради правильної передачі цілого [44, с. 111]. Фактично це твердження відображає той факт, що зміст виражається не окремими частинами висловлювання, а всією сукупністю складових його елементів. Передбачається, що всі зміни в окремих деталях повідомлення (включаючи повну заміну його частини) не знижують точності перекладу, оскільки збережений сенс повідомлення в цілому. Крім того, заміна окремих деталей зменшує ступінь спільності змісту оригіналу і перекладу, але не заважає встановленню еквівалентності. Перевага цілого над частиною не означає, зрозуміло, що не слід передавати деталі, коли це можливо, а вказує на можливість обмежитись, у разі необхідності, передачею лише загального змісту повідомлення [44, с. 217].

Збереження змісту та відмова від передачі каламбуру можливі тому, що переклад аж ніяк не передбачає формального копіювання послідовності елементів тексту, тому що перекладач має справу не з мовами, як абстрактними системами, а з конкретними мовними творами, тому для перекладу істотною є еквівалентність значень не окремих елементів, а «всього перекладного тексту (мовного твору) в цілому по відношенню до всього тексту перекладу». Це положення, підтримують всі сучасні дослідники, воно змушує перекладача ретельно враховувати діалектику частини і цілого в тому випадку, коли форма і зміст елемента оригіналу не можуть бути одночасно передані в тому ж місці перекладу.

Об'єктивна оцінка частини і цілого і їх взаємодії в рамках даного твору дозволяє сформулювати два важливих для перекладача принципи:

1. Необхідність дотримання підпорядкованості елементів цілому, нижчих одиниць вищим.

2. Можливість і необхідність перегрупувань, перестановок, перерозподілів всередині тексту перекладу по відношенню до тексту оригіналу, що не порушують загальної цілісності першотвору.

На основі першого принципу встановлюється першочерговість передачі значень, якщо форма і зміст вступають в нерозв'язне протиріччя. Виходячи з інтересів цілого, перекладач повинен у кожному конкретному випадку вирішити, що підлягає передачі в першу чергу: форма каламбуру або його предметно-логічний зміст [44, с. 231].

Втрати, пов'язані з неможливістю передати функціональну інформацію каламбуру як гри слів, можуть вирівнюватися за допомогою компенсації. Компенсація – це заміна непереданого елемента першотвору аналогічним або яким-небудь іншим елементом, що заповнює втрату інформації та здатний справити аналогічний (або подібний) вплив на читача. При відтворенні лінгвістичної гри слів (каламбурів) компенсація аналогічним прийомом (повна компенсація) найбільш повно забезпечує еквівалентність перекладу.

Компенсація іншими прийомами (часткова компенсація) заповнює втрату лише частково. Сутність компенсації в процесі перекладу досить повно розкрита А. Федоровим. Він пише: «У практиці перекладу зустрічається ряд випадків, коли не вдається відтворити зовсім або замінюється формально далеким той чи інший елемент першотвору, пропускається те чи інше слово, словосполучення тощо, але неможливість передати окремих елементів, окрему особливість оригіналу теж не суперечить принципам перекладу, оскільки останній відноситься до всього твору, як до цілого». Звичайно, ціле існує не як якесь абстрактне поняття, – воно складається з конкретних елементів, які, однак, істотні не кожен окремо і не

в механічній своїй сукупності, а в системі, утвореній їх поєднанням і складової єдності з змістом твору [76, с. 111].

Звідси – можливість замін і компенсацій в системі цілого, що відкриває для перекладу різноманітні шляхи; таким чином, втрата окремого елемента, що не грає організуючої ролі, може не відчуватися на фоні великого цілого, він як би розчиняється в цьому цілому або замінюється іншими елементами, іноді і не заданими оригіналом.

Так, наприклад, серія двадцять друга з п'ятого сезону:

Друзі сидять в кафе Central Perk, в якому вони проводять більшу частину вільного часу. Рейчел скаржиться на те, що їй щось потрапило в око, але відмовляється піти до окуліста, якого їй рекомендує Моніка. Друзі починають жартувати над нею, показують пальцями на свої очі і кажуть:

Англ. Monica: Hey Rach, remember that great song, Me, Myself, and I?

Rachel: Monica! Come on!

Ross: Hey, does anybody want to get some lunch? All those in favor say I!

Rachel: Ross! Stop it! Come on!

Рос: Моніка: Рэйчел, помнишь класную песню «У моей подружки красные глаза»?

Рэйчел: Моніка, перестань!

Росс: Я сегодня так не выспался, хоть спички в глаза вставляй!

Рэйчел: Росс, хватит! Прекрати!

Укр. Моніка: Рейч, а знаєш таку пісеньку "Гарні мої очі"?

Рейчел: Моніко перестань.

Росс: У мене такий гарний сьогодні настрій, мабуть це впадає в око.

Гумористичний ефект в даному випадку досягається за рахунок того, що, вимовляючи слово «I», і Моніка і Росс показують пальцем собі на око, тому що слова «eye» і «I» є омофонами в англійській мові. У фразі, що говорить Моніка, виявляється відсилання до культурної реалії, популярної американської пісні, яка добре відома для вихідної аудиторії, але малознайома в інших культурах, а тому представляє проблему при

сприйнятті. Оскільки Моніка і Росс показують пальцями собі на очі, при перекладі це неможливо ігнорувати, а тому вихідні об'єкти, на які вони вказують, повинні залишитися і в перекладі. Зрозуміло, що перекладач повинен залишити омофони «eye» і «I» в тексті перекладу, оскільки комічний ефект будується саме на них. Однак повний збіг омофонів в різних мовах практично неможливий, отже потрібно знайти спосіб подолання цієї проблеми.

Також зрозуміло, що пісня «Me, Myself, and I» є культурною реалією, незнайомою для приймаючої аудиторії і в той же час містить слово «I», яке є омофоном до слова «eye». Перекладачі створюють, а не перекладають назву пісні «У моей подружки красные глаза» і «Гарні мої очі». Відзначимо, що пісень з такими назвами немає ні в одній, ні в іншій культурі. Крім цього, можна відзначити, що обидва перекладача абсолютно відійшли від початкової фрази, All those in favor say I (хто «за», скажіть «я»), використавши в російському перекладі розхожу фразу, яку люди часто говорять, коли не виспалися – «хоть спички в глаза вставляй», а в українському – «мабуть це впадає в око», але таким чином, завдяки збереженню вихідного об'єкта (очі), на якому загострюється увага глядача, гра слів частково компенсується. Крім того, оскільки в обох перекладах цілісність між візуальним і звуковим каналом зберігається, а разом з цим і комічний ефект, побудований на цьому зв'язку, можна стверджувати, що компенсація вийшла вдало в обох випадках.

Інший приклад з першої серії першого сезону:

Від Росса йде дружина. Джо і Чендлер втішають його, кажучи, що в світі багато інших жінок, але Росса цікавить: раптом для кожного чоловіка призначена тільки одна жінка. Джо не погоджується з ним, кажучи, що це те ж саме, що сказати: у світі тільки один сорт морозива, але ж є полуничне, ванільне, шоколадне, і потрібно просто хапати ложку і починати їсти.

