

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

ВІДТВОРЕННЯ ОСОБЛИВОСТЕЙ АВТОРСЬКОГО СТИЛЮ ПЕДРО
АЛЬМОДОВАРА В УКРАЇНСЬКОМУ ДУБЛЯЖІ СТРІЧКИ «DOLOR Y
GLORIA»

Кваліфікаційна робота

освітнього ступеня «бакалавр»
студентки 4 курсу бакалаврату
освітньої програми

«Переклад з іспанської та з
англійської мов»,

спеціальність — 035.051 Філологія
(романські мови та літератури (переклад
включно), перша — іспанська)

Христини Леонідівни СОРОКИ

Науковий керівник:

к.філол.н., доц. Ірина ШИЯНОВА

«Допущено до захисту»

Протокол засідання

кафедри теорії та практики перекладу
романських мов імені Миколи Зерова

протокол №__ від «__»_____2025 року

завідувач кафедри _____(підпис)

д.філол.н., проф. Ірина СМУЩИНСЬКА

КИЇВ

2025

ЗМІСТ

ВСТУП	5
РОЗДІЛ 1. ПРОБЛЕМИ ВІДТВОРЕННЯ АВТОРСЬКОГО СТИЛЮ В КІНОПЕРЕКЛАДІ	8
1.1. Кінотвір як об'єкт дослідження у системі аудіовізуального перекладу	8
1.2. Труднощі передачі авторського стилю Педро Альмодовара в перекладі	15
Висновки до першого розділу	24
РОЗДІЛ 2. ВІДТВОРЕННЯ АВТОРСЬКОГО СТИЛЮ ПЕДРО АЛЬМОДОВАРА В УКРАЇНСЬКОМУ ДУБЛЯЖІ ФІЛЬМУ «DOLOR Y GLORIA»	27
2.1. Фільм «Dolor y gloria» як приклад авторської манери Педро Альмодовара	27
2.2. Способи відтворення українською мовою мовностилістичних особливостей стрічки	30
2.3. Шляхи передачі культурних реалій українською мовою	42
Висновки до другого розділу	51
ВИСНОВКИ	55
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	59
RESUMEN	I

АНОТАЦІЯ

У роботі досліджено проблему відтворення авторського стилю Педро Альмодовара в українському дубляжі стрічки «Dolor y gloria». **Актуальність теми** зумовлена потребою в якісному дубляжі іноземного контенту українською і вимогами законодавства щодо перекладу кіно державною мовою. **Об'єктом дослідження** є риси авторського стилю Педро Альмодовара, а **предметом** — специфіка відтворення в українському перекладі мовностилістичних особливостей та культурних реалій кінофільму Педро Альмодовара. **Мета роботи** полягає в аналізі рис авторського стилю Педро Альмодовара у фільмі «Dolor y gloria» та їхньої передачі в українському дубляжі. Основними **завданнями** є характеристика проблем відтворення авторського стилю в кіноперекладі, визначення труднощів відтворення стилю Альмодовара, аналіз шляхів передачі мовностилістичних засобів і культурних реалій в українському перекладі. Використано **методи** зіставлення оригіналу і перекладу, семантичного, контекстуального, стилістичного та трансформаційного аналізів, наукового опису, узагальнення та інтерпретації. Встановлено, що кінотвір є мультимодальною структурою, де вербальні, візуальні та звукові елементи тісно взаємодіють. Авторський стиль Альмодовара відзначається культурною детермінованістю, автобіографічністю та жанровою гібридизацією. Ми можемо засвідчити тенденції до транскрипції, калькування і генералізації при перекладі культурних реалій. Стилістично марковані елементи спеціалізовану лексику у фільмі передають шляхом контекстуальних заміन, нейтралізації, генералізації та дослівного перекладу. При відтворенні фразеологізмів, паремій і форм комічного помітна тенденція до використання прямих відповідників і смислового розвитку. **Практична цінність дослідження** полягає в можливості використання його результатів у викладанні аудіовізуального перекладу, порівняльної стилістики й удосконаленні практики дубляжу.

Ключові слова: кінопереклад, кінотвір, авторське кіно, авторський стиль, дубляж, аудіовізуальний переклад (АВП), мовностилістичні особливості, реалії, Педро Альмодовар

ABSTRACT

This paper investigates the problem of reproducing of Pedro Almodóvar's authorial style in Ukrainian dubbing of the film *Dolor y gloria*. **The relevance** of the topic is determined by the need for high-quality dubbing of foreign content into Ukrainian, as well as by legal requirements for translating films into the state language. **The object of the study** is the features of Pedro Almodóvar's authorial style, while the **subject** is the specifics of rendering the linguistic-stylistic features and cultural realia of the film in Ukrainian translation. **The purpose of the research** is to analyze the features of Pedro Almodóvar's authorial style in the film *Dolor y gloria* and their transmission in Ukrainian translation. **The main objectives** identifying the challenges of conveying authorial style in film translation, defining the difficulties of reproducing Almodóvar's stylistic features, and analyzing the strategies used to transmit linguistic-stylistic devices and cultural realia in Ukrainian translation. The research applies **methods** of comparison between the original and the translation, as well as semantic, contextual, stylistic, and transformational analysis, along with scientific description, generalization, and interpretation. It has been established that a film is a multimodal structure in which verbal, visual, and auditory elements closely interact. Almodóvar's style is characterized by cultural determinism, autobiographical elements, and genre hybridization. The translation of cultural realia shows tendencies toward transcription, calquing, and generalization. Stylistically marked elements and specialized vocabulary in the film are conveyed through contextual substitution, neutralization, generalization, and literal translation. In rendering phraseological units, proverbs, and forms of humor, a tendency toward using direct equivalents and semantic development can be observed. **The practical value of the research** lies in the potential application of its findings in teaching audiovisual translation, comparative stylistics, and improving dubbing practices.

