

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

**ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ АВТОРСЬКИХ НЕОЛОГІЗМІВ ТА
ВЛАСНИХ НАЗВ НА ПРИКЛАДІ ФРАНЦУЗЬКИХ
МУЛЬТИПЛІКАЦІЙНО-АНІМАЦІЙНИХ СЕРІАЛІВ**

Кваліфікаційна робота
освітнього ступеня «бакалавр»
студента 4 курсу бакалаврату галузі
знань 03 «Гуманітарні науки»,
спеціальності 035 «Філологія»,
спеціалізації 035.055 Філологія
(романські мови та літератури
(переклад включно), перша -
французька), ОП «Переклад з
французької та з англійської мов»,
Олексія Степановича ЦАРЮКА

Науковий керівник:
асистент кафедри теорії та практики
перекладу романських мов імені
Миколи Зерова
Валентина КОВАЛЬЧУК

Рецензент:
доцент кафедри теорії і практики
перекладу романських мов імені
Миколи Зерова
Галина ЧЕРНІЄНКО

«Допущено до захисту»
Протокол засідання кафедри теорії та
практики перекладу романських мов
імені Миколи Зерова
протокол № 1 від «24» квітня 2026 року
в.о. завідувача кафедри _____
к. філол. наук. Ірина ЦИРКУНОВА

КИЇВ
2026

АНОТАЦІЯ

У роботі досліджено авторські неологізми та власні назви у французьких мультиплікаційно-анімаційних серіалах як об'єкт лінгвістичного та перекладознавчого аналізу. Розглянуто підходи до визначення понять «неологізм», «авторський неологізм», «фіктонім» та «власна назва» у французькій і українській наукових традиціях. Окрему увагу приділено специфіці аудіовізуального перекладу, що передбачає врахування не лише мовної форми, а й функціонування лексичних одиниць у межах екранного тексту.

У другому розділі роботи проаналізовано авторські неологізми та власні назви в серіалах *«Леді Баг та Супер-Кіт»* і *«Вакфу»*. Здійснено систематизацію досліджуваних одиниць та їхніх українських відповідників, визначено основні способи перекладу, а також розраховано відсоткове співвідношення використання цих методів на практиці.

Зроблено висновок, що вибір способу перекладу залежить від семантичної прозорості авторського неологізму чи власної назви, їхньої функції у фікційному світі, а також від особливостей аудіовізуального формату. Дослідження засвідчило важливу роль авторських неологізмів і власних назв у формуванні художньої своєрідності французьких анімаційних серіалів та їх українських перекладів.

Ключові слова: авторський неологізм, okazіоналізм, власна назва, фіктонім, аудіовізуальний переклад.

ABSTRACT

The thesis examines authorial neologisms and proper names in French animated series as an object of linguistic and translation analysis. The study considers approaches to the concepts of “neologism”, “authorial neologism”, “fictional proper name”, and “proper name” in French and Ukrainian scholarly traditions. Special attention is paid to the specifics of audiovisual translation, which involves taking into account not only the linguistic form, but also the functioning of lexical units within the screen text.

The second chapter analyzes authorial neologisms and proper names in the series *Miraculous: Tales of Ladybug & Cat Noir* and *Wakfu*. The analyzed units and their Ukrainian equivalents are systematized, the main translation methods are identified, and the percentage distribution of these methods in practice is calculated.

It is concluded that the choice of translation method depends on the semantic transparency of an authorial neologism or proper name, its function within the fictional world, as well as the specific features of the audiovisual format. The study demonstrates the important role of authorial neologisms and proper names in shaping the artistic specificity of French animated series and their Ukrainian translations.

Keywords: authorial neologism, occasionalism, proper name, fictional proper name, audiovisual translation.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	5
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ АНАЛІЗУ АВТОРСЬКИХ НЕОЛОГІЗМІВ ТА ВЛАСНИХ НАЗВ У ФРАНЦУЗЬКИХ МУЛЬТИПЛІКАЦІЙНО-АНІМАЦІЙНИХ СЕРІАЛАХ.....	8
1.1 Поняття неологізму в сучасній лінгвістиці: французька та українська традиції.....	8
1.2 Авторський неологізм (оказіоналізм) як особливий тип лексичної інновації.....	10
1.3 Поняття власної назви в сучасній лінгвістиці та в контексті фантастичного дискурсу.....	12
1.4 Специфіка аудіовізуального перекладу та стратегії перекладу авторських неологізмів та власних назв.....	16
Висновки до першого розділу.....	21
РОЗДІЛ 2. АНАЛІЗ МУЛЬТИПЛІКАЦІЙНО-АНІМАЦІЙНИХ СЕРІАЛІВ.....	24
2.1 Авторські неологізми та власні назви в серіалі «Леді Баг та Супер-Кіт».....	24
2.2 Авторські неологізми та власні назви в серіалі «Вакфу».....	33
2.3 Порівняльний аналіз перекладацьких стратегій.....	41
Висновки до другого розділу.....	45
ВИСНОВКИ.....	48
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	52
СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ.....	55
RÉSUMÉ.....	56

ВСТУП

Сучасна анімація давно вийшла за межі суто розважальної сфери й перетворилася на повноцінний культурний феномен, що формує мовну картину світу мільйонів глядачів — насамперед дітей і підлітків. Французька анімаційна індустрія посідає особливе місце в цьому процесі: такі серіали, як «Miraculous: Les Aventures de Ladybug et Chat Noir» (2015–дотепер) та «Wakfu» (2008–дотепер) здобули глядацьку аудиторію в десятках країн, у тому числі в Україні. Щоб дитячий мультсеріал «заговорив» до глядачів українською мовою, перекладач стикається з надзвичайно складним завданням: потрібно не лише передати зміст діалогів, а й відтворити значний масив авторських неологізмів та власних назв, покликаних конструювати унікальні вигадані всесвіти.

Актуальність зумовлена стрімким розвитком аудіовізуального перекладу як самостійного напрямку перекладознавства у світовому науковому просторі (Díaz Cintas, Aline Remael, Yves Gambier, Henrik Gottlieb), який однак в українській науці досліджений значно менше. Авторські неологізми (оказіоналізми) та онімний простір анімаційного дискурсу є недостатньо вивченою ділянкою перекладознавства. Якщо художня і науково-фантастична проза привертає увагу науковців упродовж десятиліть, то аудіовізуальний переклад анімаційних серіалів для дитячої аудиторії залишається маловивченим жанром. Водночас саме тут перекладач має обмежений набір інструментів, адже мусить зважати на синхронізацію з артикуляцією персонажів, стислість реплік, культурну адаптацію та збереження виховного й естетичного потенціалу оригіналу.

Французька мова, аналітична за своєю природою, є джерелом значної кількості неологізмів і онімів, що потребують специфічних перекладацьких рішень при передачі засобами синтетичної, багатой на словотворчі можливості, української мови. Тому обрані для аналізу мультсеріали репрезентують різні типи відповідної лексики: «Леді Баг та Супер-кіт» будує свій лексикон на основі запозичень з японської та французької культурних традицій; «Вакфу» конструює цілісний вигаданий світ із розгалуженою власною термінологією.

Мета роботи полягає у комплексному дослідженні okazіоналізмів та власних назв, а також стратегій перекладу на практичному прикладі сучасних французьких мультиплікаційно-анімаційних медіапродуктів та їх українських перекладів.

Для досягнення мети поставлено такі **завдання**:

- 1) розглянути поняття «неологізм» та «власна назва» у французькій і українській лінгвістичних традиціях, з'ясувати спільне та відмінне в підходах обох шкіл;
- 2) визначити поняття «авторський неологізм» та «фіктонім»;
- 3) охарактеризувати специфіку аудіовізуального перекладу та обмеження, що він накладає на перекладача;
- 4) описати основні методи перекладу неологізмів і власних назв, що використовуються в теорії та практиці перекладу;
- 5) відібрати, систематизувати та проаналізувати авторські неологізми і власні назви в кожному з мультсеріалів;
- 6) визначити домінантні перекладацькі стратегії й оцінити їхню еквівалентність.

Об'єктом дослідження є авторські неологізми та власні назви у французьких мультиплікаційно-анімаційних серіалах «Miraculous: Les Aventures de Ladybug et Chat Noir» та «Wakfu».

Предметом дослідження виступають еквівалентні зв'язки між авторськими неологізмами та власними назвами в українських перекладах серіалів.

Матеріалом дослідження слугують 100 лексичних одиниць, вибраних методом добору з оригінальних французьких мультсеріалів та їхнього українського дубляжу.

Методи дослідження. У роботі застосовано вибіркового метод (для формування корпусу матеріалу), описовий метод (для характеристики теоретичних понять), контрастивний метод (для порівняння оригіналу з перекладом), кількісний підрахунок (для узагальнення статистичних даних

щодо вживаності певних перекладацьких стратегій) та аналіз наукової літератури з теорії перекладу та лінгвістики.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше здійснено комплексний аналіз авторських неологізмів та власних назв одночасно в двох французьких анімаційних серіалах, які належать до різних жанрово-тематичних типів, із систематизацією перекладацьких стратегій у зведених таблицях.

Практичне значення роботи. Результати дослідження можуть бути використані в навчальних курсах з теорії та практики перекладу, лексикології французької мови, аудіовізуального перекладу, а також у практичній діяльності перекладачів анімаційного та медіаконтенту.

Структура роботи. Кваліфікаційна робота складається зі вступу, двох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел та джерел ілюстративного матеріалу.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ АНАЛІЗУ АВТОРСЬКИХ НЕОЛОГІЗМІВ ТА ВЛАСНИХ НАЗВ У ФРАНЦУЗЬКИХ МУЛЬТИПЛІКАЦІЙНО-АНІМАЦІЙНИХ СЕРІАЛАХ

1.1 Поняття неологізму в сучасній лінгвістиці: французька та українська традиції

Питання про те, що таке неологізм, належить до числа тих лінгвістичних проблем, навколо яких давно точаться суперечки і якого консенсусу досі не досягнуто. Парадоксальність ситуації така: слово здається очевидним у використанні, але надзвичайно важко піддається точному визначенню. Ця суперечність чітко помітна при порівнянні французької та української наукових традицій.

У французькому мовознавстві поняття неологізму пов'язане насамперед із дослідженнями Луї Гільбера, який у праці «*La créativité lexicale*» (1975) запропонував розглядати неологізм у трьох аспектах: формальному (нові словотворчі форманти або нові комбінації вже наявних), семантичному (нові значення вже відомих слів) і запозиченому (слова, що прийшли з іноземних мов). Дослідник підкреслює, що неологічність — це не стала властивість слова, а відношення між словом і лексиконом у конкретний момент часу [Guilbert, 1975, с. 31]. Із цього випливає важливий висновок: будь-який неологізм приречений на зникнення — або він закріплюється в мові й перестає бути новим, або зникає з вживання.

Жан-Франсуа Саблейроль у своїй монументальній праці «*La néologie en français contemporain*» (2000) конкретизує це визначення й наголошує на «нестабільному» розумінні неологізму: «неологізм — це мовна одиниця, що відчувається як нова певними мовцями в певний час» [Sablayrolles, 2000, с. 24]. Він наполягає на питанні про новизну слова, яке не є суто лінгвістичним — воно завжди соціолінгвістичне, бо залежить від мовної свідомості спільноти. Цей погляд суголосний з підходом Алена Рея, для якого будь-яка класифікація неологізмів неминуче передбачає хронологічну та соціальну прив'язку [Rey, 1977, с. 52].

Французькі дослідники виокремлюють такі типи неологізмів за способом їхнього утворення: 1) деривативні неологізми (*néologismes dérivationnels*) — утворені за допомогою суфіксів, префіксів або конфіксів (наприклад, «covoiturage», «mondialisation») [Sablayrolles, 2017, с. 41–42]; 2) синтаксичні або фразові неологізми (*néologismes syntagmatiques*) — утворені шляхом поєднання кількох слів («sans domicile fixe», «chef de projet»); [Sablayrolles, 2000, с. 238] 3) семантичні неологізми (*néologismes sémantiques*) — уже наявні слова, які набувають нових значень; [Sablayrolles, 2000, с. 245] 4) запозичення (*emprunts*) — слова з іноземних мов або перекладні кальки [Sablayrolles, 2000, с. 245].

В українській лінгвістиці дослідження неологізмів має власну традицію, що активно розвивається від 90-х років XX ст. — періоду, коли українська мова вийшла зі стану стагнації та отримала потужний імпульс для оновлення. О. А. Стишов у дослідженні «Українська лексика кінця XX століття» (2003) розглядає неологізми як «слова, словосполучення чи стійкі фразеологічні звороти, що з'явилися в мові в певний відносно невеликий відрізок часу і відчуються носіями мови як нові» [Стишов, 2003, с. 18]. Дослідник класифікує українські неологізми за структурно-морфологічним принципом (прості, похідні, складні, складноскорочені), за способом номінації (первинна, вторинна) та за соціолінгвістичними параметрами (загальноновживані, спеціальні, жаргонні).

Н. Ф. Клименко, Є. А. Карпіловська та Л. П. Кислюк у колективній монографії «Динамічні процеси в сучасному українському лексиконі» (2008) описують механізми лексичного оновлення через призму функціонально-словотвірних систем. Дослідниці особливо акцентують на продуктивних словотвірних моделях сучасної доби: активізацію префіксів іншомовного походження (супер-, мега-, квазі-, псевдо-), нові типи суфіксального словотвору, збільшення питомої ваги аббревіатур та акронімів [Клименко та ін., 2008, с. 72–85]. Ці спостереження принципово важливі для розуміння потенціалу цільової мови при відтворенні авторських неологізмів.

Д. В. Мазурик у своїй праці «Інноваційні процеси в лексиці сучасної української літературної мови» (2002) акцентує на тому, що неологізація — це

не хаотичний, а системний процес, зумовлений як екстралінгвальними (соціальними, культурними, науково-технічними), так і інтралінгвальними (структурними особливостями мовної системи) чинниками [Мазурик, 2002, с. 43]. Дослідник розрізняє «справжні» неологізми, тобто слова, що заповнюють реальні номінативні лакуни, і «контекстуальні» — авторські, okazіональні утворення, що набувають статусу неологізму лише в рамках певного дискурсу.

Порівняння французьких та українських підходів до тлумачення поняття «неологізм» виявляє як спільне, так і відмінне. Спільним є визнання темпоральної природи неологічності: і французькі (Гільбер, Саблейроль), і українські (Стишов, Мазурик) дослідники наголошують на тому, що новизна — це відносна ознака, що з часом зникає.

Відмінності полягають у таких аспектах:

1. Французька школа традиційно більше акцентує на перцептивному вимірі (суб'єктивне відчуття новизни носієм мови), тоді як українська — на формально-структурному (способи словотворення).
2. Французька лексикологія має багатшу традицію нормативного регулювання неологій (через діяльність таких інституцій, як *Académie française*)
3. В українському контексті особливої ваги набуває питання розмежування між власне неологізмами та запозиченнями з французької та англійської мов — проблема, яка у французькій науці має дещо інше звучання.

Проте обидві школи сходяться на тому, що неологізм — це будь-яка лексична одиниця (слово або стійке словосполучення), що сприймається носіями мови як нова в певний синхронний зріз і не зафіксована в нормативних словниках зазначеного часового горизонту.

1.2 Авторський неологізм (оказіоналізм) як особливий тип лексичної інновації

Авторський неологізм, або okazіоналізм (від лат. *occasionalis* — випадковий), є феноменом, що перебуває на перетині лексикології, стилістики та перекладознавства. Його дослідження набуває особливого значення в

контексті аналізу художніх текстів, до яких, безперечно, належать і анімаційні серіали як різновид аудіовізуального наративу.

А. М. Нелюба у словнику «Словотворчість незалежної України» (2012) подає авторські неологізми як результат індивідуальної мовотворчості. Вони можуть як порушувати звичні словотвірні норми, так і відповідати їм, однак зазвичай функціонують як одиничні контекстуальні утворення. Це вказує на два принципово різних типи okazіоналізмів: 1) потенційні слова — утворені цілком за продуктивними моделями, але не наявні в лексиконі через відсутність комунікативної потреби; 2) власне okazіоналізми — що порушують узусні словотвірні норми заради досягнення певного стилістичного ефекту.

У французькій традиції подібне розмежування проводить Саблейроль, який відрізняє «*néologismes de système*» — слова, що виникли відповідно до наявних правил словотворення, та «*néologismes de discours*» — контекстуальних, дискурсивно зумовлених утворень [Sablayrolles, 2000, с. 112]. Другий тип якраз і відповідає тому, що в нашій роботі розуміється під авторським неологізмом: це слова-«конструкти», навмисно створені авторами анімаційних всесвітів для номінації нових, вигаданих реалій.

В анімаційних серіалах фентезійного й пригодницького жанрів авторські неологізми виконують кілька ключових функцій:

- номінативну: вони позначають реалії, що не мають аналогів у реальному світі (магічні предмети, надздібності, вигаданих істот тощо);
- характеризувальну: ім'я персонажа або назва місця несе інформацію про їхні властивості чи походження;
- ідентифікаційну: авторські неологізми маркують певний фікційний всесвіт, відрізняючи його від усіх інших;
- лудичну: неологізми можуть нести приховані значення, каламбури, натяки, доступні уважному глядачеві [Crystal, 2001, с. 198].

Спираючись на типологію Ж.-Ф. Саблероля [Sablayrolles, 2000, с. 245], можемо визначити наступну класифікацію авторських неологізмів в анімаційних серіалах за способом утворення:

1. фонетико-орфографічні утворення: слова, що не мають прозорої словотвірної структури і являють собою довільні комбінації звуків;
2. похідні утворення: слова, утворені за стандартними словотвірними моделями від наявних основ;
3. запозичення з реальних мов: слова, взяті з конкретних мов і переосмислені в контексті фікційного всесвіту;
4. кальки та семантичні зрушення: вже наявні слова, які отримують спеціалізоване значення у вигаданому світі.

Важливою характеристикою авторських неологізмів у дитячій анімації є їхня фонетична привабливість: автори, як правило, прагнуть до того, щоб нові слова були легкими для вимови й запам'ятовування дітьми, мали певну ритмічну структуру. Це суттєво впливає на вибір перекладацьких стратегій, оскільки перекладач мусить зберегти не лише семантичний, а й фонетичний аспект оригінального неологізму.

Окремим і дуже важливим аспектом є питання про «перекладність» авторських неологізмів. Дослідники аудіовізуального перекладу, зокрема Й. Діас Сінтас і А. Ремаель, зазначають, що okazіоналізми у фантастичних та анімаційних текстах ставлять перекладача перед вибором між двома полярними стратегіями: «одомашненням» (*domestication* за Венуті) — адаптацією до системи цільової мови і культури — та «форенізацією» (*foreignization* за Венуті) — збереженням чужорідності оригіналу [Venuti, 1995; Díaz Cintas, Remael, 2007, с. 183]. Практика показує, що для авторських неологізмів в анімаційних серіалах перекладачі частіше тяжіють до форенізації, тобто збереження оригінального звучання через транскрипцію або транслітерацію — що підтверджується і нашим дослідженням.

1.3 Поняття власної назви в сучасній лінгвістиці та в контексті фантастичного дискурсу

Ономастика — наука про власні назви (оніми) — є однією з найдавніших лінгвістичних дисциплін, хоча сучасне її розуміння як самостійної галузі склалося лише у другій половині XX ст. У контексті нашого дослідження

ономастика відіграє ключову роль, адже переважна більшість авторських утворень в анімаційних серіалах є саме власними назвами — іменами персонажів, назвами місць тощо.

Власна назва, за визначенням Русанівського, Тараненко та інших дослідників у праці “Українська мова: Енциклопедія”, означає “окреме найменування для одиничних об’єктів”, функція яких полягає в “індивідуалізації названого об’єкта та його виокремленні з класу однотипних об’єктів” [Русанівський та ін., 2004, с.83].

Власна назва (*nom propre*) у французькій ономастичній традиції розглядається як мовна одиниця, основною функцією якої є ідентифікація конкретного референта — особи, групи осіб, місця, тварини чи об’єкта [ICOS, 2019].

У французькій лінгвістиці поняття *nom propre* традиційно протиставляється *nom commun* (загальній назві) і визначається через три взаємопов’язані критерії: референційний (власна назва вказує на унікальний об’єкт або особу), граматичний (відсутність артикля або його специфічне вживання) та прагматичний (ім’я функціонує як інструмент ідентифікації у конкретній комунікативній ситуації). Мері-Нуель Гарі-Прьор у «Grammaire du nom propre» (1994) підкреслює, що жоден із цих критеріїв не є абсолютним: французька мова допускає вживання власної назви з означеним артиклем (*le Paris des années 80, la Marie dont tu parles*), і в таких випадках ім’я частково переходить у режим загальної назви, набуваючи дескриптивного відтінку [Gary-Prieur, 1994, с.65-68; с. 96]. Ця граматична рухливість є характерною рисою саме французькомовного ономастичного простору і не має прямого аналогу в українській мові.

У франкомовних дослідженнях для позначення семантично мотивованих власних назв використовується поняття *noms parlants* — “промовисті імена”.

Е. Крилосова зазначає, що у фантастичній літературі власні назви часто мають власну етимологію та концептуальну форму, яку потрібно розшифрувати; у такому контексті ім’я не лише називає об’єкт, а й конотує його ознаки

[Krylosova, 2018]. В анімаційних серіалах, особливо орієнтованих на дитячу аудиторію, «промовисті» імена є надзвичайно поширеними: вони допомагають глядачеві одразу зрозуміти, яким є персонаж або яка роль того чи іншого місця у сюжеті.

У підручнику Т. Р. Кияка, О. Д. Огуя та А. М. Науменка проблема відтворення власних назв розглядається в межах перекладу слова як форми. Автори зазначають, що під час передавання власних назв використовуються різні способи: перенесення назви, транскрибування, транслітерація, переклад або калькування залежно від типу оніма, графічної системи мов і традиції вживання [Кияк, Огуй, Науменко, 2006, с. 127–129].

У французькій традиції класифікація онімів ґрунтується на протиставленні двох основних груп: антропонімів (*anthroponymes*) — назв осіб, і топонімів (*toponymes*) — назв місць. Такий підхід представлено у класичних працях А. Доза, а також К. Байлона і П. Фабра, які розглядають власні назви через категорії *noms de personnes* і *noms de lieux*. У межах антропонімії виокремлюються імена, прізвища, прізвиська й псевдоніми, тоді як у межах топонімії розрізняють гідроніми (водні об'єкти), ороніми (форми рельєфу: гори, схили, вершини тощо), одоніми (вулиці, площі, бульвари тощо), мікротопоніми (локальні географічні об'єкти: ліси, поля, джерела, частини села або міста) та хороніми (великі території, регіони, країни, області).

Українська типологія власних назв охоплює кілька великих класів [Русанівський та ін., 2004, с.83] :

1. антропоніми — власні назви людей (імена, прізвища, псевдоніми);
2. топоніми — назви географічних об'єктів (міст, річок, країн, областей);
3. зооніми — власні назви тварин;
4. хрематоніми — назви речей, предметів, артефактів;
5. ергоніми — назви організацій, установ, груп.

М. М. Торчинський у своїй праці «Структура онімного простору української мови» пропонує ієрархічну модель онімного простору, у якій виділяє шість основних онімних полів: *вітоніми* — назви об'єктів живої

природи, *топоніми* — назви географічних об'єктів, *космоніми* — назви космічних об'єктів, *прагматоніми* — назви об'єктів матеріальної сфери діяльності людини, *ідеоніми* — назви об'єктів нематеріальної сфери, *ергоніми* — назви постійних або тимчасових об'єднань людей. У межах цих полів дослідник виокремлює дрібніші структурні одиниці — підполя, сектори, підсектори, сегменти, підсегменти, елементи та піделементи [Торчинський, 2008, с. 119–121].

У сучасній українській ономастиці для позначення власних назв художнього тексту використовується термін «поетонім» або «фіктонім». Такі одиниці розглядаються в межах поетичної ономастики, що вивчає функціонування власних назв у творах мистецтва (Глюдзик, 2015). Фіктоніми мають подвійну природу: з одного боку, вони функціонують як повноцінні власні назви, тобто виконують ідентифікаційну функцію; з іншого — вони є авторськими конструктами, які несуть певний художній задум і тому мають бути відтворені у перекладі з урахуванням цього задуму. Переклад власних назв у художньому тексті передбачає вибір між збереженням іншомовної форми і пристосуванням назви до норм та очікувань цільової аудиторії. Тому перекладач має враховувати не лише форму імені, а й його функцію в тексті, семантичне навантаження та сприйняття читачем [Бережна, 2007].

У дослідженні Т. О. Качановської «Поетика оніма у французьких сонетах ХІХ століття як перекладознавча проблема» власна назва розглядається не лише як засіб номінації, а як художньо значущий елемент тексту, що бере участь у формуванні його семантичної, образної та культурної структури. Отже, під час їх перекладу необхідно враховувати не тільки форму оніма, а й його смислове навантаження, місце в художній системі твору та потенційне сприйняття цільовою аудиторією [Качановська, 2006].

Власні назви в анімаційних серіалах мають свою специфіку порівняно з онімами у «традиційній» художній літературі. По-перше, вони часто виконують подвійну — ідентифікаційну та дескриптивну — функцію. По-друге, ці назви включаються у розгалужену систему взаємопов'язаних онімів (фіктивний

всесвіт зазвичай має власну «топографію», «ономастичний простір»), тому переклад окремого оніма неможливий без урахування всього системного контексту. По-третє, аудіовізуальний характер анімації означає, що власні назви «звучать» на екрані: глядач чує вимову оригіналу, що може суттєво обмежити свободу перекладача при адаптації.

Функції власних назв у анімаційному дискурсі умовно можна поділити на такі:

1. ідентифікуюча — розрізняє персонажів і локації;
2. характеризуюча — вказує на властивості, здібності чи роль персонажа;
3. культурна — апелює до певної культурної традиції або мови (наприклад, японські запозичення в «Леді Баг»);
4. естетична — привертає увагу звуковою формою або оригінальністю;
5. ігрова — містить приховані значення, каламбури, алюзії, доступні більш досвідченому глядачеві.

1.4 Специфіка аудіовізуального перекладу та стратегії перекладу авторських неологізмів та власних назв

Аудіовізуальний переклад — це відносно молода, але дуже динамічна галузь перекладознавства, що охоплює переклад кінофільмів, серіалів, документальних стрічок, мультиплікації, відеоігор та інших медіапродуктів. Принципова відмінність цього виду від інших видів перекладу полягає у поліканальності джерельного тексту: глядач одночасно отримує інформацію через візуальний (зображення, текст на екрані, артикуляція акторів) та звуковий (мова, музика, звукові ефекти) канали, і перекладач повинен зважати на всі ці параметри одночасно.

До основних форм аудіовізуального перекладу належать субтитрування, дублювання, закадровий переклад, субтитрування для глухих і слабочуючих, а також аудіодескрипція. У праці Й. Діаса Сінтаса й А. Ремаель аудіовізуальний переклад розглядається насамперед через субтитрування, тоді як дублювання та закадровий переклад описуються в окремих дослідженнях Ф. Чауме, Е. Франко, А. Матамали та П. Ореро. Для анімаційних серіалів на українському ринку

найпоширенішими є дублювання та закадровий переклад; на відміну від субтитрування, вони дають перекладачеві більше можливостей для адаптації реплік до усного звучання та характеру персонажів.

Ж.-Ф. Корню розглядає дубляж і субтитрування не лише як технічні способи передавання іншомовного аудіовізуального тексту, а як історично сформовані та естетично значущі практики. На його думку, поява звукового кіно поставила перед кіноіндустрією проблему подолання мовного бар'єру, унаслідок чого сформувалися дубляж і субтитрування як основні способи міжнародного поширення фільмів [Cornu, 2014].

Й. Гамб'є зазначає про специфічну проблему аудіовізуального перекладу, що він називає «*screen transadaptation*» — адаптацію тексту не лише до іншої мови, а й до інших екранних умов [Gambier, 2003, с. 172]. Для мультиплікаційних серіалів це означає, що перекладач мусить враховувати артикуляційну відповідність, технічні обмеження часу реплік та їхнього ритму, збереження гри слів і каламбурів, що є частиною авторської художньої стратегії.

У дублюванні переклад не обмежується вербальним рівнем, оскільки значення аудіовізуального тексту формується через взаємодію слова, зображення, голосу, міміки, жестів і звукового супроводу. П. Забальбеаскоа наголошує на необхідності врахування невербального виміру перекладу, що особливо важливо для анімаційних серіалів, де власні назви та неологізми часто пов'язані з візуальним образом персонажа або об'єкта [Zabalbeascoa, 1997, с.327–342].

Специфіка перекладу анімаційних серіалів для дітей і підлітків включає кілька важливих аспектів. По-перше, цільова аудиторія — діти — є особливою: вона менш толерантна до незрозумілих слів і потребує більш активної адаптації. По-друге, анімація як правило конструює вигадані всесвіти з розгалуженою власною термінологією, яку перекладач повинен відтворювати послідовно і системно впродовж усіх серій. По-третє, анімаційний жанр має тенденцію до активного використання мовної гри, що є окремою перекладацькою проблемою.

Питання про методи відтворення неологізмів і власних назв у перекладі є одним із центральних у теорії перекладу, і різні дослідники пропонують різноманітні класифікації. Розглянемо основні підходи, що є найбільш релевантними для аналізу авторських неологізмів у анімаційних серіалах.

П. Ньюмарк у «A Textbook of Translation» (1988) пропонує такі методи перекладу власних назв і реалій: транслітерацію, натуралізацію, культурний еквівалент, функціональний еквівалент, описовий еквівалент, компонентний аналіз та синонімію [Newmark, 1988, с. 81–93]. Для неологізмів зокрема Ньюмарк виокремлює такі ключові стратегії, як калькування (буквальний переклад складових частин), натуралізацію (адаптація до фонетичної та морфологічної системи цільової мови) і пряму транслітерацію [Newmark, 1988, с. 140-149].

М. Бейкер у «In Other Words» (1992) розглядає проблему перекладу нових або безеквівалентних слів у контексті лексичної еквівалентності. Дослідниця підкреслює, що вибір перекладацького рішення залежить від контексту, мети перекладу й типу нееквівалентності, тому не завжди можна пов'язати певний тип проблеми з одним універсальним способом її розв'язання. Серед стратегій подолання нееквівалентності на рівні слова вона називає переклад родовим словом, переклад нейтральним або менш експресивним словом, культурну субституцію, використання запозичення з поясненням або без нього, а також описовий переклад [Baker, 1992, с. 26–42].

В. І. Карабан у роботі «Переклад англійської наукової і технічної літератури» систематизує українські перекладацькі підходи до відтворення нових термінів і реалій, описуючи такі методи: 1) *транскрипція* — передача фонетичного звучання іншомовного слова засобами цільової мови; 2) *транслітерація* — передача графічного запису літера за літерою; 3) *калькування* — буквальный переклад кожного елемента слова або словосполучення; 4) *описовий переклад* — розкриття значення за допомогою пояснення; 5) *функціональний замінник* — використання рідномовного слова зі схожою

функцією; 6) *гібридне утворення* — комбінація елементів оригіналу та цільової мови [Карабан, 2004, с. 301–323].

Функціональний підхід до перекладу власних назв особливо чітко простежується у праці К. Норд «Proper Names in Translations for Children: Alice in Wonderland as a Case in Point». Дослідниця розглядає власні назви не лише як формальні одиниці, що ідентифікують персонажа, місце чи об'єкт, а як елементи тексту, які виконують певні комунікативні функції. Зокрема, власні назви можуть позначати культурне тло твору, створювати асоціації, містити гру слів або допомагати читачеві зрозуміти роль персонажа. Саме тому спосіб їх перекладу не може бути автоматичним. Перед перекладачем стоїть завдання, перш за все, врахувати функцію конкретної назви в тексті, її семантичну прозорість, зв'язок із культурним контекстом і очікування цільової аудиторії. [Nord, 2003, с. 182–196].

У цьому аспекті релевантною є також праця І. В. Смущинської та Д. Мігунової «Переклад порівнянь і стратегія одомашнення та зміни художнього образу», у якій наголошено, що наближення одиниці оригіналу до норм і культурного досвіду реципієнта може полегшувати її сприйняття, однак водночас здатне змінювати художній образ. Це є важливим для аналізу авторських неологізмів і власних назв в анімаційних серіалах з огляду на номінативне, а й образне, характеристичне або ігрове навантаження. Отже, під час їх відтворення українською мовою необхідно зважати не тільки на зрозумілість перекладу для цільової аудиторії, а й на збереження семантичного, стилістичного та культурного потенціалу оригіналу [Смущинська, Мігунова, 2020].

У перекладознавстві під час аналізу власних назв доцільно розмежовувати кілька типів ситуацій власних назв. По-перше, це оніми, які вже мають усталені традиційні відповідники в цільовій мові; у такому разі перекладач зазвичай орієнтується на нормативно закріплену форму. По-друге, це семантично прозорі, або “промовисті”, назви, значення яких може бути відтворене за допомогою калькування, описового перекладу або функціонального

відповідника. По-третє, це семантично непрозорі, умовні чи конвенційні назви, для яких найчастіше застосовують транскрипцію, транслітерацію або інші форми транскодування. Такий підхід узгоджується з працями Т. Р. Кияка, О. Д. Огуя та А. М. Науменка, які розглядають відтворення власних назв через транскрипцію, транслітерацію, переклад і калькування, а також із класифікацією перекладацьких стратегій П. Ньюмарка: перенесення, натуралізацію, функціональний та описовий еквіваленти [Кияк, Огуй, Науменко, 2006, с. 127–129; Newmark, 1988, с. 81–93].

Узагальнюючи наявні підходи для цілей нашого дослідження, виокремимо такі основні методи перекладу авторських неологізмів і власних назв, що застосовуватимуться як категорії аналізу в другому розділі:

1. *Транскрипція* — відтворення фонетичного звучання оригіналу засобами фонем та літер цільової мови.
2. *Транслітерація* — графічна передача літерами цільового алфавіту (для французько-українського перекладу може збігатися з транскрипцією або відрізнятися від неї).
3. *Калькування* — буквальный переклад складових елементів.
4. *Функціональний аналог* — використання рідномовного слова, що виконує схожу функцію у цільовій культурі.
5. *Адаптація* — заміна реалії оригіналу аналогічною реалією цільової культури.
6. *Описовий переклад* — розгорнуте пояснення значення оригіналу (використовується рідко в анімаційних серіалах через обмеження часу реплік).
7. *Комбінований метод* — поєднання двох або більше методів в одній одиниці перекладу.

Вибір між цими методами визначається цілою низкою чинників: типом оніма або неологізму, його функцією у тексті, фонетичними та морфологічними характеристиками, цільовою аудиторією, вимогами синхронізації з відеорядом.

Висновки до першого розділу

Розглянута теоретична база дозволяє сформулювати низку узагальнень, що становлять концептуальну основу для практичного дослідження авторських неологізмів та власних назв у французьких мультиплікаційно-анімаційних серіалах.

Порівняння французької та української лінгвістичних традицій у трактуванні поняття «неологізм» засвідчило, що обидві школи визнають темпоральний та соціолінгвістичний аспект неологізмів: новизна слова є відносною ознакою, що залежить від мовної свідомості конкретної спільноти в конкретний синхронний зріз. Водночас між традиціями існують суттєві методологічні розбіжності. Французька школа акцентує на перцептивному вимірі неологізму та нормативному регулюванні лексичних інновацій через інституційні механізми. Українська наукова думка тяжіє до формально-структурного аналізу, приділяючи особливу увагу словотвірним моделям і розмежуванню власне неологізмів та іншомовних запозичень.

Авторський неологізм, або okazіоналізм, є особливою мовною одиницею. На відміну від загальномовного неологізму, який виникає внаслідок об'єктивної комунікативної потреби, okazіоналізм є результатом свідомої авторської мовотворчості, підпорядкованої художньому задумові. У контексті анімаційних серіалів okazіоналізми виконують щонайменше чотири функції: номінативну, характеризувальну, ідентифікаційну та лудичну. Остання є особливо значущою для жанру дитячої та підліткової анімації, де прихований зміст, каламбури та звуковий символізм стають важливими складниками художньої мови серіалу.

Аналіз теоретичних аспектів власних назв у французькій та українській традиціях показав, що обидві школи визнають ідентифікацію індивідуального референта центральною функцією оніма, однак суттєво розходяться у розумінні його граматичної природи та семантичного статусу. Французька ономастика розглядає *nom propre* як граматично рухливу одиницю, здатну переходити в режим загального імені через вживання з артиклем. Українська традиція акцентує на системно-ієрархічній організації онімного простору і виокремлює

значно ширший спектр онімних класів. Поняття «*фіктонім*», або «*поетонім*», є принципово важливим для нашого дослідження, оскільки воно відображає подвійну природу авторських власних назв в анімаційних серіалах: вони функціонують одночасно як ономастичні одиниці, що ідентифікують персонажів та локації, і як художні конструкти, наділені концептуальним змістом, який має бути врахований при перекладі.

Огляд теоретичних засад аудіовізуального перекладу та наявних класифікацій перекладацьких стратегій дозволив виробити операційний інструментарій для практичного аналізу у наступному розділі. Встановлено, що жодна з існуючих класифікацій — ні типологія Ньюмарка, ні підходи Бейкер чи Карабана — не є самодостатньою для опису всього спектру перекладацьких рішень щодо авторських неологізмів і власних назв в анімації. Тому доцільним є синтетичний підхід, що поєднує вісім основних методів: транскрипцію, транслітерацію, калькування, функціональний аналог, адаптацію, описовий переклад та комбінований метод. Саме ця типологія слугуватиме аналітичною основою для порівняльного аналізу українських перекладацьких рішень у серіалах «*Miraculous: Les Aventures de Ladybug et Chat Noir*» та «*Wakfu*».

Особливої уваги заслуговує специфіка аудіовізуального формату як такого. Поліканальність медіатексту, вимоги синхронізації та обмеження тривалості реплік принципово відрізняють переклад анімаційного серіалу від перекладу художньої прози, де перекладач має значно більшу свободу у виборі форми відтворення. В умовах дублювання чи закадрового озвучення перекладач змушений одночасно зважати на семантичну точність, фонетичну природність, артикуляційну відповідність та комунікативну доступність для цільової аудиторії. Це пояснює, чому перекладачі анімаційних серіалів нерідко тяжіють до форенізуючих стратегій щодо авторських неологізмів — зберігаючи оригінальне звучання через транскрипцію — і водночас вдаються до функціональної адаптації промовистих власних назв, де семантичний зміст є художньо значущим.

В межах цих теоретичних положень здійснюватиметься практичний аналіз конкретних перекладацьких рішень у другому розділі роботи.

РОЗДІЛ 2. АНАЛІЗ МУЛЬТИПЛІКАЦІЙНО-АНІМАЦІЙНИХ СЕРІАЛІВ.

2.1 Авторські неологізми та власні назви в серіалі «Леді Баг та Супер-Кіт»

«*Miraculous: Les Aventures de Ladybug et Chat Noir*» (Леді Баг та Супер-Кіт) — французький анімаційний мультсеріал, створений режисером Томом Астрюком і компаніями ZAG та Method Animation у співпраці з TF1 та Netflix. Перша серія з'явилась у 2015 році, але офіційна прем'єра в Україні відбулася вже 2017 року на телеканалі «Піксель TV» у багатоголосому закадровому озвученні студії Так Треба Продакшн. У 2019 році на телеканалі «ПлюсПлюс» відбулася прем'єра 1-го сезону мультсеріалу в офіційному українському дубляжі, який транслюється і донині.

Події відбуваються в сучасному Парижі, де двоє підлітків — Марінет Дюпен-Ченг і Адріан Агрест — отримують магичні артефакти та перетворюються на супергероїв Леді Баг і Супер-Кота, щоб протистояти силам зла в особі Бразника. Серіал здобув колосальну аудиторію в усьому світі й вирізняється надзвичайно розгалуженим і внутрішньо структурованим ономастичним простором, що охоплює антропоніми (імена та прізвища персонажів), супергеройські псевдоніми, власні назви антагоністів-акумізованих, імена квамів, назви талісманів та їхніх надздібностей, а також специфічну термінологію вигаданого всесвіту. Всі ці одиниці утворюють цілісну систему, в межах якої власна назва не лише ідентифікує об'єкт, а й несе символічне, характеристичне та сюжетотворче навантаження. Саме ця подвійна — ономастична та художня — природа досліджуваних одиниць ставить перед перекладачем комплексні завдання, що виходять за межі звичайної транскрипції.

Ономастичний простір серіалу організований за кількома чіткими принципами. По-перше, персонажі мають два рівні номінації: реальне ім'я та супергеройський або суперлиходійський псевдонім. По-друге, авторські неологізми утворюють підсистему термінів вигаданого всесвіту, де кожна

одиниця позначає специфічну реалію без аналогів у реальному світі. По-третє, надздібності персонажів позначаються окремими авторськими назвами, що поєднують семантичну прозорість із фонетичною виразністю.

Нижче подаємо зведену таблицю авторських неологізмів і власних назв у серіалі «Леді Баг та Суперкіт» з методами перекладу.

Таблиця 2.1. Неологізми та власні назви мультсеріалу «Леді Баг і Супер-Кіт»

	<i>Оригінал французькою</i>	<i>Переклад українською</i>	<i>Метод перекладу</i>
1	un miraculous	талісман	Функціональна заміна
2	un kwami	квамі	Транскрипція
3	un akuma	акума	Транскрипція
4	Le Papillon	Бражник	Семантична адаптація
5	Chat Noir	Супер-Кіт	Адаптація
6	Ladybug	Леді Баг	Транскрипція
7	Climatika	Буря	Семантична адаптація
8	Chronogirl	Часолітка	Калькування + адаптація
9	Reflekta	Дзеркалка	Семантичний переклад
10	un amok	амок	Транскрипція
11	Mayura	Маюра	Транскрипція
12	un sentimonstre	сентимонстр	Калькування + транскрипція
13	Chloé Bourgeois	Хлоя Буржуа	Транскрипція + адаптація

14	Adrien Agreste	Адріан Агрест	Транскрипція
15	Marinette Dupain-Cheng	Марінетт Дюпен-Чен	Транскрипція
16	Volpina	Вольпіна	Транскрипція
17	Le Dislocœur	Темний Купідон	Семантичний переклад
18	Le Bulleur	Бульбашник	Семантичний переклад
19	Princesse Fragrance	Принцеса Запахів	Калькування з лексичною адаптацією
20	Le Dessinateur	Злоюстратор	Семантична адаптація
21	AntiBug	Антибаг	Транскрипція
22	L'Imposteur	Двійникіт	Семантична адаптація
23	Jackady	Гіпнотизер	Функціональна заміна
24	des renlings	ренлінги	Транскрипція
25	un kwagatama	квагатама	Транскрипція
26	Kung Food	Кунг Суп	Адаптація / транскрипція
27	L'Invisible	Невидимка	Семантичний переклад
28	Le Chevalier Noir	Темний лицар	Калькування
29	Nooroo	Нууру	Транскрипція
30	Flairmidable	Чарівливий	Семантична адаптація
31	Porteur de Miraculous	носій талісмана	Калькування
32	Boîte à Miraculous	скринька талісманів	Семантичний переклад

33	Miraculous du Paon	талісман Павича	Калькування
34	Miraculous du Dragon	талісман Дракона	Калькування
35	Cataclysm	Катаклізм	Прямий відповідник
36	Voyage	Вояж	Транскрипція
37	Mirage	Міраж	Прямий відповідник
38	Venin	Жало	Семантичний переклад
39	Kaalki	Каалкі	Транскрипція
40	Wayzz	Вейз	Транскрипція
41	Tikki	Тіккі	Транслітерація
42	Plagg	Плагг	Транслітерація
43	Trixx	Трікс	Транскрипція
44	Duusu	Дуусу	Транскрипція
45	M. Pigeon	Пан Голуб	Калькування
46	Numéric	Пікселятор	Функціональна заміна
47	Rogercop	Роджеркоп	Транскрипція
48	Gamer	Геймер	Транскрипція
49	Horrificator	Страховидло	Семантичний переклад
50	La Marionnettiste	Лялькарка	Семантичний переклад

Найбільш показовою з перекладознавчого погляду є група авторських неологізмів, що позначають реалії, специфічні для всесвіту «Miraculous» і не мають відповідників у жодній природній мові. До цієї групи належать слова *un*

miraculous, un kwami, un akuma, un amok, un sentimonstre, des renlings, un kwagatama.

Слово «*miraculous*» є ключовим терміном серіалу: воно позначає магічний предмет, що наділяє носія надздібностями. Етимологічно воно походить від французького прикметника *miraculeux* (чудовий, дивовижний) або латинського *miraculum* (диво), однак у серіалі функціонує як іменник із цілком специфічним термінологічним значенням. В українському перекладі обрано стратегію функціональної заміни: «*un miraculous*» — «талісман». Це рішення є семантично вмотивованим — слово «талісман» належить до наявного українського лексикону і апелює до знайомої для глядача концепції магічного предмету. Проте воно неминуче втрачає специфічність і «ексклюзивність» оригінального терміна: якщо *miraculous* у французькому оригіналі є абсолютно унікальним словом, що прив'язане виключно до цього всесвіту, то «талісман» в українській мові вже має своє лексичне значення і не маркує фікційний всесвіт так само виразно. Разом з тим похідні okazionalizmi від цього слова перекладені за принципом калькування: *porteur de Miraculous* — «носії талісмана», *boîte à Miraculous* — «скринька талісманів», *Miraculous du Paon* — «талісман Павича», *Miraculous du Dragon* — «талісман Дракона» тощо. Послідовність у відтворенні ключового терміна є принциповою перекладацькою перевагою цих рішень: глядач сприймає цілісну термінологічну систему, де всі похідні одиниці семантично пов'язані між собою.

Слово «*kwami*» позначає магічну духовну істоту, що закріплене за певним талісманом та наділяє власника надздібностями. Воно є авторським фонетико-орфографічним конструктором без прозорої етимології в жодній природній мові, що унеможливорює його семантичний переклад. Тому в українській версії застосовано транскрипцію: «*un kwami*» — «квामी». Це рішення є цілком обґрунтованим: оскільки слово позначає унікальну реалію, адекватного функціонального аналога в українській мові не існує, а транскрипція зберігає фонетичний образ оригіналу і підтримує «ексклюзивність» терміна у межах вигаданого всесвіту. Аналогічну стратегію

застосовано до слів «*un akuma*» — «акума» та «*un amok*» — «амок»: обидва є запозиченнями з інших мов (*akuma* — з японської, де означає «злий дух»; *amok* — малайського походження, означає стан люті), переосмисленими у контексті серіалу. Транскрипція зберігає культурний та фонетичний образ цих одиниць, не нав'язуючи їм нового значення через переклад.

Слово «*un sentimonstre*» є складним авторським неологізмом, утвореним шляхом злиття французьких коренів *sentiment* (почуття, емоція) та *monstre* (чудовисько). Ця словотвірна логіка відображає сюжетну концепцію: сентимонстри — це живі істоти, матеріалізовані з негативних емоцій персонажів. В українському перекладі застосовано комбіновану стратегію: перший компонент передано транскрипцією (*senti-* — «сенті-»), другий — калькуванням (*monstre* — «монстр»), що дало форму «сентимонстр». Такий підхід дозволяє зберегти словотвірну структуру оригіналу і водночас забезпечити часткову прозорість для україномовного глядача, знайомого зі словом «монстр».

Слова «*des renlings*» та «*un kwagatama*» є прикладами авторських неологізмів, що містять ознаки псевдозапозичення або культурної алюзії. *Renlings* (ренлінги) звучить як квазіанглійське слово, тоді як *kwagatama* (квагатама) поєднує основу *kwa-* з японськими елементами. В обох випадках застосовано транскрипцію, що є природним рішенням для семантично непрозорих одиниць: «ренлінги», «квагатама».

Імена квамі утворюють окремий ономастичну мікросистему серіалу, яка підкреслює міфологічність і фантастичність художнього світу. Вони не мають прямого лексичного значення для українського глядача, тому сприймаються насамперед як унікальні імена магічних істот. Наприклад, Nooroo, Wayzz, Kaalki побудовані на коротких, звуково виразних формах, які легко запам'ятовуються та добре відповідають образам персонажів. В українському перекладі такі назви переважно передаються за допомогою транскрипції — Нууру, Вейзз, Каалкі — що є послідовним і виправданим рішенням: збереження оригінального

фонетичного образу підтримує «екзотичний» колорит цих персонажів і не наві'язує їм культурно чужих асоціацій.

Антропоніми серіалу поділяються на дві чітко окреслені підгрупи: французькі імена та прізвища (що відображають паризький колорит) і полікультурні прізвища (що відображають мультикультурний характер аудиторії серіалу).

Французьке ім'я «*Marinette*» та прізвище «*Dupain-Cheng*» є характерним прикладом одразу обох підгруп: *Marinette* — типово французьке жіноче ім'я, *Dupain* — французьке прізвище (від *du pain* — «хліб»), а *Cheng* — китайське прізвище, що відображає змішане культурне походження персонажа. В українській версії застосовано послідовну транскрипцію: «*Marinette Dupain-Cheng*» — «Марінетт Дюпен-Чен». Ця стратегія виправдана прагненням зберегти французький колорит серіалу: зміна імені призвела б до руйнування паризького ономастичного коду, що є одним із ключових художніх елементів серіалу. Аналогічна стратегія застосована до «*Adrien Agreste*» — «Адріан Агрест» та *Chloé Bourgeois* — «Хлоя Буржуа». У цьому контексті слід зазначити, що прізвище *Bourgeois* (фр. «буржуа», людина із заможного міщанського класу) є промовистим і характеризує соціальний статус сім'ї Хлої. Проте в українській версії воно передане транскрипцією, а не перекладом, — рішення, яке можна інтерпретувати як свідому відмову від одомашнення на користь збереження французького колориту.

Ця група псевдонімів супергероїв та суперлиходіїв є найрізноманітнішою з перекладознавчого погляду і найяскравіше демонструє спектр стратегій, що їх застосовують перекладачі.

Стратегія транскрипції домінує там, де оригінальний псевдонім є фонетично виразним і його звуковий образ є художньо значущим. Так, «*Ladybug*» — «Леді Баг» зберігає англomовний колорит оригіналу: ім'я є англійським словом (*ladybug* — «сонечко», комаха), і його транскрипція підтримує відчуття «супергеройського» псевдоніма, характерного для жанру коміксів. Аналогічно, «*Volpina*» — «Вольпіна» (від іт. *volpe* — «лисиця») та

«*Mayura*» (від санскр. — «павич») — «Маюра» передано транскрипцією, зберігаючи їхній іноземний фонетичний колорит.

Семантична адаптація застосовується тоді, коли внутрішня форма псевдоніма є носієм художнього значення і її збереження є принципово важливим для розуміння образу персонажа. Найбільш показовим є переклад «*Le Papillon*» — «Бражник». Французьке *papillon* означає «метелик», однак перекладачі обрали не точний відповідник «метелик», а «бражник» — назву конкретного роду метеликів. Це рішення є нетривіальним: «бражник» є більш рідкісним і специфічним словом, що надає псевдоніму відтінку загадковості, але і відповідає перцептивній складовій цього персонажа. Переклад «*Chat Noir*» — «Супер-Кіт» є прикладом повної адаптації з частковою смисловою втратою. Оригінальний псевдонім «*Chat Noir*» буквально означає «чорний кіт» і є алюзією на французький фольклор та символізм (чорний кіт як знак долі). Українська версія «Супер-Кіт» зберігає родовий компонент («кіт»), але втрачає колірну характеристику («чорний») і замінює її жанровим маркером «супер-», характерним для мови супергеройських наративів. Таке рішення є більш доступним для дитячої аудиторії, однак нівелює символічний підтекст оригіналу.

Семантичний переклад реалізовано у таких прикладах, як «*Le Dislocœur*» — «Темний Купідон», «*L'Invisible*» — «Невидимка», «*Venin*» — «Жало», «*Le Bulleur*» — «Бульбашник». Переклад *Le Dislocœur* є особливо цікавим: оригінальна назва є складним авторським неологізмом, що поєднує *disloquer* (вивихнути, роз'єднати) та *cœur* (серце), — тобто буквально «той, хто розбиває або роз'єднує серця». Українська версія «Темний Купідон» не відтворює цю словотвірну гру, але вдало передає концептуальну суть персонажа через антитезу до образу Купідона, що влучно розкриває його антагоністичну роль у сюжеті.

Калькування з адаптацією яскраво представлене у перекладі «*Chronogirl*» — «Часолітка». Оригінальний неологізм є гібридним утворенням (*chrono*- від гр. χρόνος — час, *girl* — дівчина). Українська версія відтворює обидва

компоненти засобами рідної мови: «часо-» (від «час») та «-літка» (від «літати» або «літо»). Результатом є органічний авторський неологізм, що цілком відповідає словотвірним нормам української мови і водночас точно передає семантику оригіналу. Це одне з найбільш художньо вдалих перекладацьких рішень у досліджуваному корпусі. Аналогічно «*Reflekt*» — «Дзеркалка» відтворює семантику оригіналу (від *reflet* — відображення) через прозорий словотвір.

Функціональна заміна застосована у двох показових випадках. Переклад «*Jackady*» — «Гіпнотизер» є прикладом повної відмови від збереження форми оригіналу на користь функціонального опису: оригінальне ім'я є авторським неологізмом без прозорої етимології, тому перекладачі обрали нейтральну описову одиницю, що відображає здібності персонажа. Переклад «*Flairmidable*» — «Чарівливий» демонструє аналогічну логіку: оригінальний неологізм є каламбурним злиттям *flair* (чуття, чутливість) та *formidable* (чудовий, приголомшливий), і цю мовну гру неможливо відтворити дослівно; тому обрано нейтральну характеристичну одиницю.

У перекладах назв надздібностей персонажів семантична прозорість поєднується з фонетичною виразністю. «*Cataclysm*» — «Катаклізм» та «*Mirage*» — «Міраж» є прикладами прямих відповідників: ці слова є міжнародними лексемами, наявними як у французькій, так і в українській мові, тому їхній переклад не потребував жодних трансформацій, окрім орфографічної адаптації.

«*Voyage*» — «Вояж» є цікавим прикладом транскрипції французького слова на позначення здібності до телепортації: замість прозорого українського «подорож» або «мандрівка» перекладачі обрали транскрипцію французького оригіналу, що надає назві більш «елегантного» французького звучання і підкреслює культурну приналежність серіалу.

«*Venin*» — «Жало» є семантичним перекладом: французьке *venin* означає «отрута», а «жало» — орган, яким отрута вводиться. Перекладач обрав більш

конкретний і образний відповідник, що краще відповідає динамічному жанру серіалу, ніж абстрактне «отрута».

Аналіз 40 одиниць перекладу у серіалі «*Miraculous: Les Aventures de Ladybug et Chat Noir*» дозволяє виявити такі закономірності. Транскрипція є домінантною стратегією (близько 40% випадків) і застосовується передусім до авторських неологізмів-термінів вигаданого всесвіту та антропонімів. Семантичний переклад і семантична адаптація охоплюють близько 30% випадків і реалізуються здебільшого у перекладі псевдонімів антагоністів. Калькування та комбіновані методи становлять близько 15% випадків і застосовуються до складних авторських неологізмів, де збереження словотвірної структури є художньо виправданим. Функціональна заміна є найрідшою стратегією (близько 5–7%) і використовується тоді, коли оригінальна форма є настільки специфічною або семантично непрозорою, що ані транскрипція, ані семантичний переклад не забезпечують адекватного відтворення функції одиниці.

Загалом можна констатувати, що українська локалізація серіалу демонструє помірно форенізууючу стратегію: вона зберігає французький колорит там, де він є художньо значущим (антропоніми, ключові терміни всесвіту), і водночас вдається до функціональної адаптації там, де семантична прозорість і доступність для цільової аудиторії є пріоритетнішими.

2.2 Авторські неологізми та власні назви в серіалі «Вакфу»

«*Wakfu*» — французький анімаційний серіал, створений компанією Ankama Animation. Серіал є анімаційною адаптацією відеогри «*Wakfu*» (2011) і разом з іншими продуктами студії Ankama — «*Dofus*» (2004) та «*Dofus: Aux trésors de Kérubim*» (2012) — утворює єдиний мультимедійний всесвіт «*Krosmoz*». Вперше цей мультсеріал був випущений у 2008 році і на сьогодні налічує 4 сезони та 7 спецепізодів, у майбутньому очікується 5 сезон. Проте на сьогодні «Вакфу» не має офіційного українського дубляжу, тому для аналізу нами були досліджені фанатські переклади, щоб визначити закономірності у

перекладацьких стратегіях, і чи відрізняються вони від методів, що застосовуються в офіційному дубляжі інших мультсеріалів.

Дія відбувається у фентезійному світі майбутнього, де існують різноманітні «раси» з власними магічними здібностями, вигадана економічна та релігійна система і цілком оригінальна «фізика» — заснована на енергіях «wakfu» і «stasis». Протягом серіалу ми дізнаємося про подорожі хлопчика-еліатропа Юго та його друзів, які вирушають у небезпечні мандри, щоб розкрити таємниці його походження, знайти родину й запобігти трагічному майбутньому Світу Дванадцяти.

Таблиця 2.2. Неологізми та власні назви мультсеріалу «Вакфу»

	<i>Оригінал французькою</i>	<i>Переклад українською</i>	<i>Метод перекладу</i>
1	Wakfu	Вакфу	Транскрипція
2	Stasis	Стазис	Транскрипція
3	Krosmoz	Кросмоз	Транскрипція
4	Le Monde des Douze	Світ Дванадцяти	Калькування
5	Dofus	Дофус	Транскрипція
6	Les Dofus Éliotropes	Еліатропські Дофуси	Змішаний переклад
7	L'Éliacube	Еліакуб	Транскрипція
8	Éliatrope	Еліатроп	Калькування + адаптація
9	Les Éliotropes	Еліатропи	Транскрипція + граматична адаптація
10	Portail	портал	Прямий відповідник
11	La Confrérie du Tofu	Братство Тофу	Калькування + транскрипція
12	Tofu	Тофу	Транскрипція
13	Bouftou	Буфту	Транскрипція
14	Shushu	Шушу	Транскрипція
15	Les Shushus	Шушу	Транскрипція

16	Gardien de Shush	Хранитель Шушу	Калькування + транскрипція
17	L'Ordre des Gardiens de Shushu	Орден Хранителів Шушу	Калькування + транскрипція
18	Rushu	Рушу	Транскрипція
19	Rubilax	Рубілакс	Транскрипція
20	Le Chaos d'Ogrest	Хаос Огреста	Калькування + транскрипція
21	Ogrest	Огрест	Транскрипція
22	Le Mont Zinit	гора Зініт	Калькування + транскрипція
23	Les Méchasmes	Мехазми	Транскрипція
24	La Grande Déesse Éliatrophe	Велика богиня Еліатропів	Калькування + транскрипція
25	Le Grand Dragon	Великий Дракон	Калькування
26	Yugo	Юго	Транскрипція
27	Amalia Sheran Sharm	Амалія Шеран Шарм	Транскрипція
28	Tristepin de Percedal	Трістепен де Перседадь	Транскрипція
29	Ruel Stroud	Руель Страуд	Транскрипція
30	Evangelyne	Еванжеліна	Транскрипція + адаптація
31	Adamaï	Адамай	Транскрипція
32	Az	Аз	Транскрипція
33	Alibert	Алібер	Транскрипція
34	Grougaloragran	Ґругалорагран	Транскрипція
35	Maître Joris	Майстер Жоріс	Калькування + транскрипція
36	Nox	Нокс	Транскрипція

37	Noximilien l'Horloger	Ноксімільєн Годинникар	Калькування + транскрипція
38	Qilby	Кілбі	Транскрипція
39	Oropo	Оропо	Транскрипція
40	Emelka	Емелка	Транскрипція
41	Amakna	Амакна	Транскрипція
42	Bonta	Бонта	Транскрипція
43	Brâkmar	Бракмар	Транскрипція
44	Astrub	Аструб	Транскрипція
45	Le Royaume Sadida	Королівство Садіда	Калькування + транскрипція
46	L'Île d'Oma	острів Ома	Калькування + транскрипція
47	Incarnam	Інкарнам	Транскрипція
48	Iop	Іоп	Транскрипція
49	Xélor	Кселор	Транскрипція
50	Sadida	Садіда	Транскрипція

Вже на рівні загального огляду таблиці вирізняється домінування однієї стратегії: транскрипція застосована майже до усіх одиниць, що суттєво перевищує відповідний показник у «*Miraculous*». Це закономірно: відсутність семантичної прозорості у більшості авторських неологізмів серіалу фактично виключає семантичний переклад як релевантну стратегію, залишаючи транскрипцію єдиним технічно реалістичним методом.

Найбільш концептуально навантаженими є терміни, що позначають фундаментальні категорії всесвіту: *Wakfu*, *Stasis*, *Krosmoz*, *Dofus* та *Éliacube*.

Слово «*Wakfu*» є назвою серіалу і одночасно центральним терміном його магичної системи: воно позначає позитивну енергію, протилежну руйнівній «*Stasis*». Етимологічно слово, вірогідно, не походить із жодної мови і є авторським фонетичним конструктом. Незважаючи на те що воно несе виразне

семантичне навантаження у межах всесвіту, переклад його значення українською був би неможливим без руйнування впізнаваності самого бренду серіалу. Відповідно, в українській версії застосовано транскрипцію: «*Wakfu*» — «Вакфу». Аналогічно передано і його опозитив «*Stasis*» — «Стазис» — слово, що в науковому дискурсі позначає стан рівноваги або зупинки, але у «*Wakfu*» набуває руйнівного значення. Тут варто говорити про прямий термінологічний відповідник із мінімальною фонетичною адаптацією: «*стазис*» є наявним словом в українській науковій термінології, що надає перекладові природності без жодних смислових втрат.

Назва «*Krosmoz*» є авторським гібридним утворенням, що фонетично апелює до грецького *κόσμος* (всесвіт) та, можливо, числа «кросс» як перехрестя (натяк на множинність вимірів). Для україномовного глядача «Кросмоз» однозначно асоціюватиметься з поняттям «*космос*», що є цілком доречною конотацією, адже саме в космологічному значенні цей термін і вживається. Транскрипція «*Krosmoz*» — «Кросмоз» зберігає авторську деформацію слова і підтримує відчуття фіктивного, але семантично обґрунтованого терміна.

Слово «*Dofus*» є одним із ключових артефактів всесвіту: магичне яйце дракона, що концентрує колосальну енергію. Воно, очевидно, є авторським фонетичним конструктом без прозорості етимології, тому застосовано транскрипцію: «*Dofus*» — «Дофус». Похідна назва «*Les Dofus Éliatropes*» — «*Еліатронські Дофуси*» є прикладом змішаного перекладу: перший компонент «*Éliatropes*» адаптовано в прикметникову форму «*еліатронські*» (з використанням морфологічних ресурсів української мови), тоді як «*Dofus*» передано транскрипцією. Це рішення є функціонально вдалим: воно адаптує синтаксичну структуру словосполучення до норм цільової мови, зберігаючи при цьому ексклюзивність авторського терміна.

«*L'Éliacube*» — «Еліакуб» є показовим прикладом часткового калькування: французька основа «*cube*» (куб) передана прямим відповідником «куб», тоді як специфічний компонент «*Élia-*» — транскрипцією. Результат є фонетично природним для українського вуха і водночас зберігає зв'язок із

ширшою ономастичною мережею серіалу, де префікс «*Élia-*» є наскрізним маркером елітропської цивілізації.

Особливістю всесвіту «*Вакфу*» є те, що персонажі в ньому ідентифікуються не лише через власні імена, а й через належність до певних рас — категорій зі своїми магічними здібностями та культурною специфікою.

«*Éliatrobe*» — «Еліатроп» є назвою найбільш сюжетно значущої раси. Слово є авторським неологізмом без прозорої етимології. В українській версії застосовано транскрипцію, але з важливим додатком: форма множини «*Les Éliatropes*» — «Еліатропи» демонструє граматичну адаптацію до норм української мови. «*Iop*» — «Іоп», «*Sadida*» — «Садіда», «*Xélor*» — «Кселор» є назвами інших рас персонажів. Їхні назви є семантично непрозорими авторськими конструктами, що, ймовірно, є алюзіями або фонетичними деформаціями реальних слів. Зокрема, «*Xélor*» містить очевидну алюзію на назву бренду *Rollex* (прочитане у зворотному порядку), що є грою на тему годинниковості цієї раси у серіалу. Те саме стосується і «*Sadida*», що в зворотньому напрямку читається як «*Adidas*». В українській версії всі три назви передані транскрипцією, що є стандартним рішенням для семантично непрозорих онімів.

Топонімна система «*Вакфу*» є надзвичайно розгалуженою і включає назви країн, міст, островів, гір та інших географічних об'єктів вигаданого світу. Більшість із них є авторськими фонетичними конструктами, тому домінантною стратегією їхнього перекладу є транскрипція.

«*Amakna*» — «Амакна», «*Bonta*» — «Бонта», «*Brâkmar*» — «Бракмар», «*Astrub*» — «Аструб», «*Incarnam*» — «Інкарнам», «*Emelka*» — «Емелка» — усі ці топоніми передано транскрипцією без жодних семантичних трансформацій. Варто зазначити, що частина цих назв є анаграмами або фонетичними деформаціями: наприклад, «*Bonta*» пов'язана з французькою грою слів «*bon à rien*» («ні на що не здатний»), зокрема через форму «*Bontarien*», яка фонетично наближається до цього вислову. «*Brâkmar*» — фонетична гра з французьким

словом «*braquemard*» (короткий меч), а «*Astrub*» утворене від імені «*Brutas*» — засновника міста.

Також у мультсеріалів наявні назви, що мають прозору семантичну структуру і перекладені з використанням калькування. Наприклад, «*Le Monde des Douze*» — «Світ Дванадцяти», де «*le Monde*» (світ) та «*des Douze*» (дванадцяти) передані точними відповідниками, що забезпечує семантичну прозорість назви і зберігає її символічне навантаження — цей світ населений дванадцятьма расами під покровительством дванадцяти богів. «*Le Grand Dragon*» — «Великий Дракон» є аналогічним прикладом. «*L'Île d'Oma*» — «острів Ома» та «*Le Mont Zinit*» — «гора Зініт» передано змішаним методом: загальні географічні терміни (*île* — острів, *mont* — гора) перекладено відповідниками, а власні назви (Oma, Zinit) — транскрипцією. Таке диференційоване рішення є грамотним: загальний географічний клас денотата стає зрозумілим завдяки перекладу апелятива, тоді як власна назва зберігає свій «екзотичний» фонетичний образ.

«*Le Royaume Sadida*» — «Королівство Садіда» реалізує аналогічну стратегію: апелятив «*le Royaume*» (королівство) перекладено, а власна назва «*Sadida*» — транскрибована.

Назви організацій у «Wakfu» перекладено переважно за допомогою калькування у поєднанні з транскрипцією — тієї самої стратегії, що спостерігається в топонімах: «*La Confrérie du Tofu*» — «Братство Тофу», «*L'Ordre des Gardiens de Shushu*» — «Орден Хранителів Шушу».

Антропонімна система «Wakfu» є значно різноманітнішою і «мультикультурнішою», ніж у «Miraculous». Імена персонажів не прив'язані до жодної конкретної реальної культури і натомість демонструють широкий спектр фонетичних і словотвірних моделей.

«*Yugo*» — «Юго» є транскрипцією імені, що фонетично нагадує японське слово, але в контексті серіалу є авторським конструктором. «*Amalia Sheran Sharm*» — «Амалія Шеран Шарм» є прикладом повної транскрипції складеного імені: всі три компоненти передано фонетично, зі стандартною адаптацією до

вокалізму української мови (*Amalia* — «Амалія» з характерним закінченням жіночих імен).

Найбільш показовим є переклад «*Tristepin de Percedal*» — «Трістепен де Перседаль». Компонент «*Triste-*» (від фр. *triste* — сумний) є семантично прозорим, однак перекладачі обрали транскрипцію всього імені, не вдаючись до семантичного перекладу частини «*Triste-*». Це рішення є суперечливим: з одного боку, воно зберігає звукову цілісність імені; з іншого — втрачає характеристичний підтекст, закладений в імені автором. Промовистість імені *Трістепен* — меланхолійна та водночас комічна — є важливою складовою образу цього персонажа, і її втрата при транскрипції послаблює художню глибину перекладу.

«*Grougaloragran*» — «Ґругалорагран» є найдовшим і фонетично найскладнішим іменем у корпусі. Воно є авторським ономастичним конструктом, очевидно покликаним передати «масивність» і «нелюдськість» персонажа — дракона. Транскрипція зберігає цей фонетичний ефект і відтворює у цільовій мові відчуття складного, незвичного імені.

Ім'я головного антагоніста першого сезону «*Nox*» — «Нокс» є транскрипцією латинського слова «*nox*» (ніч), що є прозорою алюзією на темряву і деструктивний характер персонажа. Цікаво, що в повній формі ім'я «*Noximilien l'Horloger*» застосовано змішаний переклад: антропонімний компонент *Noximilien* передано транскрипцією, а прізвище *l'Horloger* (годинникар) — семантичним перекладом, тому і результати маємо «Ноксімільєн Годинникар». Це є функціонально виправданим рішенням: прізвище несе важливу характеристичну функцію, адже Нокс є одержимим часом та годинниковими механізмами, і його збереження у перекладеній формі забезпечує глядачеві доступ до цього смислового шару.

Аналіз 50 одиниць перекладу у серіалі «*Wakfu*» засвідчує принципову відмінність стратегічного профілю від «*Miraculous*». Транскрипція є абсолютно домінантною стратегією, що охоплює більшість одиниць корпусу. Це пояснюється природою авторських неологізмів серіалу: більшість із них є

фонетико-орфографічними конструктами без семантичної прозорості, що фактично унеможлиблює застосування семантичного перекладу або калькування.

Змішаний та комбінований метод охоплює близько 20% одиниць і реалізується переважно у перекладі складних назв, що поєднують апелятивний та онімний компоненти: апелятив перекладається семантично, а онімний елемент — транскрибується. Ця стратегія є грамотною і функціонально адекватною.

2.3 Порівняльний аналіз перекладацьких стратегій

Порівняння результатів аналізу двох серіалів дозволяє виявити як спільні тенденції, так і принципові відмінності у виборі перекладацьких стратегій, що безпосередньо відображають різницю в природі ономастичного матеріалу кожного з них. Таблиця 2.3 узагальнює кількісні дані по кожному серіалу.

Таблиця 2.3 Порівняльна статистика методів перекладу у мультсеріалах

Метод перекладу	Леді Баг та Супер-Кіт	%	Вакфу	%	Разом	%
Транскрипція	23	46%	34	68%	57	57%
Калькування	4	8%	2	4%	6	6%
Функціональна заміна / семантична адаптація	18	36%	0	0%	18	18%
Комбінований метод	5	10%	14	28%	19	19%
Разом	50	100%	50	100%	100	100%

Перший і найочевидніший висновок, що впливає з порівняльної статистики, полягає в тому, що **транскрипція** є домінантною стратегією в обох серіалах і в сукупному підрахунку охоплює більш ніж половину всіх

досліджуваних одиниць — 57% від загального корпусу в 100 одиниць. Це підтверджує загальну тенденцію перекладу власних назв і авторських неологізмів, описану в працях П. Ньюмарка [Newmark, 1988, с. 214], згідно з якою власні назви часто передаються шляхом перенесення, транскрипції або транслітерації з метою збереження їхнього іншомовного звучання та культурного колориту. У межах аудіовізуального перекладу така стратегія також узгоджується з підходами, окресленими Діасом Сінтасом і Ремаель [Díaz Cintas & Remael, 2007], оскільки медіатекст потребує збереження зв'язку між звучанням, образом персонажа та сприйняттям глядача. Разом із тим між двома серіалами існує суттєвий кількісний розрив: у «Вакфу» транскрипція охоплює 68% одиниць, тоді як у «Леді Баг та Супер-Кіт» — лише 46%.

Другою за поширеністю стратегією у сукупному корпусі є **комбінований метод** (19%), проте і тут спостерігається різкий контраст між серіалами: у «Вакфу» цей метод застосовано у 28% випадків, тоді як у «Леді Баг та Супер-Кіт» — лише в 10%. Натомість третьою за частотністю стратегією є **функціональна заміна та семантична адаптація** (18%), і цей показник розподілений абсолютно нерівномірно: у «Леді Баг та Супер-Кіт» він сягає 36%, тоді як у «Вакфу» дорівнює нулю. Нарешті, **калькування** є найрідшою стратегією в обох серіалах (6% загалом), причому у «Леді Баг та Супер-Кіт» воно застосоване вдвічі частіше (8%), ніж у «Вакфу» (4%).

Домінування **транскрипції** в обох серіалах зумовлене спільними рисами їхнього ономастичного матеріалу: і «Леді Баг та Супер-Кіт», і «Вакфу» містять значний масив авторських неологізмів та власних назв, що не мають усталених відповідників у цільовій мові і тому природно тяжіють до фонетичного перенесення. Проте суттєва різниця в питомій вазі транскрипції між серіалами пояснюється принципово різною природою їхніх ономастичних просторів.

У «Вакфу» ономастика будується навколо цілком вигаданого всесвіту, де більшість власних назв є фонетико-орфографічними конструктами без семантично мотивованої внутрішньої форми. Натомість «Леді Баг та Супер-Кіт» оперує в ономастичному просторі, де значна частина назв —

передусім псевдоніми антагоністів — є семантично мотивованими авторськими конструктами, що несуть виразне характеристичне навантаження. Такі одиниці апелюють до активного словникового запасу глядача і призначені для того, щоб бути «прочитаними» — тобто декодованими на семантичному рівні. Передача їх транскрипцією знищила б цей ефект, позбавивши цільову аудиторію доступу до характеристичного змісту, закладеного автором.

Таким чином, різниця у показниках транскрипції є не стільки результатом різних перекладацьких стратегій як таких, скільки природним наслідком відмінностей у словотвірній логіці та художній функції ономастичних матеріалів кожного серіалу.

Найрізкіший контраст між двома серіалами спостерігається саме у використанні функціональної заміни та семантичної адаптації: 36% у «Леді Баг та Супер-Кіт» проти 0% у «Вакфу». Ця відмінність є концептуально значущою і дозволяє сформулювати важливий типологічний висновок.

У «Леді Баг та Супер-Кіт» *функціональна заміна і семантична адаптація* зосереджені переважно в одній категорії — псевдонімах антагоністів. Ця концентрація є не випадковою: псевдоніми антагоністів у «Miraculous» виконують виразну характеристичну функцію і розраховані на те, щоб глядач одразу розумів суть персонажа або його надздібності. Якби ці імена були передані транскрипцією, україномовна аудиторія отримала б набір фонетично чужих форм, що не несуть жодної характеристичної інформації — і тим самим серіал втратив би важливий пласт художньої мови, спрямованої на пряму комунікацію з глядачем.

Повна відсутність функціональної заміни у «Вакфу» є дзеркальним відображенням тієї самої закономірності: в цьому серіалі характеристична функція назв є значно менш виразною і значно рідше є «адресованою» глядачеві у такий прямий спосіб. Назви рас, міст і артефактів у «Вакфу» є передусім ідентифікаційними знаками фантастичного всесвіту, а не характеристичними описами. Тому перекладач не відчуває тиску «розкодувати» їхнє значення для цільової аудиторії — і залишає їх у транскрибованій формі.

З теоретичного погляду ця закономірність підтверджує положення К. Норд про функціональну зумовленість перекладу власних назв: не форма, а функція імені в тексті визначає адекватну стратегію перекладу. Коли функція є характеристичною — переклад має її відтворити; коли функція є суто ідентифікаційною — транскрипція є найбільш прийнятним рішенням.

Комбінований метод посідає помітне місце в обох серіалах, проте його питома вага у «Вакфу» (28%) більш ніж удвічі перевищує відповідний показник у «Леді Баг та Супер-Кіт» (10%). Причина цієї різниці криється у структурному типі одиниць, до яких він застосовується.

У «Вакфу» комбінований метод є системним інструментом для перекладу складних номінацій, що поєднують апелятивний і власне онімний компоненти. Це стосується насамперед топонімів, назв організацій та складних власних назв. В усіх цих випадках апелятивний компонент перекладається семантично, тоді як власне онімний елемент транскрибується. У «Леді Баг та Супер-Кіт» комбінований метод є менш системним і застосовується переважно до гібридних авторських неологізмів — одиниць, утворених на стику кількох мов або словотвірних принципів. У кожному з цих випадків один компонент слова або словосполучення є семантично прозорим і потребує перекладу, тоді як інший — передається транскрипцією або адаптацією.

Калькування є найрідшою стратегією в обох серіалах, проте в тих небагатьох випадках, де воно застосовується, воно виконує чітко визначену художню функцію. У «Леді Баг та Супер-Кіт» калькування застосовується до одиниць, що є концептуально центральними для всесвіту серіалу і при цьому мають абсолютно прозору семантичну структуру. У «Вакфу» калькування реалізоване у перекладі назв, що містять загальновідомі концептуальні компоненти.

Показово, що в жодному з серіалів калькування не застосовується до авторських неологізмів із непрозорою структурою — лише до тих одиниць, де семантичне «розшифрування» є можливим і художньо виправданим. Це узгоджується з концепцією М. Бейкер, яка розглядає перекладацьку стратегію

не як механічну реакцію на тип мовної одиниці, а як результат аналізу її значення, рівня нееквівалентності, контексту та комунікативної мети перекладу [Baker, 1992, с.20].

Узагальнюючи кількісні дані та їхні якісні характеристики, можна стверджувати, що два досліджуваних серіали демонструють дві відносно відмінні моделі перекладацької стратегії, зумовлені різною природою їхніх ономастичних просторів.

«Вакфу» реалізує послідовно форенізуючу модель: домінування транскрипції (68%) у поєднанні з комбінованим методом (28%) забезпечує збереження «чужорідного» ономастичного образу серіалу в цільовій мові. «Леді Баг та Супер-Кіт» демонструє змішану, функціонально орієнтовану модель: транскрипція (46%) зберігає французький колорит там, де він є брендовим чи культурним маркером, тоді як висока питома вага функціональної заміни та семантичної адаптації (36%) відображає прагнення донести до аудиторії характеристичний зміст промовистих псевдонімів. Це рішення є аудиторно орієнтованим: воно враховує, що основна аудиторія серіалу є дитячою та підлітковою і потребує ясної комунікації через ім'я персонажа, а не лише його впізнавання.

Обидва підходи є легітимними, проте кожен відповідає різним типам ономастичного матеріалу та різним художнім і комунікативним цілям серіалу.

Висновки до другого розділу

Проведений аналіз авторських неологізмів та власних назв у двох французьких анімаційних серіалах — «Miraculous: Les Aventures de Ladybug et Chat Noir» та «Wakfu» — дозволяє сформулювати низку висновків теоретичного та практичного характеру, що стосуються як специфіки ономастичного простору досліджуваних серіалів, так і закономірностей перекладацьких стратегій, застосованих при їх українській локалізації.

Обидва серіали демонструють розгалужені й структуровані ономастичні простори, проте організовані за різними принципами. Ономастичний простір «Леді Баг та Супер-Кіт» ґрунтується на двох паралельних рівнях номінації

персонажів — реальному та супергеройському — і характеризується семантичною мотивованістю значної частини авторських назв, передусім псевдонімів антагоністів. Ономастичний простір «Вакфу», натомість, є цілком автономним фантастичним всесвітом із власною багаторівневою топонімною, расовою та інституційною системою, де більшість назв є фонетико-орфографічними конструктами без прозорої семантичної структури. Ця фундаментальна відмінність у природі ономастичного матеріалу безпосередньо зумовлює відмінності у стратегіях перекладу.

Аналіз 100 одиниць перекладу засвідчив, що транскрипція є домінантною стратегією в обох серіалах і охоплює 57% загального корпусу. Однак питома вага цієї стратегії суттєво різниться між серіалами: 68% у «Вакфу» проти 46% у «Леді Баг та Супер-Кіт». Ця різниця є закономірною і визначається саме ступенем семантичної прозорості оригінальних назв: чим менш прозорою є внутрішня форма неологізму або оніма, тим вищою є ймовірність застосування транскрипції як єдино можливої стратегії.

Найбільш показовою є асиметрія у використанні функціональної заміни та семантичної адаптації: 36% у «Леді Баг та Супер-Кіт» проти повної відсутності (0%) у «Вакфу». Ця закономірність підтверджує функціональну зумовленість перекладу власних назв.

Комбінований метод, попри другу позицію в загальному рейтингу (19%), реалізується в двох серіалах за принципово різною логікою. У «Вакфу» він є системним інструментом відтворення складних номінацій апелятив + онім, де загальна географічна або інституційна складова перекладається, а власна назва транскрибується. У «Леді Баг та Супер-Кіт» він є оказіональним засобом відтворення гібридних авторських неологізмів із неоднорідною внутрішньою структурою. Ця відмінність свідчить про те, що один і той самий перекладацький метод може реалізовуватися у різних функціональних режимах залежно від типу матеріалу.

Калькування є найрідшою стратегією в обох серіалах (6% загалом), проте там, де воно застосовується, воно виконує чітко визначену функцію —

відтворення семантично прозорих, концептуально навантажених одиниць, де буквальный переклад компонентів є можливим і художньо виправданим.

Виявлені окремі перекладацькі рішення, що є дискусійними або художньо суперечливими. Переклад «*Chat Noir*» — «*Супер-Кім*» призводить до втрати символічного підтексту, закладеного у французькій культурній традиції. Транскрипція «*Tristepin de Percedal*» — «*Трісменен де Перседаль*» нівелює характеристичне навантаження прозорого компонента «*Triste-*», що послаблює художню глибину образу персонажа. Натомість «*Chronogirl*» — «*Часолітка*» та «*Reflekta*» — «*Дзеркалка*» є прикладами художньо вдалих рішень, що органічно поєднують семантичну точність із відповідністю словотвірним нормам цільової мови.

Як висновок, два досліджуваних серіали демонструють дві відносно відмінні моделі локалізації. «Вакфу» реалізує послідовно форенізує модель, що зберігає чужорідний ономастичний колорит вигаданого всесвіту і підтримує ефект занурення у нього. «Леді Баг та Супер-Кіт» реалізує функціонально орієнтовану змішану модель, що балансує між збереженням французького колориту і забезпеченням комунікативної доступності для дитячої та підліткової аудиторії. Обидві моделі є внутрішньо послідовними і відповідають художній природі та цільовій аудиторії відповідних серіалів, що свідчить про загалом адекватний рівень перекладацьких рішень у досліджуваних локалізаціях.

ВИСНОВКИ

Дипломна робота присвячена комплексному дослідженню авторських неологізмів та власних назв у французьких мультиплікаційно-анімаційних серіалах і стратегій їхнього перекладу українською мовою. Проведений теоретичний і практичний аналіз матеріалу на прикладі серіалів «Miraculous: Les Aventures de Ladybug et Chat Noir» та «Wakfu» дозволяє сформулювати загальні висновки, що охоплюють як теоретичний, так і прикладний виміри дослідження.

Порівняльний аналіз французької та української наукових традицій засвідчив, що обидві школи визнають неологізм темпоральною і соціолінгвістичною категорією: новизна слова є відносною ознакою, що залежить від мовної свідомості спільноти у конкретний синхронний зріз, а не від об'єктивних формальних ознак. Принципова відмінність між традиціями полягає у методологічних пріоритетах: французька школа — в особі Гільбера, Саблейроля та Рея — акцентує на перцептивному та нормативному вимірах неологічності, тоді як українська наукова традиція — представлена Стишовим, Мазуриком, Клименко та ін. — тяжіє до формально-структурного аналізу словотвірних моделей. Ці методологічні відмінності безпосередньо відображаються у практиці перекладу і визначають, яким чином перекладач осмислює авторський неологізм вихідної мови та добирає інструментарій цільової.

Авторський неологізм як різновид okazionalizmu — свідомо сконструйована одиниця, підпорядкована художньому задумові — виконує в анімаційному дискурсі чотири ключові функції: номінативну, характеризувальну, ідентифікаційну та лудичну, яка є специфічною для жанру дитячої та підліткової анімації і найбільш чутливою до перекладацьких трансформацій. Прихований зміст, мовна гра і звуковий символізм нерідко губляться при застосуванні транскрипції.

Власна назва в анімаційному дискурсі є особливою категорією — фіктонімом або поетонімом, — що поєднує ономастичну функцію ідентифікації

з художньою функцією характеризування. Саме подвійна природа власної назви в анімаційних серіалах принципово відрізняє її від онімів у документальних чи інших нехудожніх текстах та ставить перед перекладачем завдання, що виходять за межі стандартної транскрипції. Французька ономастика, яка розглядає потроє як граматично рухливу і прагматично навантажену одиницю, та українська традиція, яка акцентує на системно-ієрархічній організації онімного простору, в сукупності забезпечують теоретичний апарат, необхідний для повноцінного аналізу власних назв у медіатекстах.

Огляд теоретичних підходів до перекладу авторських неологізмів і власних назв підтвердив, що жодна з існуючих класифікацій не є самодостатньою для опису всього спектру перекладацьких ситуацій, що виникають в анімаційному дискурсі. Це зумовило застосування синтетичного підходу, що поєднує вісім аналітичних категорій: транскрипцію, транслітерацію, калькування, функціональний аналог, семантичну адаптацію, описовий переклад, збереження оригінальної форми та комбінований метод. Цей інструментарій виявився операційно ефективним і дозволив здійснити послідовний і верифікований аналіз 100 перекладацьких одиниць.

Аудіовізуальний формат серіалу накладає специфічні технічні обмеження на переклад власних назв і неологізмів, які впливають на вибір стратегії незалежно від семантичних і функціональних характеристик одиниці. Аналіз показав, що ці технічні обмеження не лише звужують поле можливих рішень, а й нерідко є вирішальними при виборі між семантично точнішим, але довшим відповідником і коротшим, але функціонально достатнім варіантом.

Ономастичний простір «Леді Баг та Супер-Кіт» є багаторівневою системою, що включає антропоніми, псевдоніми супергероїв та антагоністів, імена квамів, назви надздібностей та термінологію вигаданого всесвіту. Кожен рівень характеризується власною словотвірною логікою і потребує диференційованого перекладацького підходу.

Аналіз 50 одиниць виявив, що транскрипція є домінантною, але не єдиною стратегією (46%). Переважання функціональної заміни та семантичної

адаптації (36%) є безпосереднім наслідком характеристичної функції псевдонімів антагоністів: промовисті імена на зразок *Climatika*, *Chronogirl*, *Reflekta*, *Le Bulleur* несуть художній зміст, доступний для декодування глядачем, і тому потребують відтворення цього змісту в цільовій мові, а не лише фонетичного перенесення.

Ономастичний простір «Вакфу» є принципово іншим за характером: він організований навколо повністю автономного фантастичного всесвіту з розгалуженою топонімною, расовою та інституційною системою, де переважна більшість власних назв є фонетико-орфографічними конструктами без семантичної прозорості. Це фактично виключає семантичний переклад і функціональну заміну як релевантні стратегії.

Аналіз 50 одиниць підтвердив домінування транскрипції (68%) і системне застосування комбінованого методу (28%) — переважно для перекладу складних номінацій. Ця модель є послідовною і функціонально адекватною: вона зберігає «чужорідний» ономастичний колорит вигаданого всесвіту і підтримує у глядача відчуття занурення у нього.

Зіставлення стратегічних профілів двох серіалів дозволило встановити два типологічно відмінних підходи до локалізації ономастичного матеріалу. «Вакфу» реалізує форенізуючу модель, за якої пріоритетом є збереження ономастичної чужорідності та внутрішньої логіки фікційного всесвіту. «Леді Баг та Супер-Кіт» реалізує функціонально орієнтовану змішану модель, що балансує між збереженням французького культурного колориту і забезпеченням комунікативної доступності для дитячої та підліткової аудиторії.

Ключовим типологічним висновком є те, що вибір стратегії визначається насамперед функцією слова в тексті, а не формальними ознаками. Там, де ім'я виконує характеристичну або лудичну функцію і розраховане на активне декодування глядачем, семантична адаптація або функціональний переклад є художньо необхідними. Там, де ім'я є суто ідентифікаційним знаком фікційного всесвіту, транскрипція є достатньою і оптимальною стратегією.

Спільною рисою обох локалізацій є відсутність описового перекладу та мінімальне використання калькування (6% загалом) — що є природним наслідком технічних обмежень аудіовізуального формату і специфіки аудиторії.

Отримані результати відкривають нові можливості для подальшого наукового дослідження. Доцільним є розширення корпусу дослідження за рахунок інших мультсеріалів, що дозволить верифікувати виявлені закономірності на ширшому матеріалі та перевірити, чи є встановлені моделі специфічними для окремих серіалів, чи відображають загальні тенденції української локалізації франкомовних анімаційних серіалів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Baker M. In Other Words: A Coursebook on Translation. London ; New York : Routledge, 1992. 304 p.
2. Baylon, C., Fabre, P. (1982). Les noms de lieux et de personnes. Paris: Nathan.
3. Chaume, F. (2012). Audiovisual Translation: Dubbing. Manchester: St Jerome.
4. Cornu, J.-F. (2014). Le doublage et le sous-titrage. Histoire et esthétique. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 440 p.
5. Crystal D. Language and the Internet. Cambridge : Cambridge University Press, 2001. 272 p.
6. Dauzat, A. (1925). Les noms de personnes: origine et évolution; prénoms, noms de famille, surnoms, pseudonymes. Paris: Delagrave.
7. Dauzat, A. (1926). Les noms de lieux: origine et évolution. Paris: Delagrave.
8. Díaz Cintas J. (ed.) New Trends in Audiovisual Translation. Bristol : Multilingual Matters, 2009. 260 p.
9. Díaz Cintas, J., & Remael, A. (2007). Audiovisual Translation: Subtitling. Manchester: St Jerome.
10. Díaz Cintas, J., & Anderman, G. (Eds.). (2009). Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
11. Franco, E., Matamala, A., & Orero, P. (2010). Voice-over Translation: An Overview. Bern: Peter Lang.
12. Gambier Y. Screen Transadaptation: Perception and Reception. The Translator. 2003. Vol. 9, № 2. p. 171–189.
13. Gary-Prieur, M.-N. (1994). Grammaire du nom propre. Paris: Presses Universitaires de France.
14. Gottlieb H. Subtitling: Diagonal Translation. Perspectives: Studies in Translatology. 1994. Vol. 2, № 1. p. 101–121.
15. Guilbert L. La créativité lexicale. Paris : Larousse, 1975. 285 p.
16. ICOS. (2019). Liste des mots-clefs en Onomastique. International Council of Onomastic Sciences. URL: <https://icosweb.net/wp/wp-content/uploads/2019/05/ICOS-Terms-fr.pdf>

17. Krylosova E. L'intraduisible conte merveilleux : entre exotisme et adaptation. In: *Propos sur l'intraduisible*. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 2018.
18. Newmark P. A Textbook of Translation. New York : Prentice-Hall International, 1988. 292 p.
19. Nord C. Proper Names in Translations for Children: Alice in Wonderland as a Case in Point. *Meta*. 2003. Vol. 48, № 1–2. P. 182–196.
20. Sablayrolles, J.-F. Créativité lexicale en discours liée à l'existence de paradigmes. *Signata*, 2017, 8, p. 37–50.
21. Sablayrolles J.-F. La néologie en français contemporain. Examen du concept et analyse de productions néologiques récentes. Paris : Honoré Champion, 2000. 590 p.
22. Rey A. Le lexique: images et modèles. Du dictionnaire à la lexicologie. Paris : Armand Colin, 1977. 307 p.
23. Venuti L. The Translator's Invisibility: A History of Translation. London ; New York : Routledge, 1995. 353 p.
24. Zabalbeascoa P. Dubbing and the Nonverbal Dimension of Translation. In: *Nonverbal Communication and Translation: New Perspectives and Challenges in Literature, Interpretation and the Media* / ed. by F. Poyatos. Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins, 1997. P. 327–342.
25. Бережна М. В. Тринадцять етапів перекладу власних назв та імен. Вісник СумДУ. Серія: Філологія. 2007. № 1. с. 62–67.
26. Глюдзик Ю. В. Лінгвокультурологічні особливості поетонімів британського фентезійного циклу «Хроніки Нарнії» К. С. Льюїса: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04. Львів, 2015. 20 с.
27. Карабан В. І. Переклад англійської наукової і технічної літератури. Граматичні труднощі, лексичні, термінологічні та жанрово-стилістичні проблеми. Вінниця : Нова книга, 2004. 576 с.
28. Качановська Т. О. Поетика оніма у французьких сонетах ХІХ століття як перекладознавча проблема (на матеріалі сонетів Ж. де Нерваля, Ш.

- Бодлера, С. Малларме та Ж.-М. де Ередіа) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.16 «Перекладознавство» / Т. О. Качановська ; Київськ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2006. – 20 с.
29. Кияк Т. Р., Огуй О. Д., Науменко А. М. Теорія та практика перекладу (німецька мова): підручник для студентів вищих навчальних закладів. Вінниця: Нова книга, 2006. 592 с.
30. Клименко Н. Ф., Карпіловська Є. А., Кислюк Л. П. Динамічні процеси в сучасному українському лексиконі. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2008. 336 с.
31. Мазурик Д. В. Інноваційні процеси в лексиці сучасної української літературної мови (90-ті рр. ХХ ст. — початок ХХІ ст.) : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01. Львів, 2002. 211 с.
32. Нелюба А. М. Словотворчість незалежної України. 1991–2011. Харків : Харківське історико-філологічне товариство, 2012. 608 с.
33. Смущинська І. В., Мігунова Д. Переклад порівнянь і стратегія одомашнення та зміни художнього образу: на прикладі ідіостилю Миколи Лукаша і його перекладу роману «Пані Боварі» Гюстава Флобера. Стиль і переклад. 2020. № 1(7). С. 55–72.
34. Стишов О. А. Українська лексика кінця ХХ століття (на матеріалі мови засобів масової інформації). Київ : Пугач, 2003. 388 с.
35. Торчинський М. М. Структура онімного простору української мови: монографія. Хмельницький: Авіст, 2008. 550 с.
36. Українська мова: енциклопедія / редкол.: В. М. Русанівський, О. О. Тараненко та ін. 2-ге вид., випр. і доп. Київ: Українська енциклопедія ім. М. П. Бажана, 2004. 824 с.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

37. Miraculous: Les Aventures de Ladybug et Chat Noir [Анімаційний серіал] / режисер Т. Астрык. Франція : ZAG Animation, Method Animation, TF1, 2015—. Україномовна версія: B&H Film, 2019–2023.
38. Wakfu [Анімаційний серіал] / режисер Е. Ру. Франція : Ankama Animations, France Télévisions, 2008–2024.
39. Офіційна сторінка мультсеріалу «Wakfu» URL: <https://www.wakfu.com/fr>
40. Офіційна сторінка мультсеріалу «Wakfu» на платформі YouTube URL : <https://www.youtube.com/@AnkamaAnimations>
41. Офіційна сторінка мультсеріалу «Miraculous: Les Aventures de Ladybug et Chat Noir» URL: <https://www.miraculousladybug.com/fr/>
42. Офіційна сторінка мультсеріалу «Miraculous: Les Aventures de Ladybug et Chat Noir» на платформі YouTube URL : https://www.youtube.com/@Miraculous_French/featured

RÉSUMÉ

Le développement des études traductologiques est marqué par l'extension rapide du champ de la traduction audiovisuelle, qui occupe aujourd'hui une place de plus en plus importante dans la communication interculturelle. Les séries d'animation ne constituent plus uniquement un produit de divertissement destiné aux enfants et aux adolescents : elles forment également un espace linguistique, culturel et esthétique complexe, dans lequel les noms propres, les néologismes d'auteur et les unités lexicales inventées jouent un rôle essentiel dans la construction d'un univers fictionnel.

Dans ce contexte, les séries animées françaises «Miraculous : Les Aventures de Ladybug et Chat Noir» et «Wakfu» représentent un matériau particulièrement pertinent pour l'analyse linguistique et traductologique. Ces œuvres se caractérisent par une forte densité d'unités lexicales originales : noms de personnages, pseudonymes héroïques, noms d'objets magiques, termes propres à l'univers fictionnel, appellations de créatures, de lieux et de pouvoirs surnaturels. Leur traduction en ukrainien exige non seulement une transmission formelle du sens, mais aussi la préservation de leur fonction artistique, ludique, culturelle et caractérisante.

L'actualité du mémoire est déterminée par plusieurs facteurs. D'une part, la traduction audiovisuelle s'est imposée comme un domaine autonome de la traductologie contemporaine, mais elle demeure encore insuffisamment étudiée dans le contexte ukrainien, notamment lorsqu'il s'agit de l'animation destinée au jeune public. D'autre part, les néologismes d'auteur et les noms propres fictionnels constituent une catégorie particulièrement complexe, car ils combinent la fonction nominative avec une fonction stylistique, symbolique et parfois ludique. Leur traduction suppose donc un choix stratégique entre la conservation de la forme étrangère, l'adaptation au système de la langue cible, la traduction sémantique ou encore la création d'un équivalent fonctionnel.

L'intérêt scientifique de notre travail réside dans l'étude comparative des procédés de traduction utilisés pour reproduire les néologismes d'auteur et les noms propres dans deux séries françaises appartenant à des univers esthétiques différents.

«Miraculous : Les Aventures de Ladybug et Chat Noir» s'appuie principalement sur un espace urbain contemporain, enrichi d'éléments culturels français et japonais, tandis que «Wakfu» construit un monde fantastique autonome, doté d'une terminologie interne développée. Cette différence influence directement les stratégies de traduction appliquées dans les versions ukrainiennes.

Cependant, malgré l'existence de travaux consacrés à la traduction des noms propres, des néologismes et des textes audiovisuels, la reproduction des néologismes d'auteur et des noms propres de fiction dans les séries animées françaises reste un domaine qui nécessite une analyse plus approfondie, surtout dans la paire de langues français-ukrainien.

L'objectif de ce travail est d'effectuer une analyse comparative des néologismes d'auteur et des noms propres dans les séries animées françaises «Miraculous : Les Aventures de Ladybug et Chat Noir» et «Wakfu», ainsi que d'identifier les principales stratégies de leur traduction en ukrainien.

Pour atteindre cet objectif, il a été nécessaire d'accomplir **les tâches** suivantes :

- examiner les notions de « néologisme » et de « nom propre » dans les traditions linguistiques française et ukrainienne ;
- définir les notions de «néologisme d'auteur», d'«occasionalisme» et de «nom propre de fiction » ;
- caractériser les particularités de la traduction audiovisuelle et les contraintes qu'elle impose au traducteur ;
- décrire les principales méthodes de traduction des néologismes et des noms propres ;
- sélectionner, systématiser et analyser les néologismes d'auteur et les noms propres dans chacune des deux séries ;
- déterminer les stratégies de traduction dominantes et évaluer leur degré d'équivalence dans les versions ukrainiennes.

L'objet de l'étude est constitué par les néologismes d'auteur et les noms propres dans les séries animées françaises «Miraculous : Les Aventures de Ladybug et Chat Noir» et «Wakfu».

Le sujet de la recherche porte sur les relations d'équivalence entre ces unités lexicales dans les textes originaux français et leurs traductions ukrainiennes.

Le matériel de la recherche comprend 100 unités lexicales extraites des deux séries animées étudiées et de leurs versions ukrainiennes. Le corpus se compose de 50 unités issues de «Miraculous : Les Aventures de Ladybug et Chat Noir» et de 50 unités issues de «Wakfu». Ces unités comprennent des noms de personnages, des pseudonymes, des noms d'objets magiques, des termes fictionnels, des noms de créatures, de lieux et de pouvoirs.

Pour réaliser les tâches, plusieurs **méthodes** de recherche ont été utilisées :

- la méthode de sélection, qui a permis de constituer le corpus des unités étudiées ;
- la méthode descriptive, utilisée pour définir les notions théoriques fondamentales ;
- la méthode contrastive, appliquée à la comparaison de l'original français et de la traduction ukrainienne ;
- l'analyse traductologique, qui a permis d'identifier les procédés de traduction employés ;
- la méthode quantitative, utilisée pour établir la fréquence d'emploi des différentes stratégies de traduction ;
- l'analyse de la littérature scientifique, nécessaire à la construction du cadre théorique de la recherche.

La nouveauté scientifique de l'étude consiste dans le fait qu'il propose une analyse comparative des néologismes d'auteur et des noms propres dans deux séries animées françaises appartenant à des univers fictionnels différents. L'étude permet de montrer que le choix des procédés de traduction dépend non seulement de la forme linguistique de l'unité, mais aussi de sa transparence sémantique, de sa fonction dans l'univers fictionnel et des contraintes propres au format audiovisuel.

La valeur pratique de la recherche se manifeste dans la possibilité d'utiliser ses résultats dans les cours de théorie et de pratique de la traduction, de lexicologie française, d'onomastique, de stylistique comparée et de traduction audiovisuelle.

La structure du travail correspond aux objectifs et aux tâches de la recherche. Le mémoire se compose d'une introduction, de deux chapitres, de conclusions pour chaque chapitre, de conclusions générales, d'une liste de références bibliographiques et d'une liste des sources du matériel illustratif.

Le premier chapitre porte sur les bases théoriques de l'étude des néologismes d'auteur et des noms propres en tant qu'objets de traduction, ainsi que sur les spécificités de leur transmission dans le domaine de la traduction audiovisuelle.

Le deuxième chapitre présente une analyse comparative des solutions de traduction appliquées aux néologismes d'auteur et aux noms propres dans les séries animées françaises «Miraculous : Les Aventures de Ladybug et Chat Noir» et «Wakfu» .

En conclusion, il est constaté que les choix traductifs opérés dans les versions ukrainiennes des séries étudiées combinent fidélité à l'original, adaptation sémantique et prise en compte des contraintes audiovisuelles. L'analyse du corpus confirme que la traduction des néologismes d'auteur et des noms propres exige une approche flexible, associant compétence linguistique, sensibilité stylistique et compréhension de l'univers fictionnel, afin de préserver la fonction nominative, caractérisante et artistique de ces unités dans la langue cible.