Англ: Ross: «Grab the spoon». Do you know how long it's been since I grabbed the spoon? Do the words, «Billy, don't be a hero», mean anything to you?

Рос: Хватай ложку. Я, вообще, забыл, как эту ложку в руках держать. Это вы мастера по столовой ложке три раза в день.

Укр: Хапай ложку. Знаєш як я давно ту ложку не хапав. Тепер це для мене буде не морозиво а героїзм.

«Billy, don't be a hero» – популярна американська антивоєнна пісня 1970-х роках. У пісні дівчина просить молодого чоловіка, що йде на війну, не бути героєм і повертатися швидше додому. Гумористичний ефект всієї фрази досягається за рахунок метафоричного вживання словосполучення «grab the spoon» зі значенням «завести відносини, роман», а цитуючи слова пісні, Росс натякає, що останній раз такі відносини у нього були дуже давно, в ті часи, коли пісня була популярною.

Переклад всієї цієї фрази, безсумнівно, є перекладацькою проблемою, так як для російської та української аудиторії пісня під назвою «Біллі, не будь героєм», з'явившись в перекладі, не сказала б зовсім нічого. Однак, на англійських форумах, присвячених серіалу «Друзі», можна зустріти коментарі з приводу цієї серії і пісні «Billy, don't be a hero», з яких випливає, що далеко не вся англійська аудиторія розпізнає в цих словах назву пісні 1970-х роках, особливо глядачі молодого покоління і, отже, для них жарт також втрачає сенс.

Звідси випливає, що, якщо навіть серед американців далеко не всі безпомилково вгадують назву пісні, то перекладачі, проявивши неабияку винахідливість, впоралися із завданням перекладу. Фраза «Это вы мастера по столовой ложке три раза в день» по гумористичному наповненню, обрамованому у форму метафори, максимально наближається, до оригіналу, і на наш погляд, перевершує за комічним ефектом фразу українською мовою «тепер це для мене буде не морозиво а героїзм».

Ще один приклад, описаний нами у другому розділі, це діалог, комічність якого заснована на співзвуччі слів omnipotent (всесильний) і impotent (безсилий, імпотент). Діалог відбувається в кафе Central Perk, друзі обговорюють, що б кожен з них зробив, якби був omnipotent. У випадку з

перекладом ситуація ускладнюється тим, що у слова *omnipotent* немає еквівалента з латинським коренем в російській і українській мовах, якій міг би дати відсилання до слова «імпотент». Тому перекладачі зовсім відходять від пари «*omnipotent*» – «*impotent*» і обігрують ситуацію за допомогою інших засобів: у російському варіанті використовуючи популярне у фольклорній культурі поняття «желание», а в українському за допомогою фрази «ставши всемогутнім». Як видно з описаного нами прикладу, гра слів, яку створює Джо, передається в не каламбурної формі, при цьому комічний ефект зберігається.

Як видно з прикладів, компенсація використовується особливо часто там, де необхідно передати такі лінгвістичні значення, що характеризують ті чи інші мовні особливості першотвору – діалектальне забарвлення, аграматизми або індивідуальні особливості мови, каламбури, гру слів та інше, а також і при передачі прагматичних значень, коли не завжди можна знайти пряму і безпосередню відповідність тієї чи іншої одиниці мови оригіналу в системі мови перекладу. Прийом компенсації чітко ілюструє те положення, яке неодноразово підкреслювалося теоретиками перекладу: еквівалентність перекладу забезпечується на рівні не окремих елементів тексту (зокрема слів), а всього перекладного тексту загалом. Інакше кажучи, існують неперекладні окремоті, але немає неперекладних текстів [7, с. 55]. Ми виявили 70 прикладів перекладу каламбуру за допомогою калькування, подібних до описаних нами.

Крім цього, виявлено 4 приклади компенсації, коли перекладачами було збережено і каламбур і зміст, завдяки застосуванню стилістичної трансформації заміни образу.

Розглянемо епізод з дванадцятої серії, третього сезону:

Англ: Phoebe: Well, no no, you have to stay back. I, I have the pox.

Ryan: Chicken or small?

Phoebe: Chicken. Which is so ironic considering I'm a vegetarian.

Рос: Не подходи ко мне, у меня оспа.

Ветряная или черная?

Ветряная, хотя я даже на сквозняке не была.

Укр: Ні, ні, ні не підходь. У мене віспа.

Вітряна чи чорна?

Вітряна, що дивно, бо я до вітру не ходила.

У даній ситуації ми бачимо, що каламбур будується використанні слова chicken «курча», яке в даному випадку є частиною виразу chicken pox «вітряна віспа, вітрянка». Фраза не має абсолютно ніякого відношення до птиці але розділивши фразу на два компоненти – chicken «курча», та pox «хвороба з висипаннями на шкірі», Фібі проводить аналогію із собою, кажучи що те що вона захворіла на chicken pox є дуже дивним, враховуючи те що вона вегетаріанка. Перекласти цей каламбур дослівно неможливо через те, що ані в російській, ані в українській мовах немає подібних еквівалентних виразів, що стосувалися б вітряної віспи. Але перекладачі компенсують відсутність подібних виразів створивши гру слів на основі заміни образу: вітрянка - вітер/ветер. Найбільш вдалим на нашу думку є переклад українською мовою, тому що перекладачі використовують фразеологізм «ходити до вітру», який в парі з виразом «вітряна віспа» створює добре помітний каламбур.

Приклад з 10 серії, 11 сезону:

Roy: I may have borrowed this from my nephew, but let me assure you, what's underneath (points at his groin) ... is all man.

Phoebe: I'm sorry, did you say all man or old man?

Русс: Мужчина или обезьяна?

Укр: Ви сказали чоловік чи старик?

В цьому прикладі гра слів обігрується на співзвуччі двох різних фраз. Коли запрошений на свято танцюрист – людина в літах, намагається переконати дівчат в тому, що він на сто відсотків чоловік, в чому Фібі дуже

сумнівається, він запевнює її, говорячи, що все що під маскарадним костюмом is all man «справжній чоловік». Але через те, що цей танцюрист виглядає зовсім не як представник цієї професії, Фібі робить саркастичну ремарку і перепитує його all man or old man? «чоловік чи старик?». Ця співзвучність слів all «весь» та old «старий» грає вирішальну роль для мови перекладу, адже якщо не зберігти цю паронімію, то глядач не зрозуміє каламбуру.

Всі наведені вище приклади є варіантами застосування прийому компенсації, вони складають 74 випадки, тобто 49,3% від загальної кількості. З них, прикладів, коли зміст каламбуру передається в не каламбурній формі - 70, тобто 46,6 %, а каламбурів, створених завдяки зміні образу – 4, тобто 2,6%.