Keywords: film translation, cinematic work, auteur cinema, authorial style, dubbing, audiovisual translation (AVT), linguistic-stylistic features, realia, Pedro Almodóvar

ВСТУП

Кіно відіграє вагомую роль у сучасній культурі, поєднуючи мистецтво, розвагу та комунікацію. У глобалізованому світі фільми стають важливим інструментом культурного обміну, що дозволяє глядачам ознайомитися з традиціями та цінностями інших народів. У цьому контексті особливу роль відіграє кінопереклад як вид аудіовізуального перекладу, де слово тісно пов'язане з візуальними елементами [Díaz Cintas 2003, p. 194–195]. Це зумовлює мультимодальний характер аудіовізуального перекладу [Pérez-González 2019, p. 30], у межах якого перекладач повинен урахувати не лише зміст реплік, а й «фактор адресата» [Андрієнко 2014, с. 14], контекст та культурні коди.

Водночас кінопереклад розглядають як специфічний вид художнього перекладу, адже кінотекст за своєю природою є художнім твором, що вимагає збереження авторського задуму та естетично-стилістичної цілісності [Гудманян, Плетенецька 2012, с. 29]. У цьому контексті варто наголосити на важливості адекватності художнього перекладу загалом, який є не лише засобом міжкультурної комунікації чи пізнання іншої та власної дійсності, а й «засобом творення власної культури й національної ідентичності» [Cherednyuchenko 2023, p. 5].

Загальні проблеми аудіовізуального перекладу, зокрема технічні та лінгвістичні аспекти, досліджуються активно. Серед українських дослідників відзначаємо Журавель Т.В. [Журавель 2018], Матківську Н.А. [Матківська 2015], Терещенко Л.Я. [Терещенко 2018], Мельник А.П. [Мельник 2015], Горішню О.А., Ребрія О.В. [Горішня, Ребрій 2023], зокрема для мовної пари іспанська–українська — Ганжу І. [Ганжа 2021], Бондаренко К., Балубу О., Маляр Д. [Бондаренко, Балуба, Маляр 2019], Орличенко О. В. [Орличенко 2007], Розумеєнко Н.В. [Розумеєнко 2007], Марчук М. [Марчук 2019]. Серед зарубіжних — Переса-Гонсалеса Л. [Pérez-González 2019], Діаса Сінтаса Х. [Díaz Cintas 2003], Майорала Р. [Mayoral 1998], Делабастіту Д. [Delabastita 1989]. Тема авторського кінематографу фігурує в роботах Погребняк Г. П. [Погребняк 2020;

2023], Брюховецької Л. І. [Брюховецька 2011], Кохан Т. Г. [Кохан 2017], Погасій С. М. [Погасій 2023].

Актуальність дослідження визначається щораз більшою потребою в якісному дубляжі для українського ринку [Ababilova, Usachenko 2020, p. 80], що вимагає глибокого вивчення теоретичних засад аудіовізуального перекладу, зокрема, з іспанської мови українською. Законодавчі норми, які вимагають дублювання або субтитрування фільмів державною мовою, актуалізують потребу в якісному кіноперекладі, особливо в умовах зростання обсягів зарубіжного контенту в Україні [Гудманян, Плетенецька, 2012, с. 28], що підкреслює актуальність нашої роботи.

Наукова новизна нашого дослідження полягає в тому, що вперше здійснено аналіз відтворення стилю Педро Альмодовара в українському дубляжі фільму «Dolor y gloria» (2019). Відомі нам дослідження доробку режисера зосереджувались переважно на аналізі англійських субтитрів та дубляжу фільмів англійською, італійською та польською мовами, з акцентом на переклад лайливої лексики, сленгу, діалектизмів, культурних референцій та гри слів [Ciordia 2006, p. 57]. Увага приділялася також втратам у передачі соціальних і регіональних мовних особливостей, які в оригіналі слугують засобом характеристики персонажів та джерелом комічного ефекту [Rox Barasoain 2008, p. 189].

Мета нашого дослідження — провести комплексний аналіз рис авторського стилю Педро Альмодовара у фільмі «Dolor y gloria» та їх передачі в українському дубляжі.

Для досягнення поставленої мети дослідження нами було визначено такі **завдання:**

1. Охарактеризувати проблеми відтворення авторського стилю у кіноперекладі.
2. Визначити особливості авторського стилю Педро Альмодовара, які можуть становити труднощі для передачі в перекладі.

3. Проаналізувати мовностилістичні засоби, використані у фільмі «Dolor y gloria», та їх відтворення в українському перекладі.
4. Описати шляхи передачі культурних реалій в українському дубляжі стрічки.

Об'єктом дослідження є риси авторського стилю Педро Альмодовара в кінострічці «Dolor y gloria» та в її українському дубляжі.

Предметом дослідження є специфіка та прийоми відтворення в українському перекладі мовностилістичних особливостей та культурних реалій оригінального фільму Педро Альмодовара.

Матеріалом дослