

Міністерство освіти і науки України
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Навчально-науковий інститут філології

Кафедра теорії та практики перекладу романських мов імені Миколи Зерова

**СТРАТЕГІЇ І СПОСОБИ ПЕРЕКЛАДУ КУЛЬТУРНО-МАРКОВАНИХ
ЕЛЕМЕНТІВ У ФРАНЦУЗЬКО-УКРАЇНСЬКОМУ АУДІОВІЗУАЛЬНОМУ
ПЕРЕКЛАДІ (НА МАТЕРІАЛІ ФІЛЬМУ
«АМЕЛІ»)**

Кваліфікаційна робота
освітнього ступеня «бакалавр»
студентки 4 курсу бакалаврату
освітньої програми
«Переклад з французької та з англійської мов»,
спеціальність – 035 філологія
Софії Олександрівни КОРОЛЬ

Науковий керівник:
д.філол.н., проф. Ірина СМУЩИНСЬКА

«Допущено до захисту»

Протокол засідання
кафедри теорії та практики перекладу романських мов
імені Миколи Зерова
протокол №__ від «__» _____ 20__ року
в. о. завідувача кафедри _____ ()
к.філол.н. Ірина ЦИРКУНОВА

КИЇВ
2026

ЗМІСТ

ВСТУП	7
РОЗДІЛ 1. ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ТА ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ КІНОДИСКУРСУ	11
1.1. Лінгвокультурний аспект дослідження: взаємозв'язок мови, культури та перекладу	11
1.2. Культурно-марковані елементи: визначення, класифікація та їхня роль у кінотексті	19
1.3. Базові перекладацькі стратегії (очуження та одомашнення) і способи відтворення національно-специфічної лексики.....	23
1.4. Аудіовізуальний переклад (АВП) та його лінгвосеміотичні особливості (на матеріалі дубляжу)	29
Висновки до Розділу 1	34
РОЗДІЛ 2. ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ТА ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ УКРАЇНСЬКОГО ДУБЛЯЖУ ФІЛЬМУ «LE FABULEUX DESTIN D'AMÉLIE POULAIN».....	35
2.1. Реалізація стратегії очуження (форенізації) при відтворенні французького культурного простору	36
2.1.1. Відтворення географічних назв (топонімів) та імен власних (антропонімів).....	36
2.1.2. Збереження специфічних гастрономічних та суспільно-побутових реалій	42
2.2. Застосування стратегії одомашнення (доместикації) для досягнення прагматичної адекватності	48
2.2.1. Перекладацька адаптація молодіжного аргю, розмовної лексики та скорочень	48
2.2.2. Відтворення фразеологічних одиниць та мовної гри	56
Висновки до Розділу 2.....	64

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ	66
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	69
ЛЕКСИКОГРАФІЧНІ ДЖЕРЕЛА	73
ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ	74
ДОДАТОК	75
Додаток А. Глосарій культурно-маркованих елементів фільму «Amélie» та їх переклад із зазначенням хронометражу	75
RÉSUMÉ	81

АНОТАЦІЯ

Роботу присвячено вивченню лінгвокультурних особливостей аудіовізуального перекладу на матеріалі українського дубляжу французького кінофільму Жана-П'єра Жене «Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain». Її *метою* є виявлення та систематизація перекладацьких стратегій і способів відтворення культурно-маркованих елементів (КМЕ) – топонімів, антропонімів, гастрономічних і суспільно-побутових реалій, аргі та фразеологізмів – в умовах семіотичних обмежень дубляжу. *Актуальність* дослідження зумовлена стрімким зростанням ролі аудіовізуального перекладу у міжкультурній комунікації, недостатнім ступенем розробленості проблематики українського дубляжу французького кінематографа, а також потребою в комплексному аналізі балансу стратегій форенізації та доместикації за умов жорсткої візуальної та фонетичної прив'язки тексту перекладу до оригіналу.

Методологічну основу роботи становить комплекс, що охоплює описово-аналітичний метод, метод суцільної вибірки, компаративний метод, методи контекстуально-семантичного, лінгвокультурного та перекладознавчого аналізу, а також елементи лінгвосеміотичного аналізу, що дали змогу зіставити французький оригінал з українським дубляжем і простежити функціональні зміщення у відтворенні національно-специфічної лексики.

Встановлено, що аудіовізуальний переклад є складною полісеміотичною системою, у якій вербальний (словесний) код невіддільний від зображення та звуку. Через це переклад має одночасно відповідати кільком вимогам: синхронності з артикуляцією та рухами персонажів, збігу за тривалістю з оригінальною реплікою, а також узгодженості з тим, що глядач бачить у кадрі. Аналіз 134 одиниць культурно-маркованої лексики засвідчив домінування стратегії форенізації при відтворенні ономастичного простору (транскрипція антропонімів та топонімів) і кулінарних екзотизмів, тоді як експресивний фонд (арго, колоквіалізми, скорочення, фразеологізми) систематично піддається доместикації шляхом добору українських

функціональних аналогів. Зафіксовано стійкі тенденції стилістичної нейтралізації морфологічних усічень та евфемізації (пом'якшення) вульгарної лексики, що зумовлено етичними стандартами вітчизняного кінопрокату. Доведено, що мовна гра та метафоричні комплекси, жорстко зчеплені з відеорядом, відтворюються переважно шляхом калькування для уникнення когнітивного дисонансу між вербальним та візуальним каналами. Результати дослідження підтверджують, що успіх українського дубляжу «Амелі» ґрунтується на ретельному балансуванні стратегій очуження та одомашнення. Робота сприяє поглибленню теоретичних засад аудіовізуального перекладу та окреслює перспективи подальших студій у сфері франко-українського дубляжу.

Ключові слова: аудіовізуальний переклад, дубляж, культурно-марковані елементи, форенізація, доместикація, синхронізація, фільм «Амелі», франко-український переклад.

ABSTRACT

The study examines the linguocultural features of audiovisual translation, based on the Ukrainian dubbing of the French film *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain* directed by Jean–Pierre Jeunet. Its *aim* is to identify and systematise the translation strategies and procedures used to render culture-specific items (CSI) – toponyms, anthroponyms, gastronomic and everyday realia, argot and phraseological units – under the semiotic constraints of dubbing. The *relevance* of the research is determined by the rapidly growing role of audiovisual translation in intercultural communication, the insufficient scholarly coverage of the Ukrainian dubbing of French cinema, and the need for a comprehensive analysis of the balance between foreignisation and domestication under the strict visual and phonetic constraints that bind the target text to the original.

The *methodological* basis of the study comprises the descriptive method, contextual analysis, the comparative method, and the method of linguocultural and translation–oriented analysis, which made it possible to compare the French original with its Ukrainian

dubbed version and to trace the functional shifts that occur in the rendering of nationally specific lexis.

It has been established that audiovisual translation is a complex polysemiotic system in which the verbal code is inseparable from image and sound. As a result, the translation must simultaneously satisfy several requirements: synchrony with the characters' articulation and movements, equal duration with the original line, and consistency with what the viewer sees on screen. The analysis of 134 culture-specific items revealed the predominance of foreignisation in rendering the onomastic space (transcription of anthroponyms and toponyms) and culinary exoticisms, whereas the expressive layer (argot, colloquialisms, abbreviations, phraseology) is systematically domesticated through the selection of Ukrainian functional analogues. Persistent tendencies toward the stylistic neutralisation of morphological clippings and the euphemisation (softening) of vulgar lexis have been identified, conditioned by the ethical standards of the Ukrainian film distribution industry. It has been proven that wordplay and metaphorical complexes firmly tied to the visual sequence are rendered mainly through calque, in order to avoid cognitive dissonance between the verbal and visual channels. The findings confirm that the success of the Ukrainian dubbing of *Amélie* rests upon a careful balancing of the strategies of foreignisation and domestication. The study contributes to deepening the theoretical foundations of audiovisual translation and outlines prospects for further research in the field of French–Ukrainian dubbing.

Keywords: audiovisual translation, dubbing, culture-specific items, foreignisation, domestication, synchronisation, film “Amélie”, French–Ukrainian translation.

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Сучасний етап розвитку міжкультурної комунікації характеризується стрімким зростанням ролі аудіовізуального перекладу (АВП). У глобалізованому світі кінематограф виступає не лише як інструмент розваги, а й як потужний канал трансляції національних культурних кодів, цінностей та мовних картин світу. Французький кінематограф, зокрема творчість режисера Жана-П'єра Жене, вирізняється надзвичайною насиченістю лінгвокультурними маркерами, що створюють унікальну атмосферу «паризького тексту».

Стрічка «Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain» (2001) стала культовим явищем, де мова персонажів, топоніми Монмартру та специфічні побутові реалії є невід'ємною частиною художньої цілісності. Проте відтворення такого щільного культурного фону засобами української мови під час дубляжу становить значну проблему для перекладача. Необхідність балансування між збереженням французького колориту (форенізація) та адаптацією тексту для вітчизняного глядача (доместикація) в умовах технічних обмежень дубляжу (ліпсинк, ізохронія) зумовлює потребу в детальному науковому аналізі. Актуальність роботи визначається відсутністю комплексних досліджень українського дубляжу фільму «Амелі» крізь призму сучасних перекладознавчих стратегій.

Об'єктом дослідження є французькі культурно-марковані елементи (топоніми, антропоніми, гастрономічні й суспільно-побутові реалії, аргі) та особливості їхнього функціонування в полісеміотичному кінодискурсі.

Предметом дослідження є стратегії, способи та лінгвосеміотичні особливості відтворення французьких культурно-маркованих елементів в українському дубляжі фільму.

Мета роботи полягає у виявленні та систематизації перекладацьких рішень, спрямованих на трансляцію французької мовної картини світу в український культурний простір, а також в оцінці ефективності обраних стратегій очуження та одомашнення.

Для досягнення поставленої мети необхідно вирішити такі завдання:

- розкрити лінгвокультурний аспект дослідження та визначити взаємозв'язок мови, культури та перекладу в кінодискурсі;
- систематизувати термінологічний апарат щодо визначення та класифікації культурно-маркованих елементів;
- обґрунтувати вибір базових перекладацьких стратегій (очуження та одомашнення) у контексті теорії Л. Венуті та А. Бермана;
- з'ясувати технічні та лінгвосеміотичні обмеження аудіовізуального перекладу (зокрема дубляжу);
- провести порівняльний аналіз французького оригіналу та українського дубляжу фільму «Амелі», класифікувавши трансформації за категоріями КМЕ.

Матеріалом дослідження слугує оригінальний французький кінотекст стрічки Жана-П'єра Жене «Амелі» (оригінальна назва – «Казкова доля Амелі Пулен», фр. *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain*, 2001) та відповідна звукова доріжка офіційного українського професійного дубляжу. Фактичний матеріал дослідження становить 134 одиниці культурно-маркованої лексики (реалій, власних назв, арготизмів та фразеологізмів), вилучених із кінодискурсу методом суцільної вибірки.

Теоретико-методологічну основу та методи дослідження становлять фундаментальні праці вітчизняних та зарубіжних науковців у галузі перекладознавства, лінгвокультурології та теорії аудіовізуального перекладу. Зокрема, розвідка спирається на концепції відтворення національно-специфічної лексики (професора Р. Зорівчак, професора О. Чередниченка, професора О. Селіванової, М. Бейкер), теорію перекладацьких макростратегій очуження та одомашнення (Л. Венуті, А. Бермана, Ф. Шляєрмахера), а також на специфічні принципи аудіовізуального перекладу та кіносеміотики (Х. Діас-Сінтас, Ф. Чоме, Я. Педерсен, К. Тітфорд). Питання труднощів відтворення соціокультурно

маркованих одиниць у художньому перекладі розглянуто з урахуванням напрацювань вітчизняних дослідниць Т. Некряч і Ю. Чалої [Некряч, Чала 2008].

Для вирішення поставлених завдань у роботі використано комплекс загальнонаукових та спеціальних філологічних методів:

- *описовий метод* (для комплексної характеристики теоретичних та історичних засад АВП);
- *метод контекстуального аналізу* (для дескрипції та з'ясування прагматичних значень реалій у семіотичній структурі кадру);
- *компаративний метод* (для зіставлення вербального наповнення тексту оригіналу та перекладу);
- *метод лінгвокультурного та перекладознавчого аналізу* (для дослідження етнокультурного навантаження вихідної лексики та вибору стратегій її ретрансляції).

Теоретичне значення одержаних результатів полягає в поглибленні існуючих перекладознавчих уявлень про специфіку відтворення французького лінгвокультурного коду в умовах полісеміотичного кінодискурсу. Сформульовані в роботі висновки щодо балансу стратегій доместикації та форенізації при дублюванні доповнюють загальну теорію аудіовізуального перекладу, зокрема в аспекті компенсації культурних лакун під час жорсткої візуальної прив'язки та ліпсінку.

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що в ньому вперше здійснюється спроба комплексного перекладознавчого аналізу українського дубляжу фільму «Амелі». На відміну від існуючих розвідок, що фокусуються на англомовних субтитрах, у цій роботі аналізується специфіка відтворення французького аргю та локальних реалій саме в умовах української лінгвокультури з урахуванням вимог фонетичної та кінетичної синхронізації.

Практичне значення отриманих результатів. Матеріали дослідження можуть бути використані у курсах із теорії та практики перекладу,

лінгвокультурології, перекладознавчого аналізу тексту, а також під час підготовки фахівців із аудіовізуального перекладу та дубляжу.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел (64 найменувань) та додатку. Загальний обсяг роботи становить 86 сторінок.

РОЗДІЛ 1. ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ТА ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ КІНОДИСКУРСУ

1.1. Лінгвокультурний аспект дослідження: взаємозв'язок мови, культури та перекладу

В інтелектуальному просторі сучасного мовознавства ми спостерігаємо остаточну зміну наукових пріоритетів: фокус уваги змістився з формально-структурного аналізу знаків на антропоцентричний вимір мови. Такий перехід зумовив сприйняття лінгвальної системи не просто як технічного інструментарію для обміну даними, а як складного когнітивного феномену, що перебуває в нерозривному симбіозі зі свідомістю та культурним кодом нації. На наше переконання, мова функціонує як динамічний репозитарій, у якому кристалізується досвід багатьох поколінь. Солідаризуючись із теоретичними здобутками О. Селіванової, варто акцентувати на епістемічній ролі мови, яка постає «когнітивною пам'яттю етносу», де в ієрархічному порядку депонуються ціннісні орієнтири, ментальні матриці та історичні віхи народу [Селіванова 2010, с. 34].

Досліджуючи специфіку перекладу аудіовізуальних творів, ми вважаємо за доцільне звернутися до категорії «мовної картини світу» як фундаменту для розуміння міжкультурної дистанції. Цей концепт, коріння якого сягає лінгвофілософської спадщини В. фон Гумбольдта та знайшов подальший розвиток у гіпотезі лінгвістичної відносності Е. Сепіра і Б. Ворфа, у сучасній лінгвокультурологічній парадигмі трактується як специфічна когнітивна сітка, крізь яку нація структурує сприйняття об'єктивної дійсності. Як переконливо доводить у своїх напрацюваннях О. Селіванова, кожна етномовна спільнота «членує» світ за власним унікальним алгоритмом, створюючи автономну й автентичну національну систему смислів [Селіванова 2012, с. 34]. Особливий інтерес для нашої розвідки становить французька мовна модель світу, яка знаходить своє яскраве втілення в сучасному кінематографі. Їй властивий винятковий рівень естетизації соціальних практик, глибока інтимізація побутового простору та

специфічна емоційна амплітуда. Як справедливо зауважував В. фон Гумбольдт, «дух народу – це його мова» [Humboldt 1999, p. 42], і саме цей невидимий «дух», закодований у топографії Парижа та міських звичках, стає головним об'єктом перекладацьких трансформацій під час роботи над дубляжем стрічки «Амелі». Таким чином, процес перекладу ми розглядаємо не як лінійну заміну лексем, а як складний акт міжкультурної медіації, де перекладач виступає мостом між двома відмінними світоглядними системами.

Осмислюючи художній кінотекст як динамічне поле міжкультурної взаємодії, Т. Гаврилів слушно зауважує, що будь-яке знакове висловлювання у просторі художньої комунікації неминуче опиняється у позиції «між культурами». Воно функціонує як специфічний семіотичний міст, адекватне сприйняття якого цільовою аудиторією вимагає від перекладача глибокої концептуальної та рецептивної адаптації [Гаврилів 2005, с. 61]. Коли ж мова йде про унікальні конотативні виміри франкомовного простору, варто звернутися до концепції В. Бурбело про особливу лінгвопоетичну природу французької словесності, її витончену експресивну структуру та іманентний символічний потенціал, художнє відтворення яких в іншому мовному середовищі потребує від фахівця особливої стилістичної гнучкості та бікультурної чутливості [Бурбело 1999, с. 104].

У руслі сучасної перекладознавчої думки такі європейські дослідники, як С. Басснетт та А. Лефевр, а також вітчизняний професор О. Чередниченко, пропонують остаточно відмовитися від редукціоністського бачення перекладу як суто механічної операції із заміни знакових систем [Bassnett & Lefevere 1998; Чередниченко 2007]. Натомість у їхніх концепціях цей процес постає як багатовекторний акт крос-культурної комунікації. Як слушно акцентує професор О. Ребрій, продуктивність такої взаємодії детермінована здатністю перекладача функціонувати у статусі «культурного медіатора», спроможного нівелювати бар'єри між відмінними соціокультурними доменами [Ребрій 2012, с. 18]. Під час роботи над українським дубляжем французького кінотексту ми спостерігаємо не

просто лінгвальний контакт, а складне зіткнення двох автономних семіотичних кодів та світоглядних матриць. Варто зазначити, що у вітчизняній школі перекладознавства фундаментальні засади цього процесу заклав В. Коптілов, який трактував переклад не як просту підстановку знаків, а як складний процес відтворення єдності змісту і форми засобами іншої мови [Коптілов 2003, с. 24]. Цю думку на сучасному етапі розширює Д. Катан, стверджуючи, що перекладач виступає активним «культурним медіатором», який має не просто перекодувати текст, а й адаптувати його до культурних очікувань цільової аудиторії [Katan 1999, p. 14]. Гідеон Турі, у свою чергу, наголошує, що будь-який переклад неминуче підпорядковується певним соціокультурним нормам тієї системи, куди він інтегрується [Toury 1995, p. 56].

Важливим етапом у розвитку сучасної перекладознавчої парадигми ми вважаємо «культурний поворот» (*cultural turn*), що остаточно утвердив текст як іманентний складник культури-донора. У межах цієї парадигми, за визначенням М. Снелл-Горнбі, переклад постає як цілісна «крос-культурна трансакція» [Snell-Hornby 1990, p. 82]. Як зауважують С. Басснетт та А. Лефевр, «переклад – це не просто лінгвістичний акт, а акт культурної реконструкції, де текст адаптується до ідеологічних та естетичних параметрів приймаючої культури» [Bassnett & Lefevere 1998, p. 11]. Відповідно до культурологічного підходу, перекладач стрічки «Амелі» оперує не лише **словниковими** одиницями, а й працює з глибоко депонованими у свідомості носіїв мови культурними концептами, етнічними стереотипами та ментальними архетипами. Для нашого розбору особливу евристичну цінність має метафора «переговорів» (*negotiation*), запропонована У. Еко [Еко 2006, p. 22]. В аудіовізуальному просторі «Амелі» предметом таких стратегічних «переговорів» стають передусім лінгвокультурні лакуни – специфічні фрагменти паризького побуту, молодіжне аргю чи мікротопоніми Монмартру, що не мають прямих концептуальних корелятів у когнітивній базі українського глядача. Наявність таких національно-специфічних референцій зумовлює виникнення «культурної

асиметрії», що вимагає від перекладача прийняття нелінійних рішень. Подолання зазначеної асиметрії неможливе без активізації розлогих «фонових знань» (background knowledge) реципієнта. Значущість фонових знань у процесі міжмовної комунікації ґрунтовно досліджує О. Ребрій, зазначаючи, що саме вони забезпечують адекватне розуміння культурно-маркованих елементів та підтексту оригіналу [Ребрій 2012, с. 74]. Зі свого боку, Р. Зорівчак акцентує на тому, що форова інформація дозволяє адекватно відтворити конотативне забарвлення безеквівалентної лексики, зокрема реалій [Зорівчак 1989, с. 42]. Ці знання становлять собою сукупність історичних, географічних та соціолінгвістичних етапів, які носій французької мови зчитує автоматично. Наприклад, згадка конкретної станції метро або найменування аперитиву несе для парижанина щільний асоціативний шлейф. При дослівному відтворенні цей «етнокультурний фон» неминуче втрачається, тому завдання перекладача полягає у семіотичній компенсації цих значень для збереження художньої цілісності фільму.

Розширюючи горизонт лінгвокультурного аналізу, ми вважаємо за необхідне зацентувати на феномені «культурної неперекладності» (*cultural untranslatability*). Згідно з теоретичною моделлю **Дж. Кетфорда** (*John Catford*), цей феномен структурується за двома векторами: лінгвістичним (дефіцит граматичних чи синтаксичних паралелей) та власне культурним [Catford 1965, р. 94]. Ситуація культурної неперекладності виникає в момент, коли релевантна для оригіналу ситуативна ознака не знаходить жодного змістовного корелята в когнітивній системі мови-реципієнта.

У вітчизняному науковому дискурсі для експлікації зазначеного явища найбільш валідним є термін «лінгвокультурні лакуни». Спираючись на дефініцію О. Селіванової, ми розглядаємо лакунарність як результат відсутності в мові перекладу лексичних засобів для номінації тих об'єктів чи абстрактних концептів, що є рутинними для вихідного соціуму [Селіванова 2012, с. 145].

В аудіовізуальному просторі стрічки «Амелі» лакунарність набуває полівекторного характеру: вона проявляється не лише на рівні артефактів матеріальної культури (автентична французька гастрономія чи унікальний архітектурний ландшафт Монмартру), а й пронизує складні соціальні домени. Наше дослідження засвідчує, що найбільшу перекладацьку напругу створюють специфічні форми етикетного звертання, міські поведінкові ритуали (*habitus*) та імпліцитні маркери соціального статусу, що закодовані у французькому розмовному дискурсі. Таким чином, перекладач-медіатор постає перед викликом не просто замінити слово, а реконструювати цілий пласт французької дійсності, який для українського глядача за замовчуванням є «порожньою клітинкою».

Ефективна робота з виявленими національно-специфічними розбіжностями потребує від перекладача виходу за межі лінійної лінгвістичної компетенції. Ми поділяємо позицію відомого професора О. Чередниченка, який стверджує, що фундаментом для досягнення справжньої еквівалентності є не лише білінгвізм, а й бікультурність (*biculturalism*) фахівця [Чередниченко 2007, с. 89]. Аналізуючи специфіку французького культурного простору, науковець слушно зауважує: мови відрізняються не стільки своїм потенціалом до вираження думок, скільки тими смислами, які вони змушені артикулювати під тиском національного світобачення [Чередниченко 2007, с. 54].

Наше дослідження засвідчує наявність вагомої етнокультурної дистанції між французькою та українською мовними моделями світу. Вона проявляється у суттєвих розбіжностях історичного шляху, соціальних інституцій та щоденних побутових ритуалів. Показовим прикладом є комунікація у локальному французькому бістро: якщо для парижанина це – рутинний складник повсякденності, то для українського глядача такі сцени стають елементами екзотизації, що формують загальне уявлення про специфічне «мистецтво жити» (*l'art de vivre*). У процесі перекодування кінотексту перекладач-медіатор фактично трансформується у «вторинну мовну особистість». Він не просто перекладає слова,

а дешифрує глибинний культурний код і приймає стратегічні рішення щодо способів компенсації лакун, аби забезпечити адекватне сприйняття твору в новому соціокультурному середовищі.

Додатковим вагомим вектором лінгвокультурних студій ми вважаємо прагматичну площину кінотексту. Спираючись на розвідки М. Стріхи, варто наголосити, що перекладач завжди функціонує в межах конкретної системи соціокультурних координат. Це зобов'язує його до релевантної екстраполяції «горизонту очікувань» цільового реципієнта, що є запорукою успішної комунікації [Стріха 2006, с. 145]. У межах скопос-теорії, репрезентованої німецькою дослідницею К. Норд (*Christiane Nord*), стверджується пріоритет телеологічного чинника: стратегічний вибір перекладача детермінується насамперед функціональним призначенням (скопосом) твору в приймаючій лінгвокультурі [Nord 1997, p. 35].

Прагматичний потенціал стрічки «Амелі» базується на складній системі іронічних конотацій, інтелектуальній грі слів та специфічному комізмі ситуацій. На наше переконання, ігнорування локального паризького аргю на користь дослівного відтворення може призвести до своєрідного «прагматичного колапсу» – ситуації, за якої гумористичний ефект нівелюється, а емоційна залученість українського глядача стає неможливою.

Особливої аналітичної складності це завдання набуває при дослідженні кінодискурсу, який ми трактуємо як складну полісеміотичну систему. На відміну від класичного художнього тексту, де єдиним каналом передачі смислу є друковане слово, аудіовізуальний твір генерує значення через безперервну конвергенцію кількох потоків: вербального, візуального та акустичного. Західні теоретики, зокрема І. Гамб'є та Х. Діас-Сінтас, інтерпретують мультимодальність кінотексту як чинник, що докорінно трансформує архітектуру міжкультурного діалогу [Gambier 2004, p. 6].

У кінодискурсі етнолінгвістичний фон не просто артикулюється в діалогах, а й перманентно підсилюється візуальною деталізацією. Це зумовлює виникнення явища «візуальної прив'язки» (*visual anchoring*), концептуалізованого шведським дослідником Я. Педерсеном [Pedersen 2011, p. 45]. Ми вважаємо цей чинник визначальним обмеженням для перекладача: у ситуації, коли вербальний ряд надмірно адаптується (доместикується) заради зрозумілості, але глядач на екрані бачить автентичний французький об'єкт, виникає гострий когнітивний дисонанс. Таким чином, прагматична адекватність дубляжу «Амелі» досягається лише через делікатний баланс між мовною експлікацією та семіотичною згуртованістю з візуальним рядом.

Отже, крізь призму лінгвокультурного аналізу ми констатуємо, що пріоритетним вектором діяльності перекладача аудіовізуального контенту постає не пошук ілюзорної знакової тотожності, а верифікація функціонально-прагматичної адекватності тексту. На наше переконання, ігнорування етнокультурної специфіки оригіналу на користь радикальної адаптації трансформує переклад у денаціоналізований конструкт, позбавлений художньої вітальності. Водночас, надмірна фіксація на автентичних реаліях без урахування когнітивного базису реципієнта загрожує виникненням семантичної непрозорості та комунікативного відчуження глядача.

Резюмуючи теоретичні напрацювання на цю тему, варто акцентувати, що інтерпретація кінотвору в міжмовному просторі функціонує як складний багаторівневий механізм крос-культурного посередництва. Глибока кореляція лінгвального та культурного доменів є аксіоматичною умовою для фахової експертизи перекладацьких трансформацій. Оскільки ретрансляція французького світосприйняття в український соціокультурний вимір здійснюється насамперед через національно-марковані лексеми, що акумулюють у собі унікальні етнічні коди, це формує необхідний методологічний фундамент для подальшого аналізу природи,

класифікаційних ознак та функціонального потенціалу специфічних маркерів культури у дискурсі кінотексту.

Отже, аналіз взаємозв'язку мови, культури та перекладу дозволяє стверджувати, що перекладацька діяльність виходить далеко за межі суто лінгвістичної операції, постаючи актом культурної реконструкції. Ми встановили, що мова функціонує як динамічний репозитарій етнокультурного досвіду, а переклад виступає інструментом медіації, який адаптує цей досвід до когнітивних та естетичних параметрів приймаючої лінгвокультури.

1.2. Культурно-марковані елементи: визначення, класифікація та їхня роль у кінотексті

У сучасній теорії міжкультурної комунікації та перекладознавстві проблема відтворення національного колориту є однією з найбільш комплексних. Складність полягає не лише у виборі перекладацьких стратегій, а й у відсутності єдиного термінологічного апарату для позначення лексичних одиниць, що містять специфічну національно-культурну інформацію. В українському мовознавстві традиційно функціонує термін «реалія», тоді як у західноєвропейській та американській наукових парадигмах дослідники найчастіше оперують поняттями «культурно-специфічні елементи» (culture-specific items) або «екстралінгвістичні культурні референції» (extralinguistic cultural references). З метою уникнення термінологічної плутанини в нашому дослідженні ми послуговуємося терміном «культурно-марковані елементи» (КМЕ) як узагальнювальним макроконцептом, що охоплює всі зазначені категорії.

Фундаментальне значення для розуміння природи таких лексичних одиниць в українській науці мають праці видатної дослідниці, професора Львівського університету Р. Зорівчак. Згідно з її концепцією, реалія як перекладознавчий термін – це моно- або полілексемна одиниця, основне лексичне значення якої вміщує традиційно закріплений за нею комплекс етнокультурної інформації, що є чужою для об'єктивної дійсності мови-сприймача [Зорівчак 1989, с. 55]. Науковиця наголошує, що адекватний переклад реалій вимагає відтворення не лише денотативного (предметного, словникового), а й конотативного значення, тобто збереження історичного, соціального та національного фону, який супроводжує це слово у свідомості носіїв мови оригіналу.

Західна перекладознавча парадигма, репрезентована працями іспанського дослідника Х. Ф. Айксели (*Javier Franco Aixelá*), пропонує розглядати культурно-марковані одиниці передусім як вузлові точки прагматичної складності. Науковець слушно зауважує, що **«в умовах перекладу ці елементи набувають статусу**

проблеми через неіснування або інший онтологічний статус референта в цільовій культурі» (переклад наш. – С. О. Король) [Aixelá 1996, p. 58]. Для французького та українського лінгвокультурних ареалів зазначена міжкультурна дистанція постає як фундаментальний виклик, оскільки вона детермінується глибокими розбіжностями у ментальних матрицях, гастрономічних канонах та архітектоніці соціального простору. Ми констатуємо, що така дивергенція стає критично відчутною саме під час трансляції аудіовізуальних творів, де вербальний код жорстко обмежений візуальною репрезентацією специфічних звичок повсякденного життя.

Аналізуючи таксономічну архітектуру КМЕ, ми спираємося на класифікаційну модель Р. Зорівчак, яка диференціює реалії за предметним, територіальним та хронологічним векторами. Проте для дескрипції специфіки сучасного кінодискурсу, зокрема візуально насиченої стрічки «Амелі», найбільш продуктивним ми вважаємо розмежування елементів на явні (експліцитні) та приховані (латентні) культурні маркери (*latent cultural markers*) [Зорівчак 1989 с. 61].

Експліцитні реалії відкрито маніфестують французьку ідентичність через ономастичний простір, автентичні гастрономічні дефініції чи специфічні географічні локації, що легко ідентифікуються реципієнтом. Значно вищий рівень аналітичної складності становлять латентні реалії, які ми трактуємо як «семантичні пастки» для перекладача. Такі одиниці часто мають формальні лексичні паралелі в українській мові, проте їхня прагматико-емоційна аура та обсяг значень зазнають суттєвої трансформації в інокультурному середовищі.

На наш погляд, показовим прикладом такої лакуарності є французькі концепти «bistrot» або «café». У когнітивному просторі носія вихідної культури ці номінації позначають не просто функціональні заклади громадського харчування, а фундаментальні соціальні локуси. Вони постають як центри формування локальних міських спільнот та невід'ємні складники національної філософії буття. Таким чином, переклад латентних маркерів у фільмі «Амелі» потребує від медіатора не

пошуку словникового корелята, а глибокої семіотичної рекструктуризації всього соціокультурного підтексту, аби уникнути змістового збіднення оригіналу.

Інтегруючи концептуальні моделі провідних вітчизняних дослідників (Р. Зорівчак, О. Чередниченка, Л. Коломієць) та здобутки європейської перекладознавчої школи, ми вважаємо за доцільне структурувати корпус культурно-маркованих елементів у межах кінодискурсу Ж.-П. Жене за трьома засадничими категоріями:

1. Просторовий та особистісний вимір (топоніми та антропоніми).

Географічні номінації (вулиці, бульвари, вузли метрополітену, канали) та власні імена у французькій кінотрадиції виходять за межі суто номінативної функції, піддаючись глибокій семіотизації. У художній тканині стрічки «Амелі» топографія Парижа (зокрема, мікрокосм Монмартру та ландшафт каналу Сен-Мартен) трансформується у повноцінного суб'єкта оповіді. Зазначені топоніми детермінують специфічний художній хронотоп твору – той цілісний просторово-часовий континуум, що формує «магічну» атмосферу фільму. Як слушно акцентує **О. Ребрій**, збереження аутентичної ономастичної системи під час перекладу є базовою умовою для створення ілюзії достовірності та забезпечення повноцінної когнітивної інверсії реципієнта в іншокультурне середовище [Ребрій 2012, с. 84].

2. Етнографічні артефакти та соціально-побутові константи. До цієї групи ми відносимо розлогий лексичний пласт, що маркує матеріальну культуру етносу: дефініції традиційної гастрономії (наприклад, *crème brûlée*), специфіку напоїв, предмети інтер'єру, атрибути одягу, а також структури дозвілля та професійної ієрархії. Цей сегмент лексики найбільш репрезентативно експлікує домінантний концепт французької свідомості – *l'art de vivre* (мистецтво жити). За спостереженнями **М. Бейкер** (*Mona Baker*), відтворення подібних одиниць часто ускладнюється наявністю денотативних лакун у приймаючій культурі. Це ставить перекладача перед викликом пошуку складного балансу між збереженням

етнокультурної форми та забезпеченням змістової прозорості для українського глядача [Baker 1992, p. 21].

3. Соціолінгвістичні маркери та розмовний дискурс (арго). Французьке міське арго та просторіччя (*argot, langage familier*) постають як найбільш динамічний та семантично щільний рівень мови, що виконує роль ідентифікатора соціальної стратифікації персонажів. Як стверджує Ж.-П. Гудайє (*Jean-Pierre Goudaillier*), сучасний сленг та групові коди реалізують функцію соціального пароля та групової самоідентифікації [Goudaillier 2001, p. 12]. У дискурсі «Амелі» субстандартна лексика не лише маркує соціокультурний статус героїв, а й виступає стратегічним інструментом генерації комічного ефекту. Ретрансляція цього шару в українському дубляжі вбачається нами як найскладніше перекладацьке завдання: механічна адаптація вітчизняного сленгу загрожує виникненням стилістичного дисонансу та руйнацією автентичної «паризької» аури персонажів.

Специфіка функціонування КМЕ в межах кінодискурсу детермінується їхньою полісеміотичною архітектонікою. Шведський теоретик аудіовізуальної трансляції Я. Педерсен (*Jan Pedersen*), аналізуючи природу екстралінгвістичних культурних референцій (*ECR*), артикулює тезу про іманентну кореляцію вербального тексту із візуальним кодом [Pedersen 2011, p. 43]. На наше переконання, будь-яке ігнорування закону «візуальної прив'язки» на користь радикальної доместикації (одомашнення) неминуче провокує семіотичний дисонанс та прагматичну деструкцію комунікативного акту: якщо мовний маркер входить у суперечність із візуальною деталізацією кадру, глядач втрачає довіру до екранної дійсності.

Функціональний діапазон КМЕ у структурі аудіовізуального твору не вичерпується лише генерацією екзотичного антуражу. Ми вважаємо, що ці одиниці реалізують потужний характерологічний потенціал (експлікуючи психологічний профіль персонажа крізь призму його мовленнєвих звичок), а також виконують архітектонічну та естетичну роль. Солідаризуючись із концепцією Л. Коломієць,

варто акцентувати на тому, що культурно-маркована лексика виступає джерелом генерації вторинних смислів, які кристалізують імпліцитний підтекст художнього полотна [Коломієць 2004, с. 112]. На наш погляд, ерозія цих підтекстів у процесі нерелевантного перекладу неминуче призводить до аксіологічної девальвації твору та когнітивного збіднення сприйняття фільму інокультурним реципієнтом.

Резюмуючи теоретичний огляд, підкреслимо: культурно-марковані елементи у французькому кінотексті ми трактуємо як базисні лінгвокогнітивні одиниці, що виступають семантичним каркасом для візуалізації національної моделі світу. Системна верифікація таких маркерів за функціональним та тематичним критеріями дозволяє сформуванню валідний методологічний фундамент для подальшої експертизи перекладацьких стратегій. Саме вони визначають вектор органічної інтеграції французьких культурних констант в український лінгвокультурний простір, що стане об'єктом нашого подальшого аналізу.

Підсумовуючи розгляд культурно-маркованих елементів, зазначимо, що реалії є ключовими носіями національної ідентичності в кінотексті. Їхня роль полягає у створенні автентичного етнографічного фону та маркуванні «іншості» оригіналу. Ми констатуємо, що класифікація КМЕ має враховувати не лише їхню тематичну належність, а й онтологічний статус референта в цільовій культурі, що є визначальним для вибору стратегії перекладу.

1.3. Базові перекладацькі стратегії (очуження та одомашнення) і способи відтворення національно-специфічної лексики

У сучасному перекладознавчому дискурсі питання стратегічного вибору при роботі з культурно-маркованими елементами (КМЕ) залишається одним із найбільш гострих та теоретично навантажених. Спираючись на праці О. Ребрія, ми розглядаємо стратегію як свідому телеологічну установку перекладача, що детермінує рівень адаптації вихідного тексту до лінгвокультурних констант та прагматичних очікувань реципієнта [Ребрій 2012, с. 118]. Солідаризуючись із позицією дослідника, ми вважаємо за необхідне ієрархічно розмежовувати

макстратегії (глобальні цільові орієнтири) та мікстратегії, або способи перекладу.

Фундаментальною теоретичною базою для верифікації глобальних перекладацьких рішень у нашій розвідці постає концепція американського дослідника Лоуренса Венуті (*Lawrence Venuti*), викладена у праці «Невидимість перекладача» (*The Translator's Invisibility*, 1995). Спираючись на герменевтичні ідеї німецького філософа Ф. Шляєрмахера, Л. Венуті артикулює дихотомію двох полярних стратегічних векторів: доместикації (одомашнення) та форенізації (очуження) [Venuti 1995, p. 19].

Варто зацентрувати, що генеза цієї концепції сягає 1813 року, коли Ф. Шляєрмахер у програмній доповіді «Про різні методи перекладу» метафорично окреслив сутність означеного стратегічного вибору: **«Перекладач або залишає автора в спокої, наскільки це можливо, і змушує читача рухатися йому назустріч; або він залишає в спокої читача, наскільки це можливо, і змушує автора рухатися назустріч йому»** (переклад наш. – С. О. Король) [Schleiermacher 2004, p. 49]. На наш погляд, це класичне визначення заклало підвалини для сучасної дихотомії між «автоцентричним» та «читачецентричним» підходами. Таким чином, перекладацька стратегія постає як акт вибору між збереженням автентичної «чужості» оригіналу та прагненням до максимальної асиміляції тексту в межах мови-реципієнта. Таким чином, стратегічна дилема перекладача полягає у виборі між етноцентричним тиском на текст та прагненням зберегти «іншість» оригіналу, що має особливе значення для аудіовізуального перекладу, де вербальний ряд жорстко обмежений візуальним контекстом.

Вектор одомашнення (доместикації) зорієнтований на граничну нівеляцію етнокультурної дистанції між оригіналом та перекладом. Дана стратегія передбачає інтенсивну етноцентричну адаптацію тексту, за якої екзогенні елементи заміщуються когнітивно близькими для реципієнта поняттями. Л. Венуті піддає цю модель гострій критиці, маркуючи її як інструмент ідеологічного домінування, що

робить постать перекладача абсолютно «невидимою». На переконання дослідника, така асиміляція створює оманливий ефект автохтонності тексту, приховуючи його інокультурне походження [Venuti 1995, p. 21].

У площині українського дубляжу стрічки «Амелі» звернення до доместикації часто постає як функціональна необхідність: для збереження прагматичного потенціалу гумору, іронічних підтекстів чи гри слів медіатор змушений адаптувати французькі реалії, трансформуючи їх у впізнавані для вітчизняного глядача образи. Таким чином, одомашнення тут виступає не як акт «культурної апропріації», а як інструмент забезпечення емоційного резонансу.

Альтернативна модель – стратегія очуження (форенізації) – полягає у свідомому акцентуванні онтологічної «інакшості» першоджерела. Перекладач цілеспрямовано інтегрує в текст перекладу маркери, що маніфестують його іноземну природу. Для нашої розвідки фундаментальну вагу мають теоретичні побудови французького теоретика Антуана Бермана (*Antoine Berman*), який трактував перекладацький акт як «випробування чужим» (*l'épreuve de l'étranger*).

А. Берман розробив концептуальну систему «негативної аналітики», у межах якої ідентифікував 12 деформаційних тенденцій (зокрема, раціоналізацію, збіднення та надмірну екзотизацію), що здатні зруйнувати унікальну семантичну архітектуру оригіналу при некоректній адаптації [Berman 1984, p. 45]. У нашому аналізі фільму «Амелі» ми констатуємо домінування форенізації при ретрансляції топонімічного ландшафту та специфічних концептів матеріальної культури, оскільки саме ці елементи конституують автентичну «французькість» кінотексту та формують його неповторний естетичний профіль.

Операційна імплементація обраних макростратегій у межах нашої розвідки здійснюється через систему конкретних перекладацьких трансформацій. Спираючись на інтегрований аналіз класифікаційних моделей Л. Коломієць, Т. Кияка та британської дослідниці М. Бейкер (*Mona Baker*), ми виокремлюємо

наступний інструментарій відтворення КМЕ, адаптований до специфіки кінодискурсу:

1. Транскрипція та транслітерація. Зазначені прийоми постають як найбільш радикальні інструменти форенізації, оскільки вони спрямовані на збереження акустичної чи графічної автентичності французької лексеми засобами української абетки. Солідаризуючись із думкою Л. Коломієць, варто зауважити, що транскрибування дозволяє імпортувати в текст перекладу національний колорит, проте воно неминуче створює додаткове когнітивне навантаження на реципієнта [Коломієць 2004, с. 215]. У кінотексті «Амелі» цей метод є незамінним для ретрансляції ономастичного ландшафту (Монмартр, Пігаль, канал Сен-Мартен), що жорстко детермінує географічну локалізацію сюжету.

2. Калькування (*Loan translation*). Даний метод передбачає покомпонентну репродукцію внутрішньої форми складної лінгвокультурної одиниці. За визначенням П. Ньюмарка, калькування функціонує як компромісна модель, що поєднує фактологічну точність із відносною зрозумілістю для нового читача [Newmark 1988, p. 81]. Особливості та прагматичний потенціал цього прийому в межах медійного та аудіовізуального простору ґрунтовно висвітлено у дослідженнях професора І. В. Смуцинської, яка наголошує на важливості калькування для збереження структурно-семантичної автентичності вихідних концептів та запобігання деструктивним смисловим викривленням художнього образу [Смуцинська 2022, с. 118]. У досліджуваному кінодискурсі цей прийом ми фіксуємо переважно при перекладі назв офіційних інституцій або соціокультурних феноменів із прозорою семантикою.

3. Функціональний аналог (культурне заміщення). У межах доместикаційного вектора домінантну роль відіграє пошук функціонально еквівалентної заміни. М. Бейкер трактує цей інструмент як процедуру заміщення специфічного елемента вихідної культури на такий компонент, що не є денотативно ідентичним, проте провокує аналогічну перцептивну реакцію у глядача [Baker 1992, p. 31]. Наприклад,

при відтворенні французького молодіжного аргю перекладач дубляжу здійснює вибір на користь українських сленгових корелятивів, що володіють ідентичним ступенем експресивності та соціолінгвістичного маркування.

4. Описовий (дескриптивний) переклад або експлікація. Дана трансформація передбачає семіотичне розгортання змісту реалії через розгорнуте пояснення її сутності. Т. Кияк акцентує на тому, що експлікація забезпечує найвищий рівень інформативної точності, проте вона є найменш економним засобом [Кияк 2006, с. 94]. Варто наголосити, що в умовах «перекладу в обмежених умовах» (*constrained translation*), яким є дубляж, використання дескриптивного методу є вкрай обмеженим через жорсткий диктат ліпсінку (ізохронії та артикуляційної відповідності).

5. Генералізація (*neutralization*). Цей прийом ґрунтується на заміні вузькоспецифічного поняття ширшим за обсягом значення гіперонімом (родовою назвою). Така стратегія дозволяє уникнути когнітивного перевантаження глядача тими реаліями, що виконують виключно фонову функцію. Як зазначає М. Бейкер, генералізація є однією з найпродуктивніших тактик при нівелюванні культурних лакун у перекладі [Baker 1992, p. 26].

6. Компенсація. Ми трактуємо цей прийом як стратегічний метод семантичного відновлення стилістичних чи культурних відтінків смислу, втрачених у певній ділянці тексту, шляхом їх відтворення в іншому сегменті. Для українського дубляжу «Амелі» компенсація є життєво важливою: якщо гра слів чи арготизм втрачаються через технічну неможливість синхронізації в одному кадрі, перекладач ревіталізує цей ефект у наступній репліці через більш яскраву українську ідіому.

Резюмуючи вищевикладене, варто акцентувати, що в межах українського дубляжу стрічки «Амелі» стратегічна опозиція одомашнення та очуження не має характеру взаємовиключних категорій. На наше переконання, цей процес постає як перманентний пошук динамічної рівноваги, де перекладач-медіатор мусить

враховувати не лише лінгвальні розбіжності, а й складну прагматичну архітектуру кінодискурсу.

Ми констатуємо, що валідна ретрансляція культурно-маркованих елементів потребує синергії форенізації – для консервації автентичної «паризької текстуальності» твору – та помірної доместикації, що є запорукою перцептивної прозорості гумору та емоційної ідентифікації глядача з екранними образами. Системне розуміння взаємодії зазначених макро- та мікстратегій дозволяє нам перейти до експертизи технічних детермінант аудіовізуального перекладу. Саме ці специфічні параметри дубляжу виступають жорсткими обмежувачами, що остаточно корегують вибір перекладацького прийому в кожній конкретній сцені.

Дослідження стратегій очуження та одомашнення свідчить про існування фундаментальної дихотомії між «автоцентричним» та «читачецентричним» підходами. Встановлено, що вибір між форенізацією (збереженням дистанції) та доместикацією (максимальною асиміляцією) детермінується прагматичною настановою перекладача та культурною дистанцією між мовами. У контексті АВП цей вибір додатково обмежується необхідністю збереження цілісності семіотичного простору стрічки.

1.4. Аудіовізуальний переклад (АВП) та його лінгвосеміотичні особливості (на матеріалі дубляжу)

Сфера кіноперекладу, що в актуальному науковому дискурсі позначається терміном «аудіовізуальний переклад» (АВП), постає як поліфункціональний та інтенсивно розвинутий домен крос-культурного посередництва. На відміну від традиційної інтерпретації художньої прози, АВП не обмежується моноканальною вербальною передачею сенсів. Його специфіка детермінується функціонуванням у межах складної полісеміотичної системи, де генерація значень здійснюється шляхом безперервної конвергенції чотирьох семіотичних потоків: візуального (міміка, жестикуляція, іконічні знаки), акустичного (партитура звуків, музичний супровід), вербально-візуального (графічне оформлення субтитрів) та вербально-акустичного (звучання діалогів та закадровий коментар).

Як зазначає відомий теоретик АВП Х. Діас-Сінтас (*Jorge Díaz Cintas*), аудіовізуальний текст – це **«семіотичний конструкт, де слово є лише одним із елементів складної архітектури смислу, що перебуває в нерозривному зв'язку з візуальним кодом»** (переклад наш – С. О. Король) [Díaz Cintas, 2007, p. 45].

У межах нашої розвідки пріоритетним об'єктом аналізу постає дубляж – найбільш технологічно та творчо місткий вид АВП. Даний формат передбачає тотальне заміщення оригінальної звукової доріжки на перекладений відповідник при збереженні автентичного фонового ландшафту стрічки. Процес дублювання вимагає від перекладача не лише пошуку лінгвістичних еквівалентів, а й суворой адаптації тексту до жорстких екстралінгвістичних параметрів.

Теоретичним фундаментом для розуміння природи дубляжу є концепція «перекладу в обмежених умовах» (*constrained translation*), імплементована К. Тітфордом (*Christopher Titford*) та ґрунтовно розвинута Р. Майоралем (*Roberto Mayoral Asensio*). Згідно з їхніми постулатами, діяльність кіноперекладача жорстко детермінується тріадою обмежувальних чинників: геометрією простору кадру, жорсткою темпоральною тривалістю репліки та композицією візуального ряду

[Mayoral 1988, p. 356]. Подібний підхід до систематизації перекладацьких операцій у сфері аудіовізуального перекладу запропонувала Т. Томашкевич, яка детально описала лінгвістичні трансформації, що супроводжують процес адаптації екранного тексту [Tomaszkiewicz 1993, p. 47]. На наше переконання, саме ці обмеження перетворюють дубляж «Амелі» на акт складного творчого перекодування, де кожне перекладацьке рішення має бути верифіковане крізь призму візуальної та часової синхронності.

Фундаментальною аналітичною матрицею для дослідження природи дубляжу ми вважаємо концепцію рівнів синхронізації, розроблену Ф. Чоме (*Frederic Chaume*). Дослідник ідентифікує три засадничі типи синхронності, синергія яких детермінує якість аудіовізуального продукту [Chaume 2004, p. 40]:

Фонетична синхронізація (ліпсинк / *lip-sync*). Даний рівень передбачає досягнення іманентної відповідності між візуальною динамікою губ актора та артикуляційною структурою мови перекладу.

Особлива увага медіатора фокусується на лабіальних приголосних [b], [p], [m] та відкритих голосних звуках, семіотична вага яких зростає під час трансляції великих планів (*close-ups*). В контексті стрічки «Амелі», де авторська манера Ж.-П. Жене тяжіє до тривалих статичних кадрів обличчя героїні, ліпсинк трансформується у визначальний обмежувач: перекладач змушений здійснювати селекцію українських лексем, що за своєю фонетико-артикуляційною конфігурацією є максимально гомогенними до французького оригіналу.

Кінетична синхронізація (паралінгвістична конгруентність). Ми трактуємо цей рівень як гармонізацію вербального ряду з невербальними знаками: жестикуляцією, мімічною експресією та рухами тіла персонажа. Будь-яка семіотична розбіжність між словом у дубляжі та фізичним актом на екрані (наприклад, стверджувальна конотація фрази на фоні заперечного жесту) провокує у реципієнта гострий когнітивний дисонанс, руйнуючи цілісність сприйняття художнього образу.

Ізохронія (темпоральна детермінація). Зазначена вимога полягає у суворому хронологічному збігу тривалості звучання мовленнєвих відрізків в обох лінгвокультурах. Репліка в дубляжі має бути жорстко інтегрована в момент відкриття та закриття мовленнєвого апарату актора. Враховуючи типологічну специфіку української мови, яка характеризується більшою довжиною слів (багатоскладовістю) порівняно з французькою, фахівець часто вдається до методів лексичної компресії або повної семантичної реструктуризації вислову заради збереження автентичного темпоритму сцени.

Вагомим семіотичним детермінантом дубляжу ми вважаємо феномен «візуальної прив'язки» (*visual anchoring*). Солідаризуючись із концепцією шведського дослідника Яна Педерсена, варто наголосити, що в кінодискурсі вербальний компонент не просто супроводжує іконічний ряд, а перебуває з ним у стані жорсткої «семіотичної згуртованості» (*semiotic cohesion*) [Pedersen 2011, p. 43].

На наше переконання, експозиція будь-якого культурно-маркованого елемента в кадрі (наприклад, графічних написів у кафе «Deux Moulins») автоматично блокує можливість радикальної доместикації. Перекладач потрапляє в зону семіотичного парадоксу: прагнення до максимальної зрозумілості через одомашнення входить у гостру суперечність із візуальною автентичністю першоджерела, що змушує фахівця обирати стратегію форенізації задля уникнення когнітивного дисонансу у глядача.

Окремого аналітичного розгляду потребує психолінгвістична площина сприйняття дубльованого тексту. Як справедливо зауважує П. Ореро (*Pilar Orero*), реципієнт підсвідомо очікує від перекладу ілюзії «абсолютної природності». В ідеальній моделі дубляж має забезпечувати перцептивну невидимість перекладу, змушуючи аудиторію сприймати адаптований продукт як автентичний [Orero 2004, p. 76]. Для стрічки «Амелі» це формує складне надзавдання: ретранслювати французьке аргю та специфічну іронію таким чином, щоб вони органічно

імплементалися в українську мовну стихію, не нівелюючи при цьому унікальну «паризьку текстуальність» твору.

У цьому контексті ми поділяємо позицію О. Чередниченка щодо необхідності суворого дозування та стилістичної калібрування соціальних діалектів у перекладі [Чередниченко 2007, с. 112]. На наш погляд, неконтрольована ін'єкція українського вуличного сленгу загрожує «десакралізацією» художнього світу стрічки, роблячи образ Амелі надмірно побутовим, що прямо суперечить неоказковій естетиці Ж.-П. Жене. Таким чином, ми констатуємо, що успішна ретрансляція КМЕ у форматі дубляжу є результатом багаторівневого компромісу між філологічною прецизійністю, культурною адаптивністю та технічним синкретизмом.

Аналіз лінгвосеміотичних особливостей аудіовізуального перекладу дозволяє зробити висновок, що дубляж є складним полікодовим конструктом. Крім лінгвістичних чинників, на процес перекладу критично впливають технічні обмеження: необхідність дотримання фонетичного ліпсінку, часової ізохронії та візуальної прив'язки. Це зумовлює високий ступінь детермінованості перекладацьких рішень візуальним каналом сприйняття.

Специфіка аудіовізуального перекладу (АВП) полягає у його семіотичній багатовимірності. Як зазначає П. Забальбеаскоа, кінотекст є унікальним конструктом, де аудіальний та візуальний канали передачі інформації є рівноправними і взаємозалежними [Zabalbeascoa 2008, p. 24]. Спираючись на дослідження Г. Готтліба, можемо констатувати, що ця полісеміотичність накладає на перекладача низку жорстких обмежень (*constraints*), які змушують його вдаватися до компресії або адаптації [Gottlieb 1997, p. 112].

Як відомо, концептуальні витoki теорії «перекладу в обмежених умовах» (*constrained translation*) заклав саме К. Тітфорд, довівши, що аудіовізуальна трансляція смислів є повністю залежною від технічних, просторових та акустичних параметрів екранного зображення [Titford 1982, p. 114]. Сучасні українські розвідки активно розвивають цей теоретичний вектор, детально вивчаючи окремі формати

АВП. Зокрема, Ю. Полякова здійснює ґрунтовний аналіз дихотомії дудування та субтитрування, резюмуючи, що дубляж є найбільш семіотично обтяженим та складним видом кіноперекладу, оскільки вимагає від фахівця досягнення повної ілюзії природності та гармонійного злиття вербального ряду з акторською грою, мімікою і темпоритмом кадру [Полякова 2020, с. 57]. Особливої гостроти ці технічні обмеження набувають при роботі з експресивним узусом; як зазначає Б. Мовчан, адекватне відтворення фразеологічних одиниць в аудіовізуальному просторі вимагає відмови від формального буквалізму на користь пошуку функціонально-прагматичних відповідників, здатних викликати миттєву емоційну реакцію глядача без порушення хронологічних меж репліки [Мовчан 2018, с. 29].

У вітчизняному перекладознавчому просторі вагоме теоретичне підґрунтя для дослідження міжмовного кодування та встановлення категорій еквівалентності закладено у фундаментальних працях І. Корунця. Дослідник послідовно розглядає переклад як засіб забезпечення повноцінної комунікації між представниками різних етносів, що вимагає від фахівця ретельного збереження не лише денотативного шару, а й соціокультурного фону вихідного повідомлення [Корунець 2008, с. 18].

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

У розділі було розглянуто взаємозв'язок мови, культури та перекладу, з'ясовано, що ключовим викликом для перекладача є відтворення культурно-маркованих елементів (КМЕ), які акумулюють у собі специфічний національний код і формують унікальну мовну картину світу оригіналу. Нами було систематизовано термінологічний апарат і розроблено класифікацію КМЕ, що включає просторовий вимір (топоніми та антропоніми), етнографічні та соціально-побутові реалії, а також соціолінгвістичні маркери (арго та розмовний дискурс).

Встановлено, що синергія лінгвокультурного підходу, системної класифікації реалій, стратегічної дихотомії Л. Венуті та врахування семіотичних обмежень АВП постає тим **комплексним методологічним підґрунтям, яке** дозволяє фахово деконструювати український дубляж фільму «Амелі». Зокрема, доведено, що вибір між стратегіями форенізації (очуження) та доместикації (одомашнення) детермінується не лише прагматичними настановами перекладача, а й об'єктивними технічними вимогами аудіовізуального перекладу.

Аналіз специфіки АВП, зокрема дубляжу, виявив його полісеміотичну природу. Перекладач змушений працювати в умовах жорстких обмежень: необхідності дотримання фонетичного ліпсінку, ізохронії та артикуляційно-кінетичної відповідності. Поєднання цих векторів дослідження дає змогу об'єктивно оцінити ефективність трансляції французької мовної моделі світу в українське соціокультурне середовище при збереженні іманентної цілісності кінотвору.

Зазначений теоретичний фундамент створює необхідні передумови для переходу до другого розділу, де буде здійснено детальний компаративний аналіз конкретних лексичних трансформацій на фактичному матеріалі дослідження.

РОЗДІЛ 2. ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ТА ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ УКРАЇНСЬКОГО ДУБЛЯЖУ ФІЛЬМУ «LE FABULEUX DESTIN D'AMÉLIE ROULAIN»

Практичний етап нашого дослідження присвячений комплексному аналізу відтворення французьких культурно-маркованих елементів (КМЕ) в українському професійному дубляжі стрічки Жана-П'єра Жене «Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain». Нами було встановлено, що переклад аудіовізуального твору такого рівня складності вимагає від фахівців не лише високої лінгвістичної майстерності, а й здатності працювати в умовах жорсткої семіотичної детермінації, де кожен вербальний маркер має бути синхронізований із візуальним та акустичним каналами.

Матеріалом для аналізу слугував корпус одиниць, сформований методом суцільної вибірки з оригінального французького сценарію та відповідного тексту українського дубляжу. Загальна кількість ідентифікованих КМЕ становить **134 одиниці**. З метою об'єктивізації отриманих результатів нами було здійснено кількісний аналіз вибірки, результати якого демонструють специфіку розподілу реалій за тематичними групами:

1. **Топоніми та антропоніми** (власні назви та географічні об'єкти) – 45% (60 одиниць).
2. **Етнографічні та побутові реалії** (гастрономія, предмети інтер'єру, соціальні інститути) – 35% (47 одиниць).
3. **Соціальні діалекти та фразеологія** (арго, молодіжний сленг, ідіоми) – 20% (27 одиниць).

Як свідчить проведений статистичний аналіз, домінантним сегментом дослідження є власні назви, що потребують особливої уваги через їхню роль у створенні «паризького міфу» стрічки. Повний перелік ідентифікованих одиниць із зазначенням використаних трансформацій представлений у Додатку А нашої роботи.

2.1. Реалізація стратегії очуження (форенізації) при відтворенні французького культурного простору

У даному підрозділі ми зосередимо увагу на аналізі стратегії форенізації, яка, за Л. Венуті, спрямована на збереження лінгвокультурної дистанції та акцентування «іншості» оригіналу [Venuti 1995, p. 20]. Варто зазначити, що вже на етапі локалізації назви стрічки українські дистриб'ютори вдалися до прагматичної адаптації (компресії), скоротивши оригінальну назву «Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain» до лаконічного «Амелі», що пояснюється маркетинговими вимогами кінопрокату. В українському дубляжі «Амелі» ця стратегія є домінуючою при відтворенні ономастичного ландшафту та гастрономічних реалій, що забезпечує ефект «занурення» глядача в автентичне середовище Монмартру.

2.1.1. Відтворення географічних назв (топонімів) та імен власних (антропонімів)

Ономастичний простір фільму виступає первинним рівнем формування національного колориту. Нами встановлено, що при перекладі антропонімів автори дубляжу послідовно дотримуються прийому прямої транскрипції, що продиктовано не лише ідеологією форенізації, а й технічними вимогами АВП.

Розглянемо приклад ретрансляції імені головної героїні:

« *Amélie Poulain* » [00:04:12] → « *Амелі Пулен* » [00:04:12].

У даному фрагменті ми фіксуємо використання фонетичної транскрипції. На наш погляд, відмова від доместикованої форми «Амелія» на користь французької «Амелі» є важливою для збереження лінгвокультурного коду. Крім того, такий вибір зумовлений чинником фонетичної синхронізації (ліпсінку). Як зазначає Ф. Чоме, артикуляція фінального голосного [i] на великому плані вимагає від актора дубляжу повної ідентичності губних рухів, що робить транскрипцію єдино можливим технічним рішенням [Chaume 2004, p. 42]. Прізвище *Poulain* також передано транскрипцією, хоча при цьому втрачається авторська метафора (франц. *poulain* –

лоша). Проте в умовах дубляжу семантична прозорість приноситься в жертву акустичній автентичності.

Аналогічний підхід ми спостерігаємо при відтворенні імені головного героя, яке за своєю природою є фонологічною реалією:

« *Nino Quincampoix* » [00:15:28] → « *Ніно Кенкампуа* » [00:15:28].

Прізвище Кенкампуа звучить незвично навіть для носіїв французької мови. Автори дубляжу, орієнтуючись на стратегію «випробування чужим» А. Бермана, зберігають цю фонетичну екзотичність [Berman 1984, p. 45]. Складність перекладу тут полягає у дотриманні ізохронії: через наявність носових голосних у французькій назві, які в українській мові розпадаються на сполучення «ен» та «ам», тривалість репліки об'єктивно подовжується. Ми встановили, що для компенсації цього розширення перекладачі вдалися до лексичної компресії сусідніх слів у реченні, що підтверджує тезу М. Бейкер про необхідність системного підходу до тексту при відтворенні КМЕ [Baker 1992, p. 34].

Особливий інтерес викликає аналіз імен другорядних персонажів, де перекладач стикається з явищем «візуальної прив'язки» (*visual anchoring*):

« *Madeleine Wallace* » [00:10:14] → « *Мадлен Уоллес* » [00:10:14].

У паризькому культурному контексті прізвище *Wallace* має чітку конотацію, пов'язану зі знаменитими питними фонтанами (фонтани Воллеса), що іронічно натякає на схильність героїні до меланхолії. В українському дубляжі цей імпліцитний зв'язок втрачається (явище деметризації за А. Берманом). Однак, оскільки глядач бачить напис на поштовій скриньці, будь-яка адаптація була б неможливою. Солідаризуючись із Я. Педерсеном, ми стверджуємо, що візуальний канал виступає семіотичним стабілізатором, який змушує перекладача обирати форенізацію навіть за умови втрати підтексту [Pedersen 2011, p. 45].

Топоніміка Монмартру у фільмі Ж. Жене є повноцінним «актантом» сюжету. При аналізі перекладу назв вулиць та станцій метро ми зафіксували використання комбінованих прийомів:

« *Lamarck-Caulaincourt* » [00:11:42] → « *Ламарк-Коленкур* »
[00:11:42].. « *...la Lepic* » → [00:12:40] « *...вулиця Ленік* » [00:12:40].

При відтворенні назви *Lepic* перекладачі застосували експлікацію (додавання родового поняття «вулиця»), що дозволяє уникнути прагматичної невдачі, оскільки для українського глядача коротка французька назва була б семантично порожньою. У випадку довгого топоніма *Lamarck-Caulaincourt* ми спостерігаємо пріоритетність реалії над граматикою: щоб встигнути вимовити повну назву в обмежений часовий проміжок, автори дубляжу скоротили вступні частки в реченні. На нашу думку, це свідчить про високу професійну гнучкість фахівців, які ідентифікували топонім як ключовий смисловий вузол кадру.

« *Place Tertre* » [00:10:45] → « *площа Тертр* » [00:10:45]. « *Pigalle* »
[00:09:42] → « *Пігаль* » [00:09:42].

Збереження цих мікротопонімів через транскрипцію дозволяє підтримувати ілюзію «французькості» без зайвих пояснень. Ми констатуємо, що візуальний ряд (мольберти на площі Тертр, неонові вогні Пігаль) успішно виконує функцію невербальної експлікації. Як зазначає О. Чередниченко, мовна особистість перекладача в кіно має бути «прозорою медіацією», що дозволяє глядачеві самостійно дешифрувати культурний код через синергію каналів сприйняття [Чередниченко 2007, с. 112].

Окрім уже згаданих об'єктів, особливого значення у створенні топонімічної аури фільму набуває згадка центральної локації подій:

« *...en plein cœur de Montmartre* » [00:04:35] → « *...у самому серці Монмартра* » [00:04:35].

У цьому випадку ми фіксуємо використання традиційної транскрипції. Назва «Монмартр» є загальновідомим екзотизмом, що має стійкі асоціації в українській культурі. З погляду АВП, збереження цієї назви є обов'язковим, оскільки вона виступає географічним якорем. Спираючись на концепцію Я. Педерсена, ми класифікуємо це як «зовнішню культурну реалію», яка не потребує адаптації,

оскільки її впізнаваність є частиною глобального культурного багажу реципієнта [Pedersen 2011, p. 52] (переклад наш – С. О. Король).

Ще одним прикладом, де візуальний канал диктує вибір транскрипції, є назва станції метро:

« ...*la station Abbesses* » [00:35:12] → « ...*станція Аббес* » [00:35:12].

Коли Амелі вперше бачить Ніно, назва станції чітко зчитується з вивіски метрополітену. Будь-яка спроба семантичного перекладу (наприклад, «станція Абатис») призвела б до порушення семіотичної цілісності кадру. У такий спосіб перекладачі дубляжу реалізують принцип «візуальної детермінації», де графічний об'єкт у просторі фільму стає бар'єром для доместикації.

Аналізуючи топонімічну сітку фільму, неможливо оминати увагою знакові залізничні вузли Парижа, які у стрічці виступають простором доленосних зустрічей: « ...*à la Gare de l'Est* » [00:42:18] → « ...*на Східному вокзалі* » [00:42:18].

У цьому фрагменті ми спостерігаємо рідкісний для ономастики фільму прийом – **семантичний переклад**(калькування) з елементами доместикації. На відміну від назв вулиць, які транскрибуються, назва «Gare de l'Est» передана як «Східний вокзал». Таке рішення є прагматично вмотивованим: для українського реципієнта назва «Гар де л'Ест» була б позбавлена смислового наповнення, тоді як «Східний вокзал» чітко маркує локацію як транспортний вузол. Солідаризуючись із позицією С. Басснетт, зазначимо, що переклад у цьому випадку виконує функцію «культурної асиміляції», де пріоритетом стає зрозумілість топоніма в системі координат мови-реципієнта [Bassnett & Lefevere 1998, p. 12] (переклад наш – С. О. Король).

Проте, коли назва вокзалу з'являється у швидкому діалозі без візуального акценту на самій будівлі, перекладач повертається до форенізації:

« ...*devant la Gare du Nord* » [01:10:25] → « ...*перед Гар дю Нор* » [01:10:25].

Цікаво, що назва іншого вокзалу (*Gare du Nord*) транскрибується. На наш погляд, така нестабільність у виборі стратегії зумовлена темпоритмом репліки. Французька назва «Гар дю Нор» є коротшою та енергійнішою за український відповідник «Північний вокзал», що критично для збереження ізохронії (тривалості звучання). Це підтверджує тезу Я. Педерсена про те, що технічні параметри АВП часто стають вагомим чинником, ніж лінгвістична послідовність [Pedersen 2011, р. 45] (переклад наш – С. О. Король).

Окремим об'єктом аналізу є культові релігійно-історичні топоніми, які формують вертикальний контекст стрічки:

«...*le parvis de Notre-Dame de Paris*» [00:06:55] → «...майдан перед Нотр-Дам де Парі» [00:06:55].

У перекладі назви собору ми фіксуємо використання транскрипції, що є традиційним для української перекладацької традиції. Використання повної форми «Нотр-Дам де Парі» замість адаптованого «Собор Паризької Богоматері» дозволяє зберегти лаконічність фрази, необхідну для дубляжу. Крім того, як зазначає Х. Ф. Айксела, існують реалії, що мають статус «глобальних», і їхня форенізована форма вже є частиною когнітивної бази реципієнта, тому не потребує додаткової адаптації [Aixelá 1996, р. 58] (переклад наш – С. О. Король).

Ще одним важливим елементом ономастичного аналізу є мікротопоніми – назви конкретних закладів, що стали центрами тяжіння сюжету:

«*Le Café des Deux Moulins*» [00:11:40] → «Кафе "Два млини"» [00:11:40].

У цьому випадку перекладачі дубляжу вдалися до калькування назви, що є виправданим кроком для розкриття семантики простору. Назва «Два млини» відсилає глядача до близькості Мулен Руж, створюючи цілісну карту Монмартру. Проте варто зауважити, що на вивісці кафе, яку глядач бачить у кадрі, назва залишається французькою. Таке поєднання візуального очуження та вербального одомашнення створює ефект «прозорості» перекладу, за Л. Венуті, коли глядач

розуміє зміст, не втрачаючи відчуття іноземного контексту [Venuti 1995, p. 21] (переклад наш – С. О. Король).

Аналізуючи імена другорядних персонажів, ми зафіксували випадок компенсації при втраті мовної гри:

« *Georgette* » [00:12:15] → « *Жоржетта* » [00:12:15]

Ім'я іпохондричної продавчині тютюну транскрибується, що є стандартом. Однак у французькій культурі це ім'я сприймається як дещо старомодне, що додає комізму образу. В українському дубляжі цей стилістичний відтінок втрачається. Для компенсації цієї лакуни перекладачі та актори дубляжу посилюють характерні інтонації та манеру мовлення персонажа, що перегукується з ідеєю Х. Діас-Сінтаса про те, що акустичний канал може брати на себе функцію трансляції смислів, які неможливо передати лексично [Díaz Cintas 2007, p. 45] (переклад наш – С. О. Король).

Отже, детальний розбір ономастичного простору підтверджує, що при перекладі топонімів та антропонімів у фільмі «Амелі» домінує стратегія форенізації. Винятки у вигляді калькування («Східний вокзал», «Два млини») застосовуються лише тоді, коли семантична прозорість назви є критичною для розуміння сюжету або коли український відповідник є загальновживаним. У більшості ж випадків пріоритет надається транскрипції як засобу забезпечення ліпсінку та збереження автентичної атмосфери стрічки.

Таблиця 2.1

**ТАБЛИЦЯ 2.1 ВІДТВОРЕННЯ ТОПОНІМІВ ТА АНТРОПОНІМІВ У
ДУБЛЯЖІ ФІЛЬМУ «АМЕЛІ»**

Тайм-код	Оригінал (фр.)	Дубляж (укр.)	Спосіб	Стратегія	Коментар
00:04:12	<i>Amélie Poulain</i>	Амелі Пулен	транскрипція	очуження	збережено фр. код; ліпсінк [i]
00:15:28	<i>Nino Quincampoix</i>	Ніно Кенкампуа	транскрипція	очуження	фонолог. реалія; компресія сусідніх слів

00:10:14	<i>Madeleine Wallace</i>	Мадлен Уоллес	транскрипція	очуження	вт. підтекст фонтанів; візуальна прив'язка
00:11:42	<i>Lamarck- Caulaincourt</i>	Ламарк- Коленкур	транскрипція	очуження	скорочено вступну частину речення для ізохронії
00:12:40	<i>...la Lepic</i>	...вулиця Лепік	транскр. + експлікація	очуження	додано «вулиця» для зрозумілості
00:10:45	<i>Place Tertre</i>	площа Тертр	транскрипція	очуження	візуальний ряд (мольберти) компенсує лакуну
00:09:42	<i>Pigalle</i>	Пігаль	транскрипція	очуження	конотація «кварталу» зчитується глядачем
00:04:35	<i>Montmartre</i>	Монмартр	транскрипція	очуження	загальновідомий екзотизм; «зовнішня реалія» за Педерсеном

2.1.2. Збереження специфічних гастрономічних та суспільно-побутових реалій

Гастрономічний код у кінофільмі «Амелі» виступає не лише тлом, а й невід'ємною частиною психологічного портрета персонажів. Французька культура повсякдення, її кулінарні звички та ритуали формують щільну мережу культурно-маркованих елементів. Розглянемо один із найвідоміших прикладів, що став візитівкою головної героїні:

« *...briser la croûte des crèmes brûlées* » [00:03:55] → « *...розбивати скоринку крем-брюле* » [00:03:55].

У цьому випадку ми спостерігаємо використання прямої транскрипції. Назва десерту «крем-брюле» вже давно інтегрована в український гастрономічний лексикон, тому не потребує жодних додаткових пояснень. Як зазначає М. Бейкер, у ситуаціях, коли реалія є частиною глобального культурного обігу, збереження її оригінальної форми є найбільш доцільним і прагматично виправданим кроком [Baker 1992, p. 26]. Такий переклад є економним і водночас повністю зберігає естетику кадру, де глядач бачить процес руйнування карамельної скоринки.

Іншим показовим прикладом є відтворення назв специфічних алкогольних напоїв, які маркують соціальний простір французького кафе:

« *Un pastis pour monsieur Colignon !* » [00:12:20] → « *Пастіс для месьє Коліньйона!* » [00:12:20].

Реалія *pastis* (традиційна французька анісова настоянка) передається за допомогою транскрипції. Заміна цього напою на гіперонім «аперитив» або «вино» (доместикація) призвела б до втрати локального колориту, адже пастіс є невід'ємним атрибутом життя звичайних парижан.

Особливої уваги заслуговує переклад назв продуктів, де реалія стає інструментом професійної ідентифікації персонажа:

« *Regarde-moi ces endives...* » [00:14:15] → « *Ти тільки поглянь на цей ендивій...* » [00:14:15].

Використання транскрипції «ендивій» замість загальновідомого «салатний цикорій» є прагматично вмотивованим. Візуальний акцент на текстурі овоча в руках помічника зеленяра Люсьєна підсилює ефект його заглибленості у професію, і специфічний термін звучить тут максимально органічно.

Гастрономічний ряд стрічки доповнюється специфічними молочними продуктами, тісно пов'язаними з французьким дитинством:

« *...manger un Petit Suisse* » [00:22:10] → « *...з'їсти Пети Сюїс* » [00:22:10].

«Petit Suisse» – це м'який вершковий сир, який традиційно дають дітям. Перекладачі дубляжу знову обирають транскрипцію, очужуючи текст. Хоча українському глядачеві може бути незрозуміла консистенція продукту, сам звук назви зберігає ідентичність сцени. Спроба замінити це на «дитячий сирок» зруйнувала б візуальну детермінацію, адже в кадрі з'являється характерне циліндричне пакування. Тут спрацьовує «візуальний стабілізатор», який, за Я. Педерсеном, унеможливорює семантичну адаптацію [Pedersen 2011, p. 45].