Аналіз прикладів використання різних випадків компенсації призводить до висновку про необхідність встановлення обмеження при використанні каламбурів:

1. Каламбур повинен природно входити у всю систему стилістичних і образних засобів перекладу, підпорядковуватися головній меті всього твору і не спотворювати ідейно-художній характер першотвору.

2. Структурно-семантичні особливості каламбуру мови перекладу повинні відображати особливості каламбурів оригіналу.

3. Каламбур повинен створюватися лише в мові персонажів, що використовують цей прийом.

4. Каламбур може створюватися лише в типовій для нього ситуації.

5. Каламбур не повинен компенсуватися стилістичним прийомом, чужим чи мало властивим оригіналу.

6. При створенні каламбуру необхідно враховувати соціальні особливості рецепторів, для яких даний твір призначається.

3.3. Застосування калькування

Мета створення каламбуру – привернути увагу одержувача повідомлення або розсмішити його невідповідністю плану змісту і плану вираження. При пошуку еквівалентного каламбуру в мові перекладу, перекладач має враховувати задум автора, відчутти тонку лінію значень окремих слів. Це означає, що грубий жарт не дозволено перекладати витонченим іронічним оборотом, а дотепність перетворювати на клоунаду поганого смаку. Калькування – побудова лексичних одиниць за зразком відповідних одиниць іноземної мови шляхом точного перекладу їх значущих частин або запозичення окремих значень. Розглянемо приклади. Перший приклад з вісімнадцятої серії шостого сезону:

Англ: Chandler: A hot girl's at stake and all of the sudden he's Rain Man.

Укр: Йдеться про дівчину, та раптом він став людиною дощу.

Рос: С одной стороны у нас горячая девица, а с другой человек дождя.

Росс працює викладачем в університеті. Після того, як його студенти написали анонімні тести, він знаходить серед них один, який містить признання викладачеві в коханні. Розповівши про це друзям, він отримує пораду від Джо. За його словами, необхідно просто порівняти почерки у анонімних та у випускних екзаменаційних роботах, які студенти напишуть.

Почувши подібне від Джо, який як персонаж був від початку наділений харизмою і був відомий любов'ю до дівчат, його друг, Чендлер робить саркастичне зауваження на його слова: A hot girl's at stake and all of the sudden he's Rain Man, що можна перекласти як «На кону гаряча дівчина, а він раптом став Людиною Дощу». Подібне посилання на персонажа з відомого фільму тут не просто так. Адже фільм «Людина Дощу», як реалія американської культури, знайомий не тільки носіям англійської мови, про цю кінокартину знають в усьому світу, і тому гумор буде зрозумілий практично всім. Натяк Чендлера можна зрозуміти, так як головний герой страждав савантизмом, був замкнутий в собі, рідко спілкувався з оточуючими.

Цей приклад перекладу з використанням калькування не спричинив ніяких втрат, так як російсько- та україномовні глядачі мають уявлення про

згаданий вище фільм. Розглянемо інший приклад з чотирнадцятої серії третього сезону:

Англ: Ross: Y'know what, 100 million people went to see a movie about what I do, I wonder how many people would go see a movie called, Jurassic Parka.

Rachel: Oh, that is so...

Ross: No-no-no, a bunch of out of control jackets take over an island.

Рос: 100 миллионів человек посмотрело фільм о том, чем я занимаюсь, интересно, сколько людей придет на фільм Парка Юрського періода.

Как тебе не стыдно?

Нет, нет банда вышедших из повиновения пиджаков завоевывает остров.

Укр: Мільйони людей ходили дивитися фільм про динозаврів, а уяви собі фільм Парка Юрського періоду.

Це вже взагалі.

Ні яка ідея, острів захоплюють велетенські доісторичні куртки.

При виборі одягу в магазині, між Россом і Рейчел виникає конфлікт, відносно того, чия професійна діяльність є більш поширеною. Росс працює палеонтологом, а Рейчел в галузі моди. В даному випадку, каламбур що створює Росс, ґрунтується на схожості звучання слів Park «парк» і parka «парка – елемент одягу». Оскільки і в російській і в українській мовах слово Park (від англ. Public park парк, сквер) і елемент одягу parka (парка – довга куртка з капюшоном) мають звучання аналогічне до оригіналу, Росс каже, що навряд чи багато людей прийшло б дивитися фільм Jurassic Parka, назву якого він придумав за аналогією з назвою популярного американського фільму Jurassic Park «Парк Юрського періоду». Цей каламбур також як і попередній перекладається і сприймається без втрат і російською і українською мовами завдяки прийому калькування.

Ще один приклад вдалого калькування з одинадцятої серії п'ятого сезону:

Англ: Phoebe: Okay, lesson one: chords. Now, I don't know the actual names of the chords but umm, I-I-I made up names for the way my hand looks while I'm doing them. So then, this is Bear Claw. Okay, umm, Turkey Leg and Old Lady.

Phoebe: You've nailed the old lady.

Рос: О, ты овладел старушкой.

Укр: Ти бабцю опанував.

Фібі вирішує навчити свого друга Джо грати на гітарі. Вона пояснює йому, що не знає справжніх назв акордів і пропонує власні варіанти назв, ґрунтуючись на тому, на що схожа її рука коли вона грає на гітарі. Перших три акорди, які вона йому показує, вона називає Bear Claw «ведмежа лапа», Turkey Leg «нога індички» і Old Lady «старенька бабця». Наступного дня Джо показує Фібі, що він вивчив акорд під назвою Old Lady «старенька, бабця». Фібі хвалить його і випадково використовує неоднозначне слово *nailed* у фразі *You've nailed the old lady*, яке можна перекласти як «вивчити, зазубрити, а також як статевий акт (про чоловіків)». У результаті виникає фраза – каламбур, яку можна зрозуміти по-різному. З одного боку це: «ти вивчив акорд», а з іншого «ти займався сексом із старенькою». Завдяки тому, що і в російській і в українській мові присутні еквівалентні слова «опанував» і «овладел» відповідно, переклад не зазнав ніяких втрат, а комунікативний ефект був переданий і донесений до глядача в повному обсязі і без втрат.

Приклад з другої серії, дев'ятого сезону:

Англ: Melanie: Anyway, that's when me and my friends started this whole fruit basket business. We call ourselves 'The Three Basketeers.'

Joey: Like the three musketeers, only with fruit.

Рос: И тогда мы с друзьями стали делать корзинки для фруктов и назвали себя «три корзинёра».

Как три мушкетера только с фруктами.

Укр: І після цього, ми з подругами почали продавати кошики з фруктами, ми себе називаємо «Три кошикарки».

Як три мушкетери тільки з фруктами.

У цьому прикладі каламбуру, гра слів здійснюється на основі образів всім відомого роману «Три мушкетери». Мелані розповідає друзям, що колись давно вони з її подругами займалися продажем фруктових кошиків «fruit basket». На основі співзвуччя між словами musket «мушкет» та basket «корзинка», Мелані створює каламбур кажучи, що вони з друзями називали себе в той час «The Three Basketeers». Враховуючи те, що слово мушкетер є чоловічого роду, російський переклад «три корзинёра» здається нам більш вдалим через більшу співзвучність та більш легке сприйняття читачем.

На жаль, через суттєві відмінності між англійською і українською мовами, часто неможливо донести сенс жарту і доводиться замінювати його іншим або, як роблять деякі перекладачі, просто перекласти каламбур дослівно, залишивши глядачів у цілковитому здивуванні.

У випадках, коли відсутні еквіваленти і аналоги в мові перекладу, жертва форми заради збереження змісту є виправданою. Коли слова або словосполучення мови оригіналу не мають аналогів в приймаючій культурі, практика перекладознавства пропонує або калькувати початкові вирази, або використати описовий переклад для їх передачі. Вибір засобів перекладу робиться у кожному конкретному випадку індивідуально, але вирішальним залишається функціональний підхід - спроба максимально зберегти прагматику комунікації.

Нами виявлено 30 прикладів передачі каламбуру за допомогою вдалого калькування, що складає 20% від загальної кількості.

3.4. Застосування вилучення

Існує два лінгвістичних простора, в яких переклад практично не можливий – це поезія і гра слів. Поезію складно перекладати через необхідність збереження форми твору-оригіналу (у вірші це рима). Каламбури та іншу семантичну гру слів – через нерозривність лексем з мовою, до якої вони належать.

За В. Комісаровим, основні принципи перекладацької стратегії доповнюються обґрунтуванням правомірності застосування ряду технічних прийомів, що порушують формальну подобу перекладу оригіналу, але забезпечують досягнення певного рівня еквівалентності. Одним з таких прийомів є вилучення [44, с. 92]. Коли перекладач вживає прийом вилучення, то каламбур не перекладається зовсім. Передача тексту на іншу мову здійснюється шляхом філологічного перекладу. Тому в результаті ми бачимо стилістично нейтральний текст.

Так, наприклад, діалог з двадцять третьої серії, другого сезону:

Англ: Ryan: Can I please see your face?

Phoebe: Nope. You don't want to see a face covered with pox.

Ryan: Your face could be covered with lochs, I wouldn't care.

Phoebe: Oh. That's so sweet, alright.

Рос: Можно я хоть гляну на тебя?

Нет, тебе будет противно видеть лицо покрытое сыпью.

Будь даже оно покрыто рыбьей чешуей.

Как мило.

Укр: Можна побачити твоє лице?

Не треба тобі бачити лице вкрите вітрянкою.

Навіть якщо твоє лице було б вкрите асфальтом, мені байдуже.

То ти давно асфальту не бачив. Ну що ж.

В цій ситуації мова йдеться про таке захворювання як вітряна віспа. Каламбур базується на співзвуччі слів рох, що перекладається як «хвороба з висипаннями на шкірі» та lochs (множина від слова loch) «озеро». Раян хоче побачити обличчя Фібі, але вона не хоче йому показуватися, через те, що

вона хвора на вітрянку рох, і тому вважає, що виглядає не дуже добре. Раян каже, що йому байдуже і вживає слово lochs яке римується зі словом рох, чим натякає на свою людяність. В російському перекладі замість слова lochs вжито словосполучення «рыбьей чешуей», яке дуже віддалено співвідноситься з оригіналом. В українському перекладі було використано фразу «вкриті асфальтом», яка взагалі не має ніякого відношення до тексту оригіналу.

Наступний приклад базується на тому сюжеті, коли дівчата прочитали книжку, про те, що чоловіки, нібито, забирають їх вітер і п'ють з «озера» їх силу.

Сезон другий серія дев'ятнадцята:

Англ: Rachel: No, see this isn't about the movie theatre; this is about you stealing my wind.

Ross: Excuse me, your, your, your wind?

Rachel: Yes, my wind. How do you expect me to grow if you won't let me blow?

Рос: А дело не в кино. Ты крадешь мой ветер.

Твой ветер?

Хочешь отношения развивать, а на мои ветры тебе наплевать!

Укр: Йдеться не про кінотеатр. Ти крадеш мій вітер.

Який вітер?

Як маю розбуютися, якщо ти не даєш мені дмухати?!

Приходить Росс і запрошує Рейчел в кіно. Вона висловлює невдоволення, але не з приводу запрошення в кіно, а з приводу того, що Росс нібито «краде» її «вітер». Після пояснення слідом йде питання – каламбур Рейчел: How do you expect me to grow if you won't let me blow? Цю репліку можна перекласти як «Як ти хочеш щоб я росла (ставала сильнішою) якщо не даєш мені дмухати». У свою чергу слово blow яке Рейчел використовує в його прямому значенні «дути» (про вітер) має ще одне значення, яке в словнику має позначку грубе, «займатися оральним сексом». На такому

подвійному значенні в оригіналі і будується каламбур. Як видно з цього прикладу, оскільки при перекладі текст «не піддається», автор російського перекладу просто обмежився римою, щоб хоча б підказати, що в оригіналі є каламбур «отношения развивать, а на мои ветры тебе наплевать». В українському перекладі автор просто переклав каламбур дослівно в не каламбурній формі, при цьому і зміст і каламбур втрачені.

Наступний приклад з п'ятої серії десятого сезону:

Англ: Monica: Well, because you signed it baby kangaroo Tribbiani. Hey, why don't you stop worrying about sounding smart and just be yourself!

Рос: Ты подписался кенгуренком Трибиани. Не пытайся выглядеть умно, будь самим собой.

Укр: Бо ти підписався, дитинча кенгуру Трібіані. Покинь димати про розумне, будь собою.

При спробі написати гарну вступну промову, Джої стикається з проблемою, а саме, з власним словниковим запасом, якого просто не вистачає для написання подібного роду речей. На допомогу приходять його друг і показує йому, як користуватися функцією «тезауруса» в комп'ютерному текстовому редакторі. Зрадівши цьому, Джої дуже швидко створює необхідний йому матеріал. Навіть не відредагувавши його, він хвалиться друзям. Але проблемою стає те, що його підпис Joey Tribbiani «Джо Трібіані» перетворився на baby kangaroo Tribbiani «дитинча кенгуру Трібіані».

Текстовий редактор запропонував йому пояснення на його власне ім'я. На жаль, ні російськомовний глядач, ні той, хто дивиться серіал українською мовою, не знайде паралелей між американським ім'ям Джо і дитинчам кенгуру. Якщо звернутися до словника, то стає зрозумілим, що ім'я Joey (Джоуї), перекладається як дитинча кенгуру (що живе в сумці матері). Очевидно, що відсутність фонових знань про ім'я Joey «Джоуї», у російсько-та україномовних глядачів і стало причиною неможливості адекватної передачі каламбуру.

Сезон другий серія п'ятнадцять:

Англ: Richard: Wanna see them go crazy? Who needs glasses?

Рос: Сейчас они умрут со смеху. Ну, кому бокалы?!!

Укр: Хочеш побачити як вони шаліють? Кому посуд?!

На вечірці офтальмологів, Річард, який також є представником даної професії, вирішує пожартувати над своїми друзями. Пообіцявши, що зараз всі буквально «помруть від сміху», він бере пару келихів, виходить до публіки і протягнувши їх друзям запитує Who needs glasses?, що можна перекласти як «кому келихи?». Враховуючи попередню до жарту репліку, глядач очікує почути щось смішне, але гумору дана фраза в собі не несе. Словник показує, що даний каламбур будується на полісемії слова glasses. У першому випадку це дійсно буде множина від слова glass «бокал, стакан, фужер, чарка», але з іншого боку слово glasses перекладається як «окуляри». Відсутність зв'язку у слова «окуляри» в російській і українській мовах із словом «бокали», «стаканы», призвело до втрати гри слів і збідненню російського і українського перекладів.

Загальномовний сенс висловлювання збережено, але загублено ті семантичні відтінки і стилістичний ефект, які існують в оригінальному тексті. Інакше кажучи, на можливість адекватного перекладу даного стилістичного прийому в мові перекладу накладають обмеження і навколишня дійсність, і мовна система.

На нашу думку такі випадки можуть мати місце, тому що каламбур є доволі складним лінгвістичним явищем.

Шляхом аналізу перекладів каламбурів у відібраному мовному матеріалі виявлена тенденція не передавати стилістичний прийом, що вивчається нами, взагалі. Каламбури, просто вилучають, інформація, що міститься в них, не компенсована ні в попередньому, ні подальшому контекстах. Так, наприклад, одинадцята серія з десятого сезону:

Англ: Dancer: You are under arrest!

Phoebe: Cardiac arrest?

Подруги влаштовують Фібі дівич-вечір. Знайшовши в телефонному довіднику необхідний телефонний номер, вони запрошують на свято танцюриста. Але на їх здивування до них приходить танцюрист дуже невеликого зросту і у віці близько 45 років. Танцюрист одягнений в поліцейську форму і увійшовши у власну роль він лякає Фібі фразою *You are under arrest* «ви заарештовані». Фібі, в силу свого бажання пожартувати над ним, робить вигляд що не розчула його з першого разу і слідом перепитує його, використовуючи співзвучну з першою фразою *cardiac arrest*? «зупинка серця?» натякаючи на його вік. Бачимо, що в даному випадку каламбур будується на слові *arrest*, а саме на двох його словникових значеннях: 1) заарештовувати, затримувати; 2) зупинення; затримка; призупинення.

На жаль, даний момент перекладачам не вдалося передати ні на російську ні на українську мови. Це один з випадків повної втрати гри слів у мовах перекладу. Сезон вісім серія чотири:

Chandler: *You just like knock-knock jokes.*

Чендлер повертається додому і коли він вже підходить до дверей свого будинку міркує про гумор. Але зі співрозмовників навколо нікого немає і він звертається до власної двері з реплікою *You just like knock-knock jokes*. Його слова будуть відразу зрозумілі носіям мови, так як *knock-knock jokes* це один з видів жартів зі вступними словами. Так, в даному випадку бачимо, що акцент йде на початкову фразу в жарті *knock-knock* «тук-тук». Подібні жарти в американській культурі не рідкість, саме тому каламбур добре помітний і зрозумілий глядачеві. Як російський так і український перекладачі прийняли рішення вилучити каламбур. Це приклади перекладу каламбурів, які призводять як до кількісного, так і до якісного збіднення тексту.

Сезон вісім серія десять:

Англ: Chandler: *Did you say you bought boots, or boats?*

Monica: *Yes! Now, they're a little more than I normally spend on boots...or rent.*

Русс: Тут написано сапоги или яхта?

Сапоги! Они чуть дороже нормальной кварплаты.

Укр: вилучено

Моніка придбала собі дуже дороге взуття. Вона показує чоловікові чек від покупки, а він, побачивши вартість, саркастично перепитує її: Did you say you bought boots, or boats? В оригіналі це каламбур, так як слова boots «черевики, чоботи» і boats множина від слова «boat» - «човен; шлюпка» мають схоже звучання, через що обидва слова легко не розчути або сплутати. Перекладач на російську мову застосовує дослівний переклад і втрачає каламбур. В українській версії серіалу дана сцена була просто вилучена.

Розглянемо приклад з третьої серії, восьмого сезону:

Ross: Stop horsing around!

Rachel: I'm not horsing around, I'm porshing around!

Русс: Ну все успокойся, хватит шикавать.

Я не шикаюю, я поршую.

Росс їде разом з Рейчел на автівці. Рейчел замість того, щоб пильнувати за дорогою, жартує над Россом. Він, у свою чергу, робить їй зауваження з цього приводу використовуючи фразу Stop horsing around, яку можна переклати як "перестань валяти дурня". А оскільки вони їдуть у автомобілі марки Porsche (Порше), Рейчел створює гру слів, відповідаючи Россу на його коментар I'm not horsing around, I'm porshing around. Бачимо, що гра слів будується на додаванні закінчення -ing до власної назви Porsche, тим самим робить з іменника слово співзвучне з дієсловом horsing. Цей епізод збережено тільки при перекладі на російську мову за допомогою калькування: утворив дієслово від власної назви «Порш» на зразок існуючого в мові дієслова «шикую».

Тобто, нами виявлено 20 прикладів таких інформаційних втрат, які А. Берман класифікує як кількісне та якісне збіднення, це 21,5% від усіх прикладів.

М.Гарбовский говорить про те, що причиною подібних втрат є таке явище як деформація [24, с.506]. Він асоціює деформацію з перекладацькими

втратами з точки зору оцінки результату перекладацької праці, і кваліфікує її як свідому перекладацьку дію.

Причина, що примушує перекладача деформувати оригінальний текст, свідомо погіршуючи і збіднюючи його - це неможливість передати в медіатексті засобами мови перекладу фрагменти оригінального тексту, в нашому випадку –ті, що містять в собі каламбур, тобто той майданчик, на якому відбувається зіткнення асиметричних фонетичних, семантичних і культурно-асоціативних характеристик мови, які контактують. М.Гарбовский вважає такий прийом раціональною і свідомою перекладацькою дією, яку не можна змішувати з перекладацькими помилками.

Проаналізувавши в загальних рисах причини перекладацьких помилок, можна представити їх так:

1. недостатній рівень володіння перекладачем мовою оригіналу;
2. недолік знань про сферу навколишньої дійсності, про яку йдеться в тексті оригіналу;
3. нерозуміння глибини думки автора;

Саме обґрунтованість тих або інших дій перекладача, по перетворенню тексту оригіналу, є тим головним критерієм, який дозволяє судити про вірність перекладацьких рішень, та оцінити якість перекладацької роботи. Прийом компенсації при перекладі каламбурів використано у 74 випадках -49,3%; прийом калькування у 30 що складає 20%; прийом вилучення у 46 тобто у 30,7%.