Поруч із гастрономією, у фільмі широко представлені суспільно-побутові реалії, пов'язані з організацією французького міського життя:

« ...*travailler dans un bureau de tabac* » [00:11:50] → « ...*працювати у тютюновій лавці* » [00:11:50].

При перекладі цієї реалії застосовано калькування (семантичний переклад). У Франції *bureau de tabac* – це не просто магазин, а специфічний заклад, що має державну ліцензію на продаж тютюну, лотерейних білетів та преси. Переклад «тютюнова лавка» дозволяє зберегти загальне функціональне призначення об'єкта, не перевантажуючи глядача юридичними тонкощами, і водночас звучить природно для українського вуха.

Ще однією ключовою суспільно-побутовою реалією, яка є сюжетоутворювальною для лінії Амелі та Ніно, є автомати для миттєвих фотографій:

« ...*réparateur de photomats* » [00:15:35] → « ...*майстер із ремонту фотокабінок* » [00:15:35].

У французькій мові слово *photomaton* є епонімом – торговою маркою, що стала загальною назвою (як «ксерокс»). Оскільки в українському суспільстві бренд Photomaton не є відомим, перекладачі вдалися до функціонального аналога (доместикації) – «фотокабінка». За класифікацією Х. Ф. Айксели, такий прийом є необхідним для «універсалізації» поняття, коли збереження оригінальної форми не несе жодного прагматичного сенсу для цільової аудиторії і може лише ускладнити розуміння сюжету [Aixelá 1996, p. 61] (переклад наш – С. О. Король).

Продовжуючи аналіз гастрономічних реалій, варто відзначити випадки, коли перекладачі дубляжу свідомо відмовляються від форенізації і вдаються до стратегії генералізації (нейтралізації). Особливо яскраво це проявляється при перекладі вузькорегіональних продуктів:

« ...une vieille boîte en fer, qui contenait autrefois des bergamotes de Nancy » [00:16:42] → « ...стара бляшанка, у якій колись були льодяники з бергамотом » [00:16:42].

У французькому оригіналі згадуються *bergamotes de Nancy* – традиційні льодяники з ефірною олією бергамоту, що є кулінарною візитівкою міста Нансі. В українському дубляжі цей топонімічний маркер вилучено. За класифікацією М. Бейкер, такий прийом є перекладом за допомогою більш загального слова або нейтралізації культурного компонента [Baker 1992, p. 28] (переклад наш – С. О. Король). Таке рішення повністю зумовлене прагматикою кадру: для розкриття теми дитячої ностальгії ключовим є сам факт наявності старої «секретної» коробки з-під солодоців, а не їхнє географічне походження. Збереження повної назви перевантажило б репліку і порушило ізохронію (тривалість звучання).

Цікавим є підхід до відтворення традиційних напоїв, що мають сталі функціональні відповідники в приймаючій культурі:

« *Deux vins chauds !* » [00:13:05] → « *Два глінтвейни!* » [00:13:05].

Хоча дослівно *vin chaud* перекладається як «гаряче вино», в українському дубляжі використано адаптований термін «глінтвейн». Ми розглядаємо це як яскравий прийом культурної асиміляції. Х. Ф. Айксела називає такий спосіб подолання міжкультурної дистанції «використанням універсального або прийнятого синоніма» [Aixelá 1996, p. 63] (переклад наш – С. О. Король). Ця заміна дозволяє миттєво викликати в українського глядача ті самі асоціації із зимовим затишком, які виникають у французької аудиторії, не створюючи штучних мовних бар'єрів.

Щодо суспільно-побутових реалій, які формують архітекtonіку паризького житлового простору, варто виділити специфічний інститут багатоквартирних будинків:

« *Madeleine Wallace, la concierge...* » [00:10:05] → « *Мадлен Воллес, консьєржка...* » [00:10:05].

Лексема «консьєржка» вже давно запозичена й асимільована в українській мові, тому її використання є природним. Проте, як зазначає О. Селіванова, при перекладі таких реалій часто відбувається неминуче зміщення фонової семантики [Селіванова 2012, с. 145]. У французькому суспільстві *la concierge* (особливо в історичному контексті) традиційно асоціюється з надмірною цікавістю до чужого життя, плітками та постійним перебуванням у своєму тісному приміщенні (*la loge*). Режисер Ж.-П. Жене гіперболізує цей образ. Український глядач зчитує цю соціокультурну інформацію не стільки через саму дефініцію професії, скільки через загальний візуальний контекст та невербальну поведінку персонажа, що компенсує прагматичні втрати лексичного рівня.

Нарешті, доповнює картину специфічного міського дозвілля реалія з парку атракціонів, де розгортається одна з сюжетних ліній:

« ...*dans le train fantôme*... » [00:27:15] → « ...у кімнаті страху... » [00:27:15].

Оригінальна назва атракціону дослівно перекладається як «поїзд-привид». Однак перекладачі використовують стратегію доместикації, замінюючи її на звичну для українського соціокультурного простору реалію «кімната страху». Л. Венуті стверджує, що така асиміляція мінімізує відчуження глядача від тексту і робить оповідь більш «своєю» [Venuti 1995, p. 22] (переклад наш – С. О. Король). Оскільки в кадрі Ніно справді працює в темному павільйоні, переодягнувшись монстром і лякаючи відвідувачів, український функціональний відповідник ідеально синхронізується з візуальним рядом.

Отже, аналіз гастрономічних та суспільно-побутових реалій у фільмі «Амелі» демонструє баланс між стратегіями очуження та одомашнення. Якщо кулінарні екзотизми (*pastis, Petit Suisse, endive*) переважно транскрибуються для збереження неповторного французького шарму та відповідності візуальному ряду, то елементи інфраструктури (*bureau de tabac, photomaton*) частіше адаптуються

через калькування або пошук функціональних аналогів задля забезпечення безперешкодного розуміння сюжету українським глядачем.

Таблиця 2.2

ТАБЛИЦЯ 2.2 ВІДТВОРЕННЯ ГАСТРОНОМІЧНИХ ТА СУСПІЛЬНО-ПОБУТОВИХ РЕАЛІЙ

Тайм-код	Оригінал (фр.)	Дубляж (укр.)	Спосіб	Стратегія	Обґрунтування
00:03:55	<i>briser la croûte des crèmes brûlées</i>	розбивати скоринку крем-брюле	транскрипція	очуження	глобальна реалія; ліпсинк [ю]
00:12:20	<i>Un pastis pour monsieur Colignon!</i>	Пастіс для месьє Коліньйона!	транскрипція	очуження	збережено «ауру» кафе; заміна на аперитив – втрата
00:14:15	<i>Regarde-moi ces endives...</i>	Ти тільки поглянь на цей ендивій...	транскрипція	очуження	візуальний акцент на овочі; «проф. мовлення»
00:22:10	<i>manger un Petit Suisse</i>	з'їсти Петі Сюїс	транскрипція	очуження	характерне пакування в кадрі; доместик. = дисонанс
00:16:42	<i>bergamotes de Nancy</i>	льодяники з бергамотом	генералізація	одомашнення	топонімічний маркер вилучено; ізохронія
00:13:05	<i>Deux vins chauds!</i>	Два глінтвейни!	функц. аналог	одомашнення	ідентичні асоціації «зимового затишку»
01:10:15	<i>une tisane</i>	трав'яний чай	генералізація	одомашнення	родова назва збереж. функцію
00:27:15	<i>dans le train fantôme</i>	у кімнаті страху	функц. аналог	одомашнення	візуальний ряд підтверджує аналог
00:15:35	<i>réparateur de photomatons</i>	майстер із ремонту фотокабінок	функц. аналог	одомашнення	бренд Photomaton невідомий в Україні; Айксела
00:11:50	<i>bureau de tabac</i>	тютюнова лавка	калькування	одомашнення	держ. ліцензія – деталь вилучена; зрозумілість
00:44:30	<i>un express</i>	еспресо	функц. аналог	одомашнення	асимільована реалія
00:28:40	<i>à la terrasse</i>	на терасі	калькування	одомашнення	семантично прозоро

00:55:20	<i>le marché</i>	ринок	генералізація	одомашнення	фон сцени; деталь не суттєва
01:05:10	<i>la loge de la concierge</i>	каморка консьєржки	калькування + запозич.	змішана	асимільована реалія
00:38:15	<i>un kir</i>	аперитив	генералізація	одомашнення	напій невідомий; контекст – соціальна зустріч

2.2. Застосування стратегії одомашнення (доместикації) для досягнення прагматичної адекватності

Якщо при перекладі топоніміки та гастрономічних реалій (підрозділ 2.1) перекладачі дубляжу фільму «Амелі» віддавали перевагу стратегії форенізації задля збереження автентичного «паризького міфу», то при роботі з експресивним фондом мови підхід кардинально змінюється. Для адекватного відтворення емоційного стану персонажів, гумористичного підтексту та динаміки живого спілкування фахівці масово застосовують стратегію одомашнення (доместикації). Як зазначає Л. Венуті, доместикація забезпечує транспарентність (прозорість) перекладу, мінімізуючи когнітивне навантаження на глядача та створюючи ілюзію того, що текст від початку був створений мовою перекладу [Venuti 1995, p. 21] (переклад наш – С. О. Король). У контексті аудіовізуального твору ця стратегія є критично важливою для збереження прагматичного ефекту – миттєвої емоційної реакції цільової аудиторії.

2.2.1. Перекладацька адаптація молодіжного аргю, розмовної лексики та скорочень

Французьке розмовне мовлення, яке органічно поєднує молодіжне аргю, різноманітні лексичні скорочення та повсякденні колоквіалізми, становить надзвичайно важливу складову комунікативної тканини кінофільму «Амелі». Стилiстична палiтра стрiчки характеризується постійним балансуванням між поетично-піднесеним авторським наративом та живою, часто зниженою розмовною мовою мешканців Монмартру. У цьому кінодискурсі арготизми та скорочення виконують не лише характерологічну функцію, маркуючи соціальний статус та

емоційний стан персонажів, а й забезпечують економію мовних засобів, що є критично важливим для збереження природного темпоритму. На відміну від топонімів та гастрономічних реалій, де перекладачі надавали перевагу форенізації, при відтворенні скорочень, аргі та розмовної лексики ми спостерігаємо беззаперечне домінування стратегії одомашнення.

Розглянемо яскравий приклад використання зниженої лексики у репліці ревнивого Жозефа:

« *Il est complètement maboul, ce type.* » [00:24:15] → « *Цей тун геть чокнутий.* » [00:24:15].

Лексема *maboul* належить до французького аргі (від арабського *mahbūl* – божевільний) і є емоційно забарвленим колоквіалізмом. Згідно з тлумачним словником французького аргі Ж.-П. Коліна, ця лексема активно вживається у неформальному спілкуванні для маркування девіантної поведінки [Colin 2002, p. 415]. Український перекладач використовує стилістично еквівалентний розмовний відповідник «чокнутий». Застосування функціонального аналога (стратегія доместикації) дозволяє повною мірою зберегти експресивність висловлювання. Як стверджує Л. Венуті, стратегія одомашнення у таких випадках є необхідною для створення «ілюзії прозорості», коли переклад сприймається так, ніби він був від початку написаний мовою оригіналу [Venuti 1995, p. 21] (переклад наш – С. О. Король). Такий підхід забезпечує миттєву емоційну реакцію українського глядача, що є критично важливим для комедійного жанру.

Характерною рисою французького повсякденного мовлення є також масове використання апокоп (усічення кінцевої частини слова), що вимагає специфічного підходу:

« *C'est sympa...* » [00:15:20] → « *Це мило...* » [00:15:20].

Лексема *sympa* (скорочення від *sympathique*) є загальноновживаним колоквіалізмом, що активно використовується молоддю та межує зі сленгом. Оскільки українська мова не має повної структурної аналогії для усічення

прикметників такого типу, перекладач використовує нейтральний літературний відповідник «мило».

Цю ж тенденцію до застосування стратегії стилістичної нейтралізації, що призводить до певних прагматичних втрат, ми фіксуємо і при відтворенні фамільярної лексики:

« *C'est un mec bien...* » [00:55:10] → « *Він класний хлопець...* » [00:55:10].

Французьке слово *tec* є класичним елементом фамільярного регістру, що має відтінок вуличної неформальності (близьке до українського «чувак» або «мужик»). Словник аргю Ф. Карадека визначає цей іменник як універсальне фамільярне звертання у вуличному сленгу [Caradec 1977, p. 182]. Переклад лексемою «хлопець» нейтралізує цей стилістичний маркер, переводячи репліку в площину нейтральної літературної норми. Згідно з концепцією А. Бермана, такий перекладацький крок можна кваліфікувати як «якісне збіднення» (*qualitative impoverishment*), оскільки оригінальний текст втрачає свою специфічну соціокультурну фактуру [Berman 1984, p. 48] (переклад наш – С. О. Король). Водночас варто зауважити, що в умовах аудіовізуального перекладу такі лексичні втрати часто успішно компенсуються на паралінгвістичному рівні – через інтонаційну гру та тембр голосу актора дубляжу.

Оскільки французькій мові загалом притаманна яскраво виражена тенденція до економії мовленнєвих зусиль, персонажі часто використовують урізані форми замість повних. Показовим є переклад таких одиниць в інформаційному контексті:

« *...j'ai entendu ça aux infos.* » [00:19:10] → « *...я чув це в новинах.* » [00:19:10].

Лексема *infos* є поширеним розмовним усіченням від нормативного *informations*. В українському дубляжі використано стилістично нейтральний та повний еквівалент «новини». Як зазначає А. Берман, систематична заміна розмовних морфологічних скорочень на повні літературні форми призводить до

ефекту «раціоналізації» та «гомогенізації» тексту, коли жива мова вулиці перетворюється на стандартизований формат [Berman 1984, p. 49] (переклад наш – С. О. Король). Проте з погляду прагматики АВП така нейтралізація є технічно виправданою, адже українська мова не має органічного та загальноновживаного морфологічного усічення для слова «новини», а вигадування штучного жаргонізму могло б зруйнувати природність діалогу.

Аналогічну стратегію (стилістичне вирівнювання) ми спостерігаємо і при перекладі інших побутових апокоп, що позначають звичні об'єкти повсякдення:

« ...*passer à la télé !* » [00:48:15] → « ...*пограти по телевізору!* »
[00:48:15].

Слово *télé* (усічення від *télévision*) є класичним прикладом лексикалізованого скорочення, яке настільки міцно увійшло у французький узус, що майже витіснило повну форму з усного мовлення. Український перекладач використовує повну форму «телевізор» (або «телебачення»). На відміну від французької, де усічення *télé* звучить ритмічно й абсолютно нормативно (два склади замість чотирьох), українські розмовні варіанти (наприклад, «телек» чи «ТБ») мають дещо інший, більш фамільярний або специфічний відтінок, який дисонував би з наївно-романтичною інтонацією Амелі. Згідно з концепцією Л. Венуті, відмова від відтворення морфологічної деформації оригіналу на користь нормативного слова мови-рецептора є яскравим проявом доместикації, що забезпечує комфортне та безбар'єрне сприйняття тексту цільовою аудиторією [Venuti 1995, p. 21] (переклад наш – С. О. Король).

Варто також розглянути усічення, які стосуються часових проміжків та форм привітання/прощання, що задають темп міському життю:

« *À toute !* » [00:22:40] → « *До зустрічі!* » [00:22:40].

Вираз *À toute* є розмовним усіченням від повної конструкції *À tout à l'heure* (до швидкої зустрічі, побачимося пізніше). Ця фраза є квінтесенцією економії мовних засобів у французькому міському сленгу. В українському дубляжі перекладач

обирає традиційну, стилістично нейтральну формулу прощання «до зустрічі». Хоча цей вибір і спричиняє певну втрату неформального, експресивного колориту, він дозволяє точно передати комунікативну інтенцію персонажа. Таке перекладацьке рішення підтверджує тезу Ю. Найди про те, що при перекладі клішованих розмовних формул динамічна еквівалентність (ідентичність реакції слухача) є важливішою за збереження формальної структури вихідного повідомлення [Nida 1964, p. 159] (переклад наш – С. О. Король).

Ще одним поширеним явищем є переклад експресивних арготизмів за допомогою українських просторічних еквівалентів. У сцені, де Домінік Бретодо знаходить свою дитячу схованку, він емоційно вигукує:

« *C'est dingue, ça !* » [00:32:10] → « *Здуріти можна!* » [00:32:10].

Слово *dingue* (божевільний, неймовірний) – це типовий елемент розмовного арго. Перекладач застосовує прийом фразеологічної доместикації, використовуючи сталий розмовний вислів «здуріти можна». Такий вибір ідеально відповідає концепції динамічної еквівалентності Ю. Найди, оскільки викликає в українського реципієнта точнісінько таку ж емоційну реакцію, що й оригінальна репліка [Nida 1964, p. 159] (переклад наш – С. О. Король).

Подібну прагматичну адаптацію ми бачимо й при відтворенні просторічних образ:

« *Espèce de navet !* » [00:14:50] → « *Ах ти ж йолоп!* » [00:14:50].

Дослівно французька образа *navet* перекладається як «ріпа» (переносне значення у сленгу – дурна, бездарна людина). Прямий переклад (калькування) повністю зруйнував би прагматику сцени, оскільки для українського реципієнта цей овоч не має стійкої асоціації з розумовими здібностями. Використання українського розмовного слова «йолоп» зберігає експресивність висловлювання без порушення культурного коду.

Окремо варто виділити стратегію стилістичного пом'якшення (евфемізації) при перекладі маргінальної та вульгарної розмовної лексики:

« *Foutez le camp !* » [00:42:30] → « *Забирайтеся геть!* » [00:42:30].

Оригінальна фраза містить дієслово *foutre*, яке маркує найвищий ступінь роздратування і належить до фамільярно-вульгарного регістру. Переклад «забирайтеся геть» зберігає комунікативну інтенцію, але суттєво знижує градус грубості. Згідно з дослідженнями Х. Діас-Сінтаса, індустрія АВП часто піддає тексти внутрішній адаптації задля відповідності морально-етичним стандартам трансляції приймаючої культури [Díaz Cintas 2007, p. 89] (переклад наш – С. О. Король).

Продовжуючи дослідження розмовної лексики та аргю у стрічці, неможливо оминати увагою синтаксичні замітники та слова-паразити, які формують каркас французького вуличного мовлення. Найяскравішим прикладом такого явища є лексема *truc*. У сцені на вокзалі, коли Ніно губить свій фотоальбом, звучить швидка репліка перехожого:

« *Hé, il a fait tomber un truc !* » [00:35:45] → « *Гей, він щось впустив!* » [00:35:45].

Слово *truc* (річ, штука, фіговина) є універсальним розмовним замітником іменника, що чітко вказує на неформальність ситуації та спонтанність реакції. Український перекладач використовує неозначений займенник «щось». За класифікацією М. Бейкер, такий прийом є перекладом за допомогою більш загального слова або стратегією генералізації [Baker 1992, p. 28] (переклад наш – С. О. Король). Хоча українська мова має розмовні стилістичні відповідники (наприклад, «якусь штуковину»), перекладач обирає більш нейтральний і короткий варіант, зважаючи на швидкий темп сцени та жорсткі рамки артикуляційної ізохронії.

Значний пласт колоквиалізмів у стрічці складають експресивні епітети, якими персонажі нагороджують одне одного у стані роздратування. Наприклад, помічник Люсьєн, обурюючись деспотичною поведінкою свого працедавця Коліньйона, використовує грубе розмовне слово:

« *Quel salaud !* » [00:44:10] → « *От же ж покидьок!* » [00:44:10].

Слово *salaud* є емоційно забарвленим елементом фамільярного регістру. Український відповідник «покидьок» ідеально відтворює ступінь зневаги та зберігає прагматичний потенціал оригіналу. Як зазначає А. Берман, збереження емоційної напруги тексту є першочерговим завданням перекладача, інакше текст піддається «руйнуванню ритму» та втрачає свою автентичну агресію чи іронію [Berman 1984, р. 50] (переклад наш – С. О. Король). У цьому випадку стратегія доместикації реалізована без жодних стилістичних втрат, забезпечуючи миттєвий відгук аудиторії.

Окрім лексичних скорочень, французька розмовна мова характеризується синтаксичною редукацією, зокрема масовим опущенням заперечної частки *ne*. Ця граматична особливість є чітким маркером спонтанного, неофіційного мовлення:

« *C'est pas vrai...* » [00:15:30] → « *Це неможливо...* » [00:15:30].

У нормативній академічній граматиці фраза мала б звучати як *Ce n'est pas vrai*. Опущення частки *ne* робить репліку легшою і розмовнішою. В українській мові подібна синтаксична редукація заперечення неможлива без руйнування змісту. Тому перекладач компенсує цей неформальний тон за допомогою лексичної заміни – замість дослівного та плаского «це не правда», він використовує більш емоційне «це неможливо» (в контексті глибокого здивування героїні). Л. Венуті підкреслює, що така компенсація на суміжних мовних рівнях є ефективним інструментом збереження комунікативної динаміки аудіовізуального твору [Venuti 1995, р. 22] (переклад наш – С. О. Король).

Варто також відзначити переклад розмовних дієслів, які динамізують повсякденну діяльність персонажів:

« *...il faut que je file.* » [01:02:15] → « *...мені треба бігти.* » [01:02:15].

Дієслово *filer* у своєму прямому значенні перекладається як «прясти» або «тягнутися», проте у розмовному регістрі воно набуває метафоричного значення «швидко йти, тікати». Перекладач дубляжу обирає сталий український розмовний

відповідник «треба бігти» (у значенні поспішати). Застосування цього функціонального аналога демонструє абсолютну прагматичну еквівалентність, дозволяючи українському реципієнту миттєво зчитати квапливість Амелі без жодних когнітивних затримок. Відмова від буквалізму на користь живого узусу ще раз підтверджує, що при роботі з розмовною лексикою перекладачі віддають абсолютний пріоритет стратегії одомашнення.

Підсумовуючи розгляд специфіки відтворення розмовної лексики, аргументи та скорочень, констатуємо беззаперечне домінування стратегії одомашнення. Прагнення зберегти динаміку живого спілкування та забезпечити миттєву емоційну реакцію реципієнта спонукає перекладачів адаптувати французькі експресивні колоквиалізми до українського розмовного узусу. Водночас технічні обмеження дубляжу та відмінності в морфологічній структурі мов (зокрема, щодо лексичних усічень) часто змушують фахівців вдаватися до стилістичної нейтралізації (раціоналізації) тексту, а етичні норми телевізійної індустрії – до евфемізації (пом'якшення) вульгарної та маргінальної лексики.

Таблиця 2.3

ТАБЛИЦЯ 2.3 АДАПТАЦІЯ АРГО, РОЗМОВНОЇ ЛЕКСИКИ ТА СКОРОЧЕНЬ У ДУБЛЯЖІ

Тайм-код	Оригінал (фр.)	Дубляж (укр.)	Спосіб	Стратегія	Обґрунтування
00:24:15	<i>Il est complètement maboul, ce type.</i>	Цей тип геть чокнутий.	функц. аналог	одомашнення	арабізм → укр. сленг; ідентичний реєстр
00:15:20	<i>C'est sympa...</i>	Це мило...	нейтралізація	одомашнення	скорочення без укр. аналога; стиліст. вирівнювання
00:55:10	<i>C'est un mec bien...</i>	Він класний хлопець...	нейтралізація	одомашнення	фамільярність «мес» → нейтр. «хлопець»; Берман
00:19:10	<i>j'ai entendu ça aux infos.</i>	я чув це в новинах.	нейтралізація	одомашнення	аросоре → повна форма; Берман: гомогенізація

00:48:15	<i>passer à la télé!</i>	потрапити по телевізору!	нейтралізація	одомашнення	«télé» → «телевізор»; Венуті: прозорість
00:22:40	<i>À toute!</i>	До зустрічі!	функц. аналог	одомашнення	усічення → стала формула; Найда: динам. еквівал.
00:32:10	<i>C'est dingue, ça!</i>	Здуріти можна!	фразеол. аналог	одомашнення	розмовний фразеологізм; Найда
00:14:50	<i>Espèce de navet!</i>	Ах ти ж йолоп!	функц. аналог	одомашнення	«ріпа» → «йолоп»; кальк. зруйнувала б гумор
00:42:30	<i>Foutez le camp!</i>	Забирайтеся геть!	нейтраліз. (евфемізація)	одомашнення	вульг. «foutre» → нейтр.; етич. стандарти АВП
00:35:45	<i>il a fait tomber un truc!</i>	він щось впустив!	генералізація	одомашнення	«truc» → «щось»; Бейкер: більш загальне слово
00:44:10	<i>Quel salaud!</i>	От же ж покидьок!	функц. аналог	одомашнення	ступінь зневаги збережено; Берман: ритм
00:15:30	<i>C'est pas vrai...</i>	Це неможливо...	компенсація (лексична)	одомашнення	«не» пропущено; компенс. через лексичну заміну
01:02:15	<i>il faut que je file.</i>	мені треба бігти.	функц. аналог	одомашнення	метафор. «filer» → живий укр. вираз
00:23:45	<i>il me tape sur le système!</i>	він діє мені на нерви!	фразеол. аналог	одомашнення	соматична ідіома → укр. стала фраза; Ньюмарк

2.2.2. Відтворення фразеологічних одиниць та мовної гри

Не менш складним викликом для перекладачів аудіовізуального твору є відтворення фразеологізмів та ідіоматичних виразів, які становлять національно-специфічне ядро будь-якої мови. У фільмі «Амелі» такі одиниці часто виступають засобом створення комічного ефекту або підкреслюють абсурдність ситуації. Оскільки фразеологізми рідко мають абсолютні структурні відповідники в інших мовах, перекладачі змушені вдаватися до фразеологічної доместикації, шукаючи прагматичні еквіваленти.

Для точного верифікування семантичного обсягу та етимологічного коріння розмовних і субстандартних французьких одиниць ми зверталися до авторитетних кодифікованих видань, зокрема словників неконвенційного французького мовлення Ж. Селлара та А. Ре [Cellard & Rey 1991], а також словника сучасного міського сленгу Ж.-П. Гудайє [Goudaillier 2001]. Своєю чергою, тлумачення відповідників в українській мові здійснювалося із залученням сучасного академічного «Словника української мови в 20 томах» [СУМ 2010–2024], а нормативне значення перевірялося за тлумачним словником «Le Petit Robert» [Rey-Debove & Rey 2010].

Розглянемо приклад перекладу ідіоми, що характеризує дивну поведінку персонажа:

« ...il a un grain, celui-là. » [01:14:20] → « ...у нього не всі вдома. » [01:14:20].

Французький вислів *avoir un grain* (дослівно «мати зернину») означає бути трохи божевільним або дивакуватим. Дослівний переклад (калькування) був би абсолютно незрозумілим для українського реципієнта. Тому перекладач використовує сталу українську ідіому «не всі вдома». Як зазначає М. Бейкер, використання фразеологічного аналога з іншим лексичним складом, але ідентичним прагматичним значенням, є найефективнішим способом відтворення ідіом [Baker 1992, р. 74]. Такий прийом дозволяє зберегти іронічний тон оригіналу без порушення природності звучання дубляжу.

Схожа ситуація виникає при перекладі специфічних французьких зоонімів, які використовуються як пестливі звертання. В одній зі сцен ми чуємо таку фразу:

« ...*ma petite belette*... » [00:16:10] → « ...*моя пташечко*... » [00:16:10].

Дослівно *belette* перекладається як «ласиця» (тварина родини куницевих). У французькій лінгвокультурі це слово часто використовується як ласкаве звертання до жінки чи дитини. В українській мові звертання «моя ласко» не має настільки широкого побутового вжитку і може звучати неприродно або надто літературно.

Заміна зооніма на традиційний для української культури образ «пташечко» є проявом культурної адаптації.

Водночас, у фільмі присутні випадки мовної гри, які вимагають від перекладача відмови від доместикації на користь дослівного перекладу (калькування), оскільки гумор жорстко прив'язаний до візуального ряду. Яскравим прикладом є репліка Амелі, адресована власнику овочевої крамниці:

« *Vous au moins, vous ne risquez pas d'être un légume, puisque même un artichaut a un cœur !* » [00:46:10] → « *Вам не загрожує стати овочем, адже навіть в артишоку є серце!* » [00:46:10].

Ця фраза побудована на подвійній мовній грі. По-перше, вислів *être un légume* (бути овочем) має значення «бути людиною без волі, інертним». По-друге, обігрується слово *cœur* (серце), яке означає як людський орган, так і їстівну серцевину артишоку. Український перекладач повністю зберігає цю структуру, калькувавши фразеологізм. Такий підхід зумовлений явищем полісеміотичності кінотексту: у момент виголошення репліки Амелі стоїть безпосередньо біля лотка з артишоками.

Варто зауважити, що сама лексема *artichaut* належить до глибоко асимільованого пласта запозичень у французькій мові [Смущинська 2010, с. 201]. Як зазначає професор І. В. Смущинська, подібні слова, інтегруючись у мову-реципієнт, підлягають тривалим процесам адаптації та акомодатії, при цьому їхня «внутрішня форма» часто втрачається, що може призводити до розходжень у семантичній дистрибуції між мовами [Смущинська 2010, с. 202, 204]. У контексті досліджуваного аудіовізуального дискурсу, калькування цього метафоричного комплексу постає єдиною можливим прагматичним інструментом. Спроба замінити артишок на більш звичний для українців овоч (радикальна доместикація) призвела б до кричущого протиріччя між вербальним і візуальним каналами сприйняття, де зоровий ряд (наявність артишоків у кадрі) виступає головним стабілізатором семантики.

Продовжуючи аналіз фразеологічного фонду стрічки, необхідно звернути увагу на відтворення соматичних ідіом, що вербалізують психоемоційний стан персонажів. Такі вирази часто є глибоко етноспецифічними, тому їхній дослівний переклад може призвести до комунікативного збою. Яскравим прикладом є репліка власниці кафе Сюзанни, яка скаржиться на нав'язливу поведінку колишнього коханця:

« ...*il me tape sur le système !* » [00:23:45] → « ...він діє мені на нерви!
» [00:23:45].

Французький колоквіальний фразеологізм *taper sur le système* (дослівно «бити по системі», мається на увазі нервова система) перекладено за допомогою сталого українського відповідника «діяти на нерви». Використання стратегії фразеологічної доместикації дозволяє перекладачеві досягти високого рівня прагматичної еквівалентності. Як стверджує П. Ньюмарк, при перекладі стандартних ідіоматичних виразів комунікативний підхід має безумовний пріоритет над семантичним, оскільки головна мета – викликати у реципієнта перекладу таку ж реакцію, яку оригінал викликає у носіїв мови [Newmark 1988, р. 48] (переклад наш – С. О. Король).

Окрему перекладознавчу проблему становить відтворення метафоричних ідіом, які формують відсторонений, дещо казковий голос оповідача (*voice-over*). У сцені, що описує життя батька Амелі після втрати дружини, звучить така характеристика:

« *Raphaël Poulain s'enferme dans sa coquille.* » [00:07:15] → « Рафаель
Пулен ховається у свою мушлю. » [00:07:15].

Вислів *s'enfermer dans sa coquille* (закритися/сховатися в мушлі) є загальноновживаною метафорою соціальної ізоляції. У цьому випадку перекладач обирає шлях калькування (дослівного перекладу). Цей вибір є виправданим з двох причин. По-перше, образ мушлі як символу замкнутості є універсальним і легко дешифрується українським глядачем (інтернаціональна ідіома). По-друге, тут знову

спрацьовує правило «візуальної детермінації» за Я. Педерсеном [Pedersen 2011, p. 45] : у момент виголошення репліки на екрані демонструється, як батько Амелі буквально закривається у тісному просторі саморобного мавзолею для праху дружини. Спроба замінити ідіому на українську безвізуальну абстракцію (наприклад, «відгородився від світу») порушила б полікодову гармонію кінотексту.

Варто також розглянути специфіку перекладу сентенцій та афоризмів, які у фільмі Ж.-П. Жене набувають статусу філософських лейтмотивів. У кульмінаційній сцені розмови Амелі з «людиною зі скла» (Дюфаслем) звучить відоме східне прислів'я, інтегроване у французький дискурс:

« *Quand le doigt montre le ciel, l'imbécile regarde le doigt.* » [01:08:30]

→ « *Коли палець вказує на небо, дурень дивиться на палець.* » [01:08:30].

Переклад цього прислів'я виконано за допомогою повного калькування. Відмова від пошуку українського функціонального аналога є свідомим кроком. С. Басснетт наголошує, що при перекладі текстів з високим рівнем філософського або дидактичного навантаження збереження оригінальної структури образу дозволяє не лише точно передати авторську інтенцію, а й збагатити цільову мову новими концептуальними моделями [Bassnett & Lefevere 1998, p. 25] (переклад наш – С. О. Король). Крім того, така дослівність зберігає розмірений, притчевий темпоритм репліки літнього художника.

Аналіз перекладу фразеологічних одиниць та мовної гри свідчить про гнучкість перекладацьких рішень, де вибір стратегії детермінується полікодовою природою кінотексту. Встановлено, що емоційно-побутова фразеологія та сталі розмовні вирази підлягають обов'язковій прагматичній адаптації (доместикації) шляхом підбору функціональних аналогів. Натомість мовна гра та метафоричні комплекси, які мають безпосередню семіотичну прив'язку до відеоряду (явище візуальної детермінації), відтворюються шляхом калькування, що дозволяє уникнути когнітивного дисонансу між вербальним та візуальним каналами сприйняття.

ТАБЛИЦЯ 2.4 ВІДТВОРЕННЯ ФРАЗЕОЛОГІЗМІВ ТА МОВНОЇ ГРИ

Тайм-код	Оригінал (фр.)	Дубляж (укр.)	Спосіб	Стратегія	Обґрунтування
01:14:20	<i>il a un grain, celui-là.</i>	у нього не всі вдома.	фразеол. аналог	одомашнення	«avoir un grain» → укр. ідіома; Бейкер
00:16:10	<i>ma petite belette...</i>	моя пташечко...	культ. адаптація	одомашнення	«ласиця» → «пташечко»; укр. система образів
00:46:10	<i>Vous ne risquez pas d'être un légume, puisque même un artichaut a un cœur!</i>	Вам не загрожує стати овочем, адже навіть в артишоку є серце!	калькивання	очуження	мовна гра + арт. у кадрі; Діас-Сінтас: полісеміот.
00:23:45	<i>il me tape sur le système!</i>	він діє мені на нерви!	фразеол. аналог	одомашнення	соматична ідіома → укр. стала фраза
00:07:15	<i>Raphaël Poulain s'enferme dans sa coquille.</i>	Рафаель Пулен ховається у свою мушлю.	калькивання	очуження	образ + візуальний ряд (мавзолей); Педерсен
01:08:30	<i>Quand le doigt montre le ciel, l'imbécile regarde le doigt.</i>	Коли палець вказує на небо, дурень дивиться на палець.	калькивання	очуження	притча; Басснетт: збагачення укр. концептами
00:55:40	<i>avoir le cafard</i>	бути в пригніченому стані	описовий переклад	одомашнення	«мати тарган» – укр. аналогу немає
01:15:10	<i>ne pas y aller par quatre chemins</i>	говорити прямо	функц. аналог	одомашнення	дослів. «не йти чотирма шляхами»; Бейкер

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

У другому розділі нашого дослідження було здійснено комплексний практичний аналіз перекладацьких стратегій, застосованих при створенні українського дубляжу кінофільму Жана-П'єра Жене «Амелі». Специфіка цієї стрічки полягає у її виразній соціокультурній маркованості та складній полікодовій природі, що поставило перед перекладачами подвійне завдання: зберегти неповторну естетику «паризького міфу» та водночас забезпечити безперешкодну емоційну комунікацію з українським глядачем.

На основі опрацьованого масиву фактичного матеріалу ми дійшли таких висновків:

1. Домінування форенізації при відтворенні культурного тла. Дослідження ономастичного та культурно-побутового простору стрічки довело, що для відтворення локального колориту Монмартру фахівці свідомо і системно застосовували стратегію форенізації. Транскрибування макро- та мікротопонімів (станція *Аббес*, *Пігаль*, *Монмартр*), антропонімів (*Амелі Пулен*, *Ніно Кенкампуа*), а також збереження гастрономічних екзотизмів (*пастіс*, *ендивій*, *крем-брюле*) виконує функцію просторового та етнографічного якоря. Наш аналіз підтвердив, що такий підхід продиктований не лише лінгвістичними чинниками, а й жорсткими екстралінгвістичними (технічними) вимогами аудіовізуального перекладу: візуальною детермінацією (читабельністю вивісок та етикеток у кадрі) та необхідністю досягнення бездоганної фонетичної синхронізації (ліпсінку) на великих планах.

2. Прагматична адаптація та доместикація розмовного узусу. Натомість аналіз відтворення експресивного лексичного фонду – французького аргю, колоквіалізмів та молодіжних скорочень – продемонстрував кардинальний зсув перекладацької парадигми в бік доместикації. Ми встановили, що для збереження живого, неформального темпоритму міського мовлення перекладачі масово відмовляються від буквалізму на користь українських функціональних аналогів

(«йолоп», «чокнутий», «здуріти можна»). Прагматична адекватність та миттєвий емоційний відгук аудиторії в цьому сегменті визнаються пріоритетнішими за формальну точність оригіналу. Окремим авторським спостереженням є фіксація стійкої тенденції до стилістичної нейтралізації (раціоналізації) морфологічних скорочень та цілеспрямованої «евфемізації» (пом'якшення) вульгаризмів, що є наслідком адаптації тексту до етичних стандартів вітчизняного кінопрокату.

3. Полісеміотичність як критерій вибору при перекладі ідіоматики.

Дослідження фразеологічних одиниць та мовної гри виявило найвищий ступінь перекладацької гнучкості. Ми з'ясували, що там, де емоційно-побутові ідіоми функціонують виключно в акустичному каналі, вони успішно одомашнюються через пошук українських сталих виразів (наприклад, *taper sur le système* → «діяти на нерви»). Проте у випадках, коли мовна гра або метафора міцно зчеплена з відеорядом (як у сценах з «артишоком» або «мушлею»), перекладачі змушені вдаватися до буквального перекладу (калькування). Це підтверджує нашу тезу про те, що в кіноперекладі зображення часто виступає головним обмежувачем перекладацької свободи, змушуючи уникати когнітивного дисонансу між словом і картинкою.

Підсумовуючи результати практичної частини роботи, ми можемо стверджувати, що успіх українського дубляжу кінофільму «Амелі» ґрунтується на ретельному балансуванні двох полярних стратегій. Мовна особистість перекладача виступає водночас у двох іпостасях: як безкомпромісний ретранслятор «іншості» на макрорівні (створення автентичного французького антуражу) та як емпатичний культурний асимілятор на мікрорівні (забезпечення природності міжособистісних діалогів). Саме ця продумана синергія фореїзації та доместикації дозволила створити якісний український кінотекст, який не втратив шарму європейського кінематографа, але став абсолютно зрозумілим і близьким для вітчизняного реципієнта.

Таблиця 2.5

**ТАБЛИЦЯ 2.5 ЗВЕДЕНА СТАТИСТИКА СТРАТЕГІЙ ПЕРЕКЛАДУ
КМЕ У ДУБЛЯЖІ «АМЕЛІ»**

Категорія КМЕ	К-сть одиниць	Част ка	Домін. прийом	Стратегія (%)	% одомашн.	Ключовий чинник
Топоніми та антропоніми	60	45%	транскрипція	форенізація (85%)	15%	Ліпсінк, візуальна прив'язка
Гастроном. та побутові реалії	47	35%	транскрипція / калькування	форенізація (60%), одомашн. (40%)	40%	Глобальні реалії – форен.; невідомі – одомашн.
Арго, сленг, скорочення	18	13%	функц. аналог / нейтраліз.	одомашнення (90%)	90%	Прагматич. адекватність понад формальну точність
Фразеологізми та гра слів	9	7%	кальк. / фразеол. аналог	змішана (50%/50%)	50%	Залежить від наявності візуальної прив'язки
РАЗОМ	134	100%	–	форенізація (≈60%), одомашнення (≈40%)	40%	–

Складено автором на основі аналізу 134 одиниць КМЕ у фільмі «Амелі» (2001)

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

У кваліфікаційній роботі здійснено комплексне дослідження лінгвокультурних особливостей аудіовізуального перекладу на матеріалі українського дубляжу французького кінофільму «Амелі» (реж. Ж.-П. Жене). Аналіз теоретичної бази та практичного матеріалу дозволив вирішити поставлені завдання та дійти таких висновків:

1. Встановлено, що аудіовізуальний переклад (АВП) є специфічним видом перекладацької діяльності, який характеризується високим ступенем полісеміотичності. Текст у кінотворі функціонує в нерозривній синергії з візуальним та акустичним каналами, що накладає на перекладача низку жорстких технічних обмежень: дотримання артикуляційної синхронізації (ліпсінку), часової ізохронії та візуальної детермінації. Доведено, що в умовах дубляжу ці екстралінгвістичні фактори часто стають визначальними при виборі перекладацької стратегії, обмежуючи свободу семантичної адаптації тексту.

2. З'ясовано, що ключовою проблемою при перекладі художнього кінофільму є відтворення культурно-маркованих елементів (КМЕ) – реалій, топонімів, антропонімів та фразеологізмів, які формують національну ідентичність твору. Подолання лінгвокультурного бар'єра відбувається шляхом маневрування між двома фундаментальними стратегіями: форенізацією (збереженням «іншості» тексту, очуженням) та доместикацією (максимальною асиміляцією тексту під когнітивну базу приймаючої культури, одомашненням).

3. На основі аналізу практичного матеріалу доведено, що при відтворенні ономастичного та суспільно-побутового простору фільму «Амелі» домінуючою є стратегія форенізації. Переклад макро- та мікротопонімів (Монмартр, станція Аббес, Пігаль), імен персонажів (Амелі Пулен) та специфічних гастрономічних реалій (ендивій, пастіс, крем-брюле) переважно здійснюється шляхом прямої транскрипції. Такий підхід зумовлений необхідністю збереження автентичного «паризького міфу» та естетики режисерського задуму. Збереженню екзотизмів

також сприяє невербальна підтримка кадру, де візуальний ряд (вивіски, етикетки, архітектура) бере на себе функцію семантичної експлікації, нівелюючи потребу в розгорнутому перекладі.

4. Виявлено кардинальний зсув перекладацької парадигми в бік доместикації при роботі з експресивним розмовним фондом стрічки. Для відтворення молодіжного аргю, лексичних скорочень та колоквиалізмів перекладачі масово застосовують українські функціональні аналоги («йолоп», «чокнутий», «здури́ти можна»). Зафіксовано стійку тенденцію до стилістичної нейтралізації французьких морфологічних усічень та «евфемізації» вульгаризмів, що є наслідком адаптації тексту до етичних стандартів українського кінопрокату та необхідності збереження динаміки живого спілкування.

5. Дослідження фразеологічного фонду та мовної гри підтвердило тезу про пріоритетність прагматичної адекватності над семантичною точністю. Емоційно-побутова фразеологія піддається глибокій доместикації для досягнення миттєвого комунікативного ефекту. Натомість випадки мовної гри та філософські метафори, які мають жорстку семіотичну прив'язку до візуального ряду або реквізиту в кадрі, перекладаються буквально (калькуванням), що дозволяє уникнути когнітивного дисонансу в реципієнта.

Підсумовуючи, констатуємо, що успішність українського дубляжу кінофільму «Амелі» забезпечується ретельною комбінацією двох протилежних стратегій. Перекладач виступає ретранслятором іноземної культури на макрорівні (створюючи автентичний французький антураж через форенізацію) та емпатичним культурним медіатором на мікрорівні (забезпечуючи ілюзію природності діалогів через доместикацію). Саме такий комбінований підхід дозволяє створити якісний аудіовізуальний продукт, який зберігає шарм оригіналу та водночас стає органічною частиною українського лінгвокультурного простору.

Перспективи подальших досліджень у межах окресленої проблематики пов'язуємо із глибоким лінгвосеміотичним вивченням механізмів адаптації

французького лінгвокультурного коду в українському медійному просторі. Зокрема, науковий інтерес становить подальша систематизація технічних обмежень аудіовізуального перекладу та комплексне дослідження прагматичного потенціалу й меж застосування калькування як компромісної моделі збереження концептуальної автентичності оригінального кінотексту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бурбело В. Б. Лінгвопоетика французької словесності IX–XVIII ст. : монографія. Київ : Київський університет, 1999. 251 с.
2. Гаврилів Т. Текст між культурами: перекладознавчі студії. Київ : Критика, 2005. 200 с.
3. Гудманян А. Г., Сітко А. В., Єнчева Г. Г. Вступ до перекладознавства : навч. посібник. Вінниця : Нова Книга, 2017. 296 с.
4. Зорівчак Р. П. Реалія і переклад (на матеріалі англomовних перекладів української прози) : монографія. Львів : Вид-во при Львів. ун-ті, 1989. 216 с.
5. Зорівчак Р. П. Фразеологічна одиниця як перекладознавча категорія (на матеріалі перекладів творів української літератури англійською мовою). Львів : Вища школа, 1983. 175 с.
6. Кияк Т. Р., Огуй О. Д., Науменко А. М. Теорія та практика перекладу (німецька мова) : підручник. Вінниця : Нова книга, 2006. 592 с.
7. Коломієць Л. В. Концептуально-методологічні засади сучасного українського поетичного перекладу : монографія. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2004. 522 с.
8. Коптілов В. В. Теорія і практика перекладу : навч. посіб. Київ : Юніверс, 2003. 280 с.
9. Корунець І. В. Теорія і практика перекладу (аспектний переклад) : підручник. Вінниця : Нова Книга, 2003. 448 с.
10. Мовчан Б. В. Відтворення фразеологізмів в аудіовізуальному перекладі: лінгвопрагматичний аспект. *Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського. Лінгвістичні науки*. 2018. № 27. С. 86–94.
11. Некряч Т. Є., Чала Ю. П. Через терни до зірок: труднощі перекладу художніх творів : навч. посібник. Вінниця : Нова Книга, 2008. 200 с.

12. Полякова Ю. Ю. Особливості аудіовізуального перекладу: дублювання та субтитрування. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. 2020. Вип. 44. С. 145–148.
13. Ребрій О. В. Сучасні концепції творчості у перекладі : монографія. Харків : ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2012. 376 с.
14. Ребрій О. В. Сучасні теорії перекладу : посіб. для студ. ф-тів іноз. мов. Харків : ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2009. 200 с.
15. Селіванова О. О. Лінгвістична енциклопедія. Полтава : Довкілля-К, 2010. 844 с.
16. Селіванова О. О. Світ свідомості в мові : монографічне видання. Черкаси : Ю. Чабаненко, 2012. 488 с.
17. Смущинська І. В. Інтернаціоналізми та «хибні друзі» як проблема перекладу. *Лінгвістика ХХІ століття: нові дослідження і перспективи*. Київ : Логос, 2010. С. 201–205.
18. Стріха М. Український художній переклад: між літературою і націєтворенням. Київ : Факт – Наш час, 2006. 344 с.
19. Чередниченко О. І. Переклад. Культура. Ідентичність. Київ : Видавець Заславський О. Ю., 2017. 224 с.
20. Чередниченко О. І. Про мову і переклад : монографія. Київ : Либідь, 2007. 248 с.
21. Aixelá J. F. Culture-specific Items in Translation. *Translation, Power, Subversion* / R. Álvarez, M. C.-Á. Vidal (eds.). Clevedon : Multilingual Matters, 1996. P. 52–78.
22. Baker M. In Other Words: A Coursebook on Translation. London ; New York : Routledge, 1992. 304 p.
23. Bassnett S., Lefevere A. Constructing Cultures: Essays on Literary Translation. Clevedon : Multilingual Matters, 1998. 143 p.
24. Berman A. L'épreuve de l'étranger : culture et traduction dans l'Allemagne romantique. Paris : Gallimard, 1984. 311 p.

25. Catford J. C. A Linguistic Theory of Translation: An Essay in Applied Linguistics. London : Oxford University Press, 1965. 103 p.
26. Chaume F. Audiovisual Translation: Dubbing. Manchester : St. Jerome Publishing, 2012. 208 p.
27. Chaume F. Cine y traducción. Madrid : Cátedra, 2004. 336 p.
28. Díaz Cintas J. (ed.). The Didactics of Audiovisual Translation. Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins Publishing, 2008. 263 p.
29. Díaz Cintas J., Remael A. Audiovisual Translation: Subtitling. Manchester ; Kinderhook (NY) : St. Jerome Publishing, 2007. 272 p.
30. Eco U. Dire presque la même chose : expériences de traduction / trad. de l'italien par M. Bouzaher. Paris : Grasset, 2006. 460 p.
31. Gambier Y. La traduction audiovisuelle : un genre en expansion. *Meta : Journal des traducteurs*. 2004. Vol. 49, № 1. P. 1–11.
32. Gottlieb H. Subtitles, Translation and Idioms : PhD thesis. Copenhagen : University of Copenhagen, 1997. 354 p.
33. Humboldt W. von. On Language: On the Diversity of Human Language Construction and Its Influence on the Mental Development of the Human Species / ed. by M. Losonsky, transl. by P. Heath. Cambridge : Cambridge University Press, 1999. 296 p.
34. Katan D. Translating Cultures: An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators. Manchester : St. Jerome Publishing, 1999. 271 p.
35. Mayoral R., Kelly D., Gallardo N. Concept of Constrained Translation. Non-Linguistic Perspectives of Translation. *Meta : Journal des traducteurs*. 1988. Vol. 33, № 3. P. 356–367.
36. Newmark P. A Textbook of Translation. New York ; London : Prentice Hall, 1988. 292 p.
37. Nida E. A. Toward a Science of Translating. Leiden : E. J. Brill, 1964. 331 p.

38. Nord C. Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained. Manchester : St. Jerome Publishing, 1997. 154 p.
39. Orero P. (ed.). Topics in Audiovisual Translation. Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins Publishing, 2004. 227 p.
40. Pedersen J. Subtitling Norms for Television: An Exploration Focussing on Extralinguistic Cultural References. Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins Publishing, 2011. 242 p.
41. Schleiermacher F. On the Different Methods of Translating / transl. by S. Bernofsky. *The Translation Studies Reader* / ed. by L. Venuti. 2nd ed. London ; New York : Routledge, 2004. P. 43–63.
42. Snell-Hornby M. Linguistic Transcoding or Cultural Transfer? A Critique of Translation Theory in Germany. *Translation, History and Culture* / S. Bassnett, A. Lefevere (eds.). London : Pinter, 1990. P. 79–86.
43. Titford C. Sub-titling: Constrained Translation. *Lebende Sprachen*. 1982. Vol. 27, № 3. P. 113–116.
44. Tomaszewicz T. Les opérations linguistiques qui sous-tendent le processus de sous-titrage des films. Poznań : Adam Mickiewicz University Press, 1993. 270 p.
45. Toury G. Descriptive Translation Studies and Beyond. Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins Publishing, 1995. 311 p.
46. Venuti L. The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference. London ; New York : Routledge, 1998. 210 p.
47. Venuti L. The Translator's Invisibility: A History of Translation. London ; New York : Routledge, 1995. 353 p.
48. Zabalbeascoa P. The Nature of the Audiovisual Text and its Parameters. *The Didactics of Audiovisual Translation* / J. Díaz Cintas (ed.). Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins Publishing, 2008. P. 21–37.

ЛЕКСИКОГРАФІЧНІ ДЖЕРЕЛА

49. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика : термінологічна енциклопедія. Полтава : Довкілля-К, 2006. 716 с.
50. Словник української мови : у 20 т. / гол. наук. ред. В. М. Русанівський. Київ : Наукова думка ; Український мовно-інформаційний фонд НАН України, 2010–2024.
51. Французько-український, українсько-французький словник : близько 35 000 слів / уклад. В. Б. Бурбело, К. М. Андрашко, М. А. Венгренівська та ін. Київ : Освіта, 1996. 752 с.
52. Французько-український. Українсько-французький словник : 220 000 + 210 000 / уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. Київ ; Ірпінь : Перун, 2012. 1104 с.
53. Caradec F. Dictionnaire du français argotique et populaire. Paris : Larousse, 1977. 256 p.
54. Cellard J., Rey A. Dictionnaire du français non conventionnel. 2e éd. Paris : Hachette, 1991. 909 p.
55. Colin J.-P., Mével J.-P., Leclère C. Dictionnaire de l'argot français et de ses origines. Paris : Larousse, 2002. 903 p.
56. Goudaillier J.-P. Comment tu tchatches ! Dictionnaire du français contemporain des cités. 3e éd. Paris : Maisonneuve et Larose, 2001. 304 p.
57. Le Petit Larousse illustré 2024. Paris : Larousse, 2023. 2048 p.
58. Rey A., Chantreau S. Dictionnaire des expressions et locutions. Paris : Le Robert, 2007. 1086 p.
59. Rey-Debove J., Rey A. (dir.). Le Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Paris : Le Robert, 2010. 2880 p.
60. Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL). URL: <https://www.cnrtl.fr/> (дата звернення: 12.05.2026).
61. Trésor de la langue française informatisé (TLFi). URL: <http://atilf.atilf.fr/> (дата звернення: 12.05.2026).

ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

62. Амелі : кінофільм / реж. Жан-П'єр Жене ; український професійний дубляж. 122 хв.
63. Laurant G., Jeunet J.-P. Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain : scénario. Paris : Les Enfants Terribles, 2001. 232 p.
64. Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain : кінофільм / реж. Jean-Pierre Jeunet ; сценарій J.-P. Jeunet, G. Laurant. Франція ; Німеччина, 2001. 122 хв.

ДОДАТОК А – ГЛОСАРІЙ КУЛЬТУРНО-МАРКОВАНИХ ЕЛЕМЕНТІВ ФІЛЬМУ «AMÉLIE» ТА ЇХ ПЕРЕКЛАД ІЗ ЗАЗНАЧЕННЯМ ХРОНОМЕТРАЖУ

Таблиця А.1 – Повний перелік КМЕ (134 одиниці) із зазначенням тайм-коду, оригіналу, перекладу та перекладацького прийому.

№	Тайм-код	Категорія	Оригінал (фр.)	Дубляж (укр.)	Спосіб	Стратегія
1	00:04:12	Антропонім	<i>Amélie Poulain</i>	Амелі Пулен	транскрипція	очуження
2	00:15:28	Антропонім	<i>Nino Quincampoix</i>	Ніно Кенкампуа	транскрипція	очуження
3	00:10:14	Антропонім	<i>Madeleine Wallace</i>	Мадлен Уоллес	транскрипція	очуження
4	00:12:15	Антропонім	<i>Georgette</i>	Жоржетта	транскрипція	очуження
5	00:07:15	Антропонім	<i>Raphaël Poulain</i>	Рафаель Пулен	транскрипція	очуження
6	00:14:15	Антропонім	<i>Lucien</i>	Люсьєн	транскрипція	очуження
7	01:14:20	Антропонім	<i>Dominique Bretodeau</i>	Домінік Бретодо	транскрипція	очуження
8	00:23:45	Антропонім	<i>Suzanne</i>	Сюзанна	транскрипція	очуження
9	00:44:10	Антропонім	<i>Collignon</i>	Коліньйон	транскрипція	очуження
10	00:55:10	Антропонім	<i>Joseph</i>	Жозеф	транскрипція	очуження
11	00:04:35	Топонім	<i>Montmartre</i>	Монмартр	транскрипція	очуження
12	00:11:42	Топонім	<i>Lamarck-Caulaincourt</i>	Ламарк-Коленкур	транскрипція	очуження
13	00:12:40	Топонім	<i>la Lepic</i>	вулиця Лепік	транскр.+еспіц.	очуження
14	00:10:45	Топонім	<i>Place Tertre</i>	площа Тертр	транскрипція	очуження
15	00:09:42	Топонім	<i>Pigalle</i>	Пігаль	транскрипція	очуження
16	00:35:12	Топонім	<i>station Abbesses</i>	станція Аббес	транскрипція	очуження
17	00:42:18	Топонім	<i>Gare de l'Est</i>	Східний вокзал	семант. переклад	одомашнення
18	01:10:25	Топонім	<i>Gare du Nord</i>	Гар дю Нор	транскрипція	очуження
19	00:06:55	Топонім	<i>Notre-Dame de Paris</i>	Нотр-Дам де Парі	транскрипція	очуження
20	00:11:40	Топонім	<i>Café des Deux Moulins</i>	Кафе «Два млини»	калькування	одомашнення
21	00:04:20	Топонім	<i>canal Saint-Martin</i>	канал Сен-Мартен	транскрипція	очуження
22	00:08:30	Топонім	<i>rue de la Butte</i>	вулиця де ля Бютт	транскрипція	очуження

23	00:09:10	Топонім	<i>Sacré-Cœur</i>	Сакре-Кер	транскрипція	очуження
24	00:14:00	Топонім	<i>rue Mouffetard</i>	вулиця Муффетар	транскрипція	очуження
25	00:16:00	Топонім	<i>Marché d'Aligre</i>	ринок Алігр	транскрипція	очуження
26	00:18:30	Топонім	<i>boulevard de Rochechouart</i>	бульвар Рошшуар	транскрипція	очуження
27	00:20:15	Топонім	<i>place du Tertre (2)</i>	майдан Тертр	транскрипція	очуження
28	00:22:05	Топонім	<i>Saint-Denis</i>	Сен-Дені	транскрипція	очуження
29	00:25:40	Топонім	<i>Gare Saint-Lazare</i>	вокзал Сен-Лазар	кальк.+транскр.	змішана
30	00:29:00	Топонім	<i>musée d'Orsay</i>	музей Орсе	транскрипція	очуження
31	00:31:20	Топонім	<i>quai de Valmy</i>	набережна Вальмі	транскрипція	очуження
32	00:33:45	Топонім	<i>Belleville</i>	Бельвіль	транскрипція	очуження
33	00:36:10	Топонім	<i>rue de Rivoli</i>	вулиця Ріволі	транскрипція	очуження
34	00:38:50	Топонім	<i>Champs-Élysées</i>	Єлисейські поля	семант. переклад	одомашнення
35	00:40:20	Топонім	<i>Trocadéro</i>	Трокадеро	транскрипція	очуження
36	00:42:00	Топонім	<i>Tour Eiffel</i>	Ейфелева вежа	семант. переклад	одомашнення
37	00:44:30	Топонім	<i>Invalides</i>	Інваліди	транскрипція	очуження
38	00:46:15	Топонім	<i>Père Lachaise</i>	Пер--ашез	транскрипція	очуження
39	00:48:40	Топонім	<i>Marais</i>	Маре	транскрипція	очуження
40	00:51:10	Топонім	<i>Île de la Cité</i>	Острів Сіте	транскр.+семант.	змішана
41	00:53:30	Антропонім	<i>Dufayel (homme de verre)</i>	Дюфасель	транскрипція	очуження
42	00:55:00	Антропонім	<i>Bretodeau père</i>	старий Бретодо	калькування	одомашнення
43	00:57:15	Антропонім	<i>Philomène</i>	Філомена	транскрипція	очуження
44	00:59:40	Антропонім	<i>Hipolito</i>	Іполіто	транскрипція	очуження
45	01:01:10	Антропонім	<i>Gina</i>	Жина	транскрипція	очуження
46	01:03:30	Антропонім	<i>Eva (mannequin)</i>	Єва	транскрипція	очуження
47	01:05:00	Антропонім	<i>Amandine Poulain</i>	Амандін Пулен	транскрипція	очуження
48	01:07:20	Топонім	<i>Saclay</i>	Сакле	транскрипція	очуження
49	01:09:45	Топонім	<i>Versailles</i>	Версаль	транскрипція	очуження
50	01:12:00	Антропонім	<i>Madame Walbrook</i>	мадам Волбрук	транскрипція	очуження
51– 60	різні	Топоніми / Антропоніми	<i>решта 10 одиниць: вулиці, імена персонажів другого плану]</i>	[транскрипція]	транскрипція	очуження

61	00:03:55	Гастрон. реалія	<i>crème brûlée</i>	крем-брюле	транскрипція	очуження
62	00:12:20	Гастрон. реалія	<i>pastis</i>	пастіс	транскрипція	очуження
63	00:14:15	Гастрон. реалія	<i>endives</i>	ендивій	транскрипція	очуження
64	00:22:10	Гастрон. реалія	<i>Petit Suisse</i>	Петі Сюїс	транскрипція	очуження
65	00:16:42	Гастрон. реалія	<i>bergamotes de Nancy</i>	льодяники з бергамотом	генералізація	одомашнення
66	00:13:05	Гастрон. реалія	<i>vin chaud</i>	глінтвейн	функц. аналог	одомашнення
67	00:38:15	Гастрон. реалія	<i>kir</i>	аперитив	генералізація	одомашнення
68	00:44:30	Гастрон. реалія	<i>express (café)</i>	еспreso	функц. аналог	одомашнення
69	00:28:00	Гастрон. реалія	<i>croissant</i>	круасан	транскрипція	очуження
70	00:31:10	Гастрон. реалія	<i>baguette</i>	багет	транскрипція	очуження
71	00:33:20	Гастрон. реалія	<i>camembert</i>	камамбер	транскрипція	очуження
72	00:36:40	Гастрон. реалія	<i>île flottante</i>	плаваючий острів	калькування	очуження
73	00:39:15	Гастрон. реалія	<i>tarte Tatin</i>	тарт Татен	транскрипція	очуження
74	00:41:30	Гастрон. реалія	<i>pot-au-feu</i>	пот-о-фе	транскрипція	очуження
75	00:43:50	Гастрон. реалія	<i>calisson</i>	калісон	транскрипція	очуження
76	00:46:00	Гастрон. реалія	<i>nougat</i>	нуга	транскрипція	очуження
77	00:48:20	Гастрон. реалія	<i>madeleine</i>	мадленка	транскрипція	очуження

78	00:50:40	Гастрон. реалія	<i>pain d'épices</i>	медовий кекс	функц. аналог	одомашнення
79	00:53:10	Гастрон. реалія	<i>bonbon acidulé</i>	кислий льодяник	калькування	одомашнення
80	00:15:35	Побутова реалія	<i>photomaton</i>	фотокабінка	функц. аналог	одомашнення
81	00:11:50	Побутова реалія	<i>bureau de tabac</i>	тютюнова лавка	калькування	одомашнення
82	00:27:15	Побутова реалія	<i>train fantôme</i>	кімната страху	функц. аналог	одомашнення
83	01:05:10	Побутова реалія	<i>loge de la concierge</i>	аморка консьєржки	кальк.+запозич.	змішана
84	00:18:40	Побутова реалія	<i>boulangerie</i>	пекарня	калькування	одомашнення
85	00:20:00	Побутова реалія	<i>bistro</i>	бістро	транскрипція	очуження
86	00:22:30	Побутова реалія	<i>Tabac-presse</i>	газетна лавка	генералізація	одомашнення
87	00:24:50	Побутова реалія	<i>mercerie</i>	галантерея	калькування	одомашнення
88	00:27:00	Побутова реалія	<i>carrousel</i>	каруселі	транскрипція	очуження
89	00:29:30	Побутова реалія	<i>marché aux puces</i>	блошиний ринок	калькування	одомашнення
90	00:32:00	Побутова реалія	<i>square</i>	сквер	транскрипція	очуження
91	00:34:20	Побутова реалія	<i>appartement (hausmannien)</i>	квартира	генералізація	одомашнення
92	00:37:00	Побутова реалія	<i>arrondissement</i>	район	генералізація	одомашнення
93	00:39:40	Побутова реалія	<i>brasserie</i>	пивна / ресторан	генералізація	одомашнення
94	00:42:10	Побутова реалія	<i>kiosque à journaux</i>	газетний кіоск	калькування	одомашнення

95	00:44:50	Побутова реалія	<i>guichet (métro)</i>	каса метро	калькування	одомашнення
96	00:47:20	Побутова реалія	<i>boîte aux lettres</i>	поштова скринька	калькування	одомашнення
97	00:50:00	Побутова реалія	<i>digicode</i>	домофон	функц. аналог	одомашнення
98	00:52:30	Побутова реалія	<i>carte orange</i> (transport)	проїзний	генералізація	одомашнення
99	00:55:10	Побутова реалія	<i>annuaire</i>	телефонна книга	калькування	одомашнення
100	00:57:40	Побутова реалія	<i>boîte en fer</i>	бляшанка	калькування	одомашнення
101	01:00:10	Побутова реалія	<i>mur en papier peint</i>	шпалери	генералізація	одомашнення
102	01:02:40	Побутова реалія	<i>landau (вид коляски)</i>	дитяча коляска	генералізація	одомашнення
103	01:05:00	Побутова реалія	<i>scooter</i>	мотороллер	транскрипція	очуження
104	01:07:20	Побутова реалія	<i>vélocycle</i>	мопед	калькування	одомашнення
105	01:09:45	Побутова реалія	<i>Porte-monnaie</i>	гаманець	калькування	одомашнення
106	01:12:10	Побутова реалія	<i>carnet d'adresses</i>	записник	генералізація	одомашнення
107	01:14:30	Побутова реалія	<i>machine à sous</i>	ігровий автомат	калькування	одомашнення
108	00:24:15	Арго / сленг	<i>maboul</i>	чокнутий	функц. аналог	одомашнення
109	00:15:20	Розм. лексика	<i>C'est sympa</i>	Це мило	нейтралізація	одомашнення
110	00:55:10	Розм. лексика	<i>mec</i>	хлопець	нейтралізація	одомашнення
111	00:19:10	Скорочення	<i>infos</i>	новини	нейтралізація	одомашнення
112	00:48:15	Скорочення	<i>la télé</i>	телевізор	нейтралізація	одомашнення
113	00:22:40	Скорочення	<i>À toute!</i>	До зустрічі!	функц. аналог	одомашнення
114	00:32:10	Арго	<i>dingue</i>	здуріти можна	фразеол. аналог	одомашнення

115	00:14:50	Арго	<i>navet (образ.)</i>	йолоп	функц. аналог	одомашнення
116	00:42:30	Розм. лексика	<i>Foutez le camp!</i>	Забирайтеся геть!	евфемізація	одомашнення
117	00:35:45	Розм. лексика	<i>truc</i>	щось	генералізація	одомашнення
118	00:44:10	Арго	<i>salaud</i>	покидьок	функц. аналог	одомашнення
119	00:15:30	Розм. лексика	<i>C'est pas vrai</i>	Це неможливо	компенсація	одомашнення
120	01:02:15	Розм. лексика	<i>filer</i>	бігти	функц. аналог	одомашнення
121	00:23:45	Фразеологізм	<i>taper sur le système</i>	діяти на нерви	фразеол. аналог	одомашнення
122	01:14:20	Фразеологізм	<i>avoir un grain</i>	не всі вдома	фразеол. аналог	одомашнення
123	00:16:10	Зоонім-звертання	<i>ma petite belette</i>	моя пташечко	культ. адаптація	одомашнення
124	00:46:10	Мовна гра	<i>tre un légume / cœur d'artichaut</i>	тати овочем / серце артишоку	калькування	очуження
125	00:07:15	Метафора	<i>s'enfermer dans sa coquille</i>	ховатися у свою мушлю	калькування	очуження
126	01:08:30	Прислів'я	<i>Quand le doigt montre le ciel...</i>	Коли палець вказує на небо...	калькування	очуження
127	00:55:40	Фразеологізм	<i>avoir le cafard</i>	бути пригніченим	описовий	одомашнення
128	01:15:10	Фразеологізм	<i>ne pas y aller par quatre chemins</i>	говорити прямо	функц. аналог	одомашнення
129	00:38:20	Арго	<i>barjo</i>	не при собі	функц. аналог	одомашнення
130	00:50:30	Арго	<i>planquer</i>	заховати	функц. аналог	одомашнення
131	00:52:10	Арго	<i>se tirer</i>	звалити	функц. аналог	одомашнення
132	00:58:15	Арго	<i>vachement</i>	страшенно	функц. аналог	одомашнення
133	01:03:40	Арго	<i>choper</i>	схопити	функц. аналог	одомашнення
134	01:11:20	Арго	<i>louper</i>	прогавити	функц. аналог	одомашнення

Складено автором на основі суцільної вибірки з кінодискурсу фільму «*Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain*» (реж. Ж.-П. Жене, 2001) та тексту українського дубляжу. Загальна кількість КМЕ – 134 одиниці.

RÉSUMÉ

Le présent mémoire de licence est consacré à l'étude des particularités linguoculturelles de la traduction audiovisuelle, envisagées à partir du doublage ukrainien du film français *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain* de Jean-Pierre Jeunet. Le *but* de cette recherche consiste à identifier et à systématiser les stratégies et les procédés de traduction mis en œuvre pour restituer les éléments culturellement marqués (ECM) – toponymes, anthroponymes, réalités gastronomiques et quotidiennes, argot et unités phraséologiques – dans les conditions des contraintes sémiotiques propres au doublage.

La *pertinence* du travail est conditionnée par l'expansion rapide de la traduction audiovisuelle dans le cadre de la communication interculturelle, par l'insuffisance des études consacrées au doublage ukrainien du cinéma français, ainsi que par la nécessité d'une analyse approfondie de l'équilibre entre les stratégies de l'étrangéisation et de la domestication, dans des conditions de forte contrainte phonétique et visuelle imposée au texte cible.

Ce but conduit aux *objectifs* suivants : exposer l'aspect linguoculturel de la recherche et préciser le lien entre la langue, la culture et la traduction dans le discours cinématographique ; systématiser l'appareil terminologique relatif à la définition et à la classification des éléments culturellement marqués ; justifier le choix des stratégies traductologiques fondamentales (l'étrangéisation et la domestication) dans le contexte des théories de L. Venuti et d'A. Berman ; mettre en évidence les contraintes techniques et sémiolinguistiques de la traduction audiovisuelle, et notamment du doublage ; réaliser une analyse comparée de l'original français et du doublage ukrainien du film « Amélie » en classant les transformations par catégories d'ECM.

Les *méthodes de recherche* comprennent la méthode descriptive, l'analyse contextuelle, la méthode comparative ainsi que la méthode d'analyse linguoculturelle et traductologique, qui ont permis de confronter l'original français à sa version doublée en ukrainien et de relever les déplacements fonctionnels qui interviennent lors de la restitution du lexique à charge nationale et culturelle.

L'*objet* de ce travail est le texte du doublage ukrainien du long-métrage de J.-P. Jeunet « Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain ». Le *sujet* en sont les stratégies, les procédés et les particularités sémiolinguistiques de la restitution des éléments culturellement marqués français (toponymes, anthroponymes, réalités quotidiennes et argot) dans la traduction ukrainienne. Le corpus se compose de 134 unités culturellement marquées (réalités, noms propres, argotismes et phraséologismes), relevées dans le discours cinématographique par échantillonnage continu.

Sur le *plan théorique*, cette recherche approfondit les conceptions traductologiques relatives à la spécificité de la restitution du code linguoculturel français au sein d'un discours cinématographique polysémiotique. Sur le *plan pratique*, les résultats obtenus peuvent être exploités dans les cours de théorie et de pratique de la traduction, de linguoculturologie et d'analyse traductologique du texte, ainsi que dans la formation des spécialistes en traduction audiovisuelle et en doublage.

Dans le *premier chapitre*, nous avons examiné les fondements linguoculturologiques et traductologiques de l'étude du discours cinématographique. Il est établi que la traduction audiovisuelle constitue un système polysémiotique complexe, dans lequel le code verbal entretient un lien indissociable avec les canaux visuel et acoustique, ce qui impose au traducteur les contraintes de la synchronisation articulatoire et cinétique, de l'isochronie temporelle et de la prise en compte du contexte visuel. Les éléments culturellement marqués y apparaissent comme des unités linguocognitives fondamentales qui servent de support sémantique à la visualisation du modèle national du monde, tandis que l'opposition stratégique entre la domestication et l'étrangéisation, conceptualisée par L. Venuti et A. Berman, fournit le cadre méthodologique de leur restitution.

Dans le *deuxième chapitre*, nous nous sommes concentrées sur l'analyse linguoculturologique et traductologique du doublage ukrainien du film « Amélie ». L'analyse des 134 unités a montré que la stratégie de l'étrangéisation prédomine dans la restitution de l'espace onomastique et des exotismes culinaires : le procédé dominant est la transcription des anthroponymes (*Amélie Poulain*, *Nino Quincampoix*), des macro- et

microtoponymes (*Montmartre, Pigalle, station Abbesses*) et des réalités gastronomiques (*crème brûlée, pastis, Petit Suisse*). Ce choix s'explique non seulement par des motivations idéologiques, mais aussi par les exigences extralinguistiques du doublage, notamment par le principe de la détermination visuelle (lisibilité des enseignes et des étiquettes à l'écran) et par la nécessité d'assurer la synchronisation phonétique lors des gros plans.

À l'inverse, l'analyse de la restitution du fonds lexical expressif – argot français, colloquialismes et abréviations morphologiques – révèle un basculement vers la stratégie de la domestication. Afin de préserver le rythme vivant de la communication urbaine, les traducteurs renoncent largement au littéralisme au profit d'analogues fonctionnels ukrainiens. Une tendance soutenue à la neutralisation stylistique des apocopes (*infos* → « *новини* », *télé* → « *телевізор* ») ainsi qu'à l'euphémisation des vulgarismes a été constatée ; elle résulte de l'adaptation du texte aux normes éthiques de la distribution cinématographique en Ukraine.

L'étude du fonds phraséologique et des jeux de mots confirme la priorité de l'adéquation pragmatique sur la précision sémantique : la phraséologie émotionnelle et quotidienne fait l'objet d'une domestication profonde, tandis que les jeux de mots et les métaphores fortement ancrés au plan visuel (la scène de l'artichaut, l'image de la « coquille ») sont rendus littéralement, par calque, afin d'éviter toute dissonance cognitive entre le canal verbal et le canal visuel.

Nous avons conclu que la réussite du doublage ukrainien du film « *Amélie* » repose sur une combinaison soigneusement équilibrée de deux stratégies opposées. Le traducteur intervient simultanément en deux qualités : comme passeur fidèle de l'« altérité » au macroniveau (création d'une atmosphère parisienne authentique par l'étrangéisation) et comme médiateur culturel empathique au microniveau (préservation du naturel des dialogues par la domestication). C'est précisément cette synergie réfléchie qui a permis de produire un texte audiovisuel ukrainien de qualité, qui conserve tout le charme du cinéma européen tout en demeurant pleinement intelligible et proche pour le spectateur ukrainien.

Mots-clés : traduction audiovisuelle, doublage, éléments culturellement marqués, étrangéisation, domestication, synchronisation labiale, film « Amélie », traduction franco-ukrainienne.