ВИСНОВКИ

Аудіовізуальний текст передає культурну репрезентацію світу за допомогою мови і зображення. Вважається, що перекладачеві доводиться балансувати між двома мовними та культурними системами і володіти не просто знанням двох мов, але і знанням двох культур.

Перекладачу комедійного серіалу, створеного в культурі, що значно відрізняється від культури цільової аудиторії перекладу, потрібно не просто перекласти жарти, але, швидше, заново створити їх мовою перекладу. Іншими словами, для перекладача комедійного серіалу завдання полягає в створенні такого тексту мовою перекладу, який по комічному ефекту не уступав би або наближався б до тексту на мові оригіналу.

Наше дослідження показало, що каламбури як стилістичні звороти мови, засновані на комічному використанні однакового звучання слів, що мають різне значення, або слів, що звучать подібно **звучних** або груп слів, або різних значень одного і того ж слова або словосполучення. Каламбуру притаманні дві важливі особливості: двоплановість і гумористичний ефект.

Для проведення дослідження, виділено та проаналізовано 150 прикладів каламбуру з англійської версії серіалу «Друзі», кожна серія якого рясніє множинними посиланнями на американські фільми, пісні, книги, історичні факти, події та особи сучасного життя. З емотивної точки зору специфікою серіалу є іронія і гумор, в багатьох епізодах вони передані за допомогою каламбурів. Це каламбури, засновані: на фонетичній основі 32 приклади, що складає 21,4%; на лексичній основі 63 приклади, що складає 42%; на метафорі 15 прикладів, що складає 10%; на алюзії 19 прикладів, що складає 12,6%; на реаліях 21 приклад, що складає 14%.

слід враховувати при перекладі каламбурів. По-перше, принцип відповідності місця, тобто на місці гумористичного фрагмента в оригіналі

має бути такий же фрагмент і в перекладі. По-друге, принцип відповідності часу, що означає, що усний переклад повинен уміщатися в ті ж часові рамки, в яких герой вимовляє каламбур в оригіналі. По-третє, принцип відповідності реакції, коли компенсуючи оригінальний каламбур каламбуром з іншим сенсом, перекладач повинен враховувати навіть міміку героїв, оскільки реакція персонажа повинна відповідати перекладеному варіанту.

Вчені-лінгвісти керуються принципом перекладності та недопущення буквалізму при перекладі, які прямо і безпосередньо узгоджуються з філософським розумінням сутності взаємовідносини мови і мислення, а саме з положенням про єдність людського мислення при різноманітності людських мов. Завдання перекладача полягає в породженні такого тексту на мові перекладу, який за комічним ефектом не уступав би або наближався до тексту оригіналу. Аналіз показав, що основні стратегії, які використовуються для виконання такого завдання – це компенсація, калькування і вилучення. Компенсація – це заміна не переданого елемента першотвору аналогічним або яким-небудь іншим елементом, який може заповнити втрату інформації та здатний надати аналогічний або подібний вплив на читача. При відтворенні каламбурів в медіа дискурсі застосовується компенсація безпосередньо на місці каламбуру першотвору, яка в основному, заповнює втрату лише частково аналогічним прикладом, із заміною образу. Ми відібрали 4 таких прикладів, що складає 2,6 % .

Ми розглянули різні види каламбурів, які зустрічаються в серіалі «Друзі», і дійшли висновку, що згідно О.В. Троїцької, абсолютно точного перекладу (тобто передачі змісту і форми), до якого перекладач прагне як до ідеалу при перекладі каламбуру, можна домогтися швидше як виняток; як правило, ж, тут не обходиться без втрат. Перекладач може передати зміст, відмовившись від гри слів, зберегти каламбур за рахунок заміни образу, або просто зосередитися на грі слів, абстрагуючись від значення. Висновок з цього положення, це те – що незважаючи на формальні відмінності, системи

мов є відображенням пізнання об'єктивно існуючої дійсності, реального світу, єдиного для всіх мовних колективів. Отже, думка, виражена на одній мові, завжди може бути передана засобами іншої мови. У разі неможливості зберегти авторську гру слів і первісний зміст, в перекладі її зміст передається в не каламбурній формі. Таких прикладів нами виявлено у кількості 70 одиниць, що складає 46,6 %. Якщо механізм, який використовується для створення каламбуру в тексті перекладу, збігається з текстом оригіналу, тоді перекладач використовує такий прийом, як калькування: 30 прикладів, тобто 20% від усієї кількості.

Неможливість передачі каламбуру при перекладі, розглядалася деякими вченими, як критерій його виділення. Прийом вилучення каламбуру один з випадків повної втрати гри слів у мовах перекладу. Таких прикладів нами виділено у кількості 46, що становить 30,7 %.

Типовою помилкою перекладачів при передачі каламбурів є буквально відтворення семантики елементів ядра, що приводить до порушення норм мови перекладу або до нісенітничі. Подолання труднощів, пов'язаних з передачею гри слів, ще раз підтверджує тезу про творчий характер перекладацької діяльності та можливості постійного вдосконалення перекладу.

Беручи до уваги численні дослідження каламбуру, можна зробити висновок про те, що лексико-семантичні засоби створення та принципи його побудови в різних мовах аналогічні. Зрозуміло, що продуктивність того чи іншого виду каламбуру неоднакова в силу приналежності порівнюваних мов до різних типів. Проте, на основі отриманих даних можна зробити важливий висновок: цілі використання і сфера функціонування прийому, який проаналізовано у даній роботі, в основному аналогічні в мові оригіналу та в мовах перекладу. Ґрунтуючись на цих принципах, процес перекладу розглядається як процес пошуку рішень, відповідного певному набору варіативних функціональних критеріїв.

Подальше дослідження проблем каламбуру може мати як мовностилістичний, так і перекладацький напрямок. Безсумнівний інтерес представляє вивчення каламбуру в різних функціональних стилях, поглиблене дослідження фонового компонента у змісті каламбуру і його взаємозв'язок з підтекстом.

ПЕРЕЛІК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антрушина Г. Б., Афанасьєва О. В. Лексикология английского языка / Г. Б. Антрушина, О. В. Афанасьєва. – М.: Дрофа, 2000. – 288 с.
2. Астафьев А. Ю. Художественные функции окказионализмов / А. Ю. Астафьев. – М.: Изд-во МГУ, 2007. – 174 с.
3. Арнольд И. В. Семантическая структура слова в современном английском языке / И. В. Арнольд. – Л.: Просвещение, 1966 – 192с.
4. Арнольд И. В. Стилистика. Современный английский язык: Учебник для вузов. – 4-е изд., испр. и доп. / И. В. Арнольд. – М.: Флинта, 2002. – 384 с.
5. Арутюнова Н. Д. Логический анализ языка. Языковые механизмы комизма / Н. Д. Арутюнова. – М.: Издательство «Индрик», 2007. – 728 с.
6. Бабенко Л. Г. Лексические средства обозначения эмоций в русском языке / Л. Г. Бабенко. – Изд-во Урал. Ун-та, 1989. – 182 с.
7. Бархударов Л. С. О поверхностной и глубинной структуре предложения / С. Л. Бархударов – М.: Наука, 1973. – С. 50-61.
8. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М.: Искусство, 1986. – 445с.
9. Бергсон А. Смех / А. Бергсон. – М.: Искусство, 1992. – 127с.
10. Борев Ю. Б. Комическое или о том, как смех казнит несовершенство мира / Ю. Б. Борев. – М.: Искусство, 1970. – 269с.

11. Борев Ю. Б. Комическое и художественные средства его отражения / Ю. Б. Борев. – М.: Высшая школа, 1958. – 353 с.
12. Борев Ю. Б. Комическое / Ю. Б. Борев. – М.: Искусство, 2006. – 239 с.
13. Борисова Л. И. Особенности перевода общеупотребительной и общенаучной лексики с английского языка на русский / Л. И. Борисова. – М.: ВЦП, 2003. – 171 с.
14. Борисова Л. И. Лексико-стилистические трансформации в англо-русских научно-технических переводах / Л. И. Борисова. – М.: ВЦП, 2005. – 168 с.
15. Вакуров В. Н. Фразеологический каламбур в современной публицистике / В. Н. Вакуров. – М.: АКД, 1994. – 170 с.
16. Ветвинская Г. Л. Принцип "обманутого ожидания" как основа стилистического приёма / Г. Л. Ветвинская. – Изд. КомКнига, 1975. – 255 с.
17. Виноградов В. С. Введение в переводоведение / В. С. Виноградов. – М.: Издательство института общего среднего образования РАО, 2001. – 224 с.
18. Виноградов В. С. Формально-обусловленный перевод каламбуров-созвучий / В. С. Виноградов М.: «Валент», 1972. – С 69-80.
19. Виноградов В. В. О языке художественной литературы / В. В. Виноградов. – М.: Гослитиздат, 1959. – 659с.
20. Виссон Л. Синхронный перевод с русского на английский / Л. Виссон. – М.: Валент, 2000. – 272 с.
21. Влахов С. И., Флорин С. П. Непереводимость в переводе. – Изд. 3-е, испр. и доп. / С. И. Влахов, С. П. Флорин. – М.: «Р. Валент», 2006. – 448 с.
22. Гальперин И. Р. Стилистика английского языка / И. Р. Гальперин– М.: Высшая школа, 1977. – 332 с.

23. Ганиев В. Х. Художественный перевод. Взаимодействие и взаимообогащение литератур / В. Х. Ганиев. – Ереван: Эпоха, 1973. – 389 с.
24. Гарбовский Н.К. Теория перевода / Н.К. Гарбовский. – М.: МГУ, 2007. – 545с.
25. Гридина Т. А. Языковая игра: стереотип и творчество / Т. А. Гридина. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1996. – 214 с.
26. Гурова Е. К. Особенности сатирического дискурса / Е. К. Гурова. – Изд.: гос. ун-т им. М. В. Ломоносова, 2000. – 81 с.
27. Джохадзе Л. Е. Стилистическое использование многозначного слова в художественном тексте: автореф. дис. канд. филол. наук / Л. Е. Джохадзе. – М., 1977. – 22с.
28. Дземидок Б. О комическом / Б. Дземидок. – М.: Искусство, 1974. – 223 с.
29. Дмитриев А. В. Социология юмора: Очерки / А. В. Дмитриев. – М.: Наука, 1996. – 214 с.
30. Донгак С. Языковая игра и обманутое ожидание / С. Донгак // Критика и семиотика. – М., 2001. – № 1. – С. 78–84.
31. Ершов Л. Ф. Из истории советской сатиры / Л. Ф. Ершов. – М.: Высшая школа, 1973. – 232 с.
32. Ершов Л. Ф. Сатира и современность / Л. Ф. Ершов. – М.: Современник, 1978. – 271 с.
33. Заболоцкий Н. А. Заметки переводчика / Н. А. Заболоцкий. – М.: Наука, 1993. – 138с.
34. Зеленов А. Н. О каламбурном использовании фразеологизмов / А. Н. Зеленов. – М.: ИЛ, 1971. – С. 294-298.
35. Земская Е. А., Розанова Н. Н. Языковая игра / Е. А. Земская, Н. Н. Розанова // Русская разговорная речь: Фонетика. Морфология. Лексика. – М.: Наука, 1983. – С. 172-214.

36. Иванов В. М. Явление эквивокации в дискурсе анекдота в современном немецком языке: Дис...канд. филол. наук: 10.02.04 / В. М. Иванов. – ИГЛУ, 1999. – 135 с.
37. Каде О. Проблемы перевода в свете теории коммуникации / О. Каде // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. – М.: Международные отношения, 2006. – С. 69-90.
38. Казакова Т. А. Практические основы перевода / Т. А. Казакова. – СПб.: Лениздат, 2000. – 320 с.
39. Карасик А. В. Лингвокультурные характеристики английского юмора: дис. канд. филол. наук: 10.02.04 / А. В. Карасик. – Волгоград, 2001. – 23 с.
40. Карасик А. В. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / А. В. Карасик. – Волгоград: Перемена, 2002. – 477 с.
41. Качалова К. Н., Израилевич Е. Е. Практическая грамматика английского языка / К. Н. Качалова, Е. Е. Израилевич. – М.: Лист Нью, 2003. – 541 с.
42. Колесников Н. П. О некоторых видах каламбура / Н. П. Колесников. – М.: Просвещение, 1971. – 128 с.
43. Колесниченко С. А. Условия реализации стилистического приема игры слов в английском языке: дис. канд. филол. наук: 10.02.04 / С. А. Колисниченко. – Л., 1979. – 20 с.
44. Комиссаров В. Н. Теория перевода / В. Н. Комиссаров. – М.: Высшая школа, 1990. – 252 с.
45. Комиссаров В. Н., Рецкер Я. И. Пособие по переводу с английского языка на русский / В. Н. Комиссаров., Я. И. Рецкер. – М.: Высшая школа, 2005. – 287 с.
46. Коптилов В. В. Оригиналы и перевод / В. В. Коптилов. – М.: Наука 1972. – 311 с.

47. Костомаров В. Г. Культура речи и стиль / В. Г. Костомаров. – М.: ИЛ, 1980. – 345 с.
48. Курганов Е. Анекдот как жанр / Е. Курганов. – СПб.: Академический проект, 1997. – 123 с.
49. Латышев Л. К. Курс перевода: Эквивалентность перевода и способы ее достижения / Л. К. Латышев. – М.: Международные отношения, 1981. – 248 с.
50. Латышев Л. К. Перевод: проблемы теории, практики и методики преподавания / Л. К. Латышев. – М.: Просвещение, 1988. – 159 с.
51. Левицкая Т. Р., Фитерман А. М. Теория и практика перевода с английского языка на русский / Т. Р. Левицкая, А. М. Фитерман. – М.: Междунар. отношения, 1963. – 263 с.
52. Левый И. М. Искусство перевода / И. М. Левый. – М.: Наука, 1974. – 413с.
53. Лук А. И. О чувстве юмора и остроумии / А. И. Лук. – М.: Искусство, 1968. – 191 с.
54. Любимов Н. М. Перевод – искусство / Н. М. Любимов. – М.: Сов. Писатель, 1963. – 523 с.
55. Максименко Е. В. Полисемантический каламбур как один их приёмов создания неоднозначности в комическом тексте / Е. В. Максименко.– М.: Флинта, 1981. – С. 68-69.
56. Миньяр-Белоручев Р. К. Общая теория перевода и устный перевод/ Р. К. Миньян-Белоручев. – М.: Воениздат, 1980. – 237 с.
57. Мироненко С. А. Выразительные возможности игры слов в русском и немецком языках / С. А. Мироненко. – СПб.: Лениздат, 2006. – С. 46-48.
58. Михлина М. П. О некоторых языковых приемах создания комического эффекта / М. П. Михлина. – М.: Наука, 1962. – 214 с.

59. Московский А. Д. О природе комического / А. Д. Московский. – Иркутск: Восточно-сибирское изд., 1968. – 96 с.
60. Нелюбин Л. Л. Перевод и прикладная лингвистика / Л. Л. Нелюбин. – М.: Изд-во МПГУ, 2001. – 207 с.
61. Новицкая З. В. Традиции американского юмора XX столетия и речевые средства комического: дисс. ...канд. филол. наук: 10.02.04 / З. В. Новицкая. – М., 1962. – 76 с.
62. Орлецкая Л. В. Фразеологизмы как средство создания юмористического эффекта в тексте: дис. канд. филол. наук / Л. В. Орлецкая. – М., 1994. – 124 с.
63. Падучева Е. В. Тема языковой коммуникации в сказках / Е. В. Падучева. – Изд-во БелГУ, 1982. – 119 с.
64. Панина М. Л. Комическое и языковые средства его выражения: дисс. ... канд. филол. наук / М. Л. Панина. – М., 1996. – 210 с.
65. Привалова М. И. Каламбурная антонимия и смежные с ней явления / М. И. Привалова. – Л.: Наука, 1971. – 459 с.
66. Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха / В. Я. Пропп. – М.: Искусство, 1976. – 183 с.
67. Райс К. Классификация текстов и методы перевода (вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике) / К. Райс. – М.: Высшая школа, 1978. – С. 202–228.
68. Рецкер Я. И. Теория перевода и переводческая практика / Я. И. Рецкер. – М.: Междунар. отношения, 1974. – 216 с.
69. Рецкер Я. И. Что же такое лексические трансформации? (тетради переводчика №17) / Я. И. Рецкер. – М.: Международные отношения, 1980. – С.72-84.
70. Робинсон Д. Как стать переводчиком: Введение в теорию и практику перевода / Д. Робинсон. – М., 2005. – 304с.

71. Санников В. З. Каламбур как семантический феномен / В. З. Санников // Вопросы языкознания. – М., 1995. – №3. – С. 56 – 69.
72. Сквородников А. П. О понятии «языковая игра» / А. П. Сквородников. – М.: Прогресс, 2004. – 113 с.
73. Терещенкова А. А. Каламбурные возможности полисемии / А. А. Терещенкова. – Изд-во БелГУ, 1978. – 124 с.
74. Троицкая О.В. Игра слов в английском оригинале и в переводе / О.В. Троицкая // Русская речь. – М., 2005. – №2. – С. 40 - 46.
75. Федоров А. В. Основы общей теории перевода / А. В. Федоров. – М.: Высшая школа, 1968. – 350 с.
76. Федоров А. В. Очерки общей и сопоставительной стилистики / А. В. Федоров. – М.: Высшая школа, 1971. – 195 с.
77. Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному / З. Фрейд. – Изд.: АСТ Санкт-Петербург, 1998. – 318 с.
78. Ходакова Е. П. О каламбуре / Е. П. Ходакова. – М.: Просвещение, 1968. – 128 с.
79. Цикушева И. В. Феномен языковой игры как объект лингвистического исследования / И. В. Цикушева. – М.: Высшая школа, 2009. – 187 с.
80. Цикушева И. В. Лингвостилистические средства создания комического эффекта в сказках / И. В. Цикушева. – Изд-во АГУ, 2008. – 145с.
81. Чернышевский Н. Г. Возвышенное и комическое / Н. Г. Чернышевский. – М.: «Р.Валент», 1949. – 584 с.
82. Черняховская Л. А. Перевод и смысловая структура / Л. А. Черняховская. – М.: Междунар. отношения, 1976. – 264 с.
83. Швейцер А. Д. Перевод и лингвистика / А. Д. Швейцер. – М.: Воениздат, 1973. – С. 65–66.

84. Шестаков В. П. Английский акцент. Английское искусство и национальный характер / В. П. Шестаков. – М.: Российск. гос. гуманит. университет, 1999. – 188с.
85. Щербина А. А. Сущность и искусство словесной остроты (каламбура) / А. А. Щербина. – Киев: Академия наук УССР, 1958. – 268с.
86. Якименко Н. В. Каламбур как лингвостилистический прием в английском языке и пути его воссоздания в переводе: дис. канд. филол. наук / Н. В. Якименко. – К., 1984. – 94 с.
87. Якименко Н. В. Игра слов в английском языке / Н. В. Якименко. – Изд.: «Лист», 1984. – 148 с.
88. Asimov I. Treasure of Humor / I. Asimov. – Boston: Houghton Mifflin Co., 1971. – 431p.
89. Brown E. K., Asher R. E. Encyclopedia of Language and Linguistics / E. K. Brown, R. E. Asher. – Published Boston: Elsevier, 2006. – 12190 p.
90. Clark D. A. Jokes, Puns and Riddles / D. A. Clark. – Garden City, N.Y., Doubleday and Co., 1968. – 288 p.
91. Crystal D. Language Play / D. Crystal. – Cambridge, M., 1998. – 248 p.
92. Davis H. T. The Fine Art of Punning / H. T. Davis. – Principia Press: Evanston, 1954. – 221 p.
93. Farb P. Word Play: What Happens When People Talk / P. Farb. – N.Y.: Longman, 1976. – 421 p.
94. Fry W. Sweet Madness: a Study of Humor / W. Fry. – Palo Alto: Pacific Books, 1963. – 178 p.
95. Nash W. The Language of Humour / W. Nash. – Longman: Harlow, 1985. – 200 p.
96. Nicolson H. G. The English Sense of Humor and Other Essays / H. G. Nicolson. – London: Constable and Co., 1956. – 208 p.

97. Raskin V. *Semantic Mechanisms of Humor* / V. Raskin. – Dordrecht: Reidel, 1985. – 320 p.
98. Rapp A. *The origin of Wit and Humor* / A. Rapp. – NY.: Dutton, 1951. – 200 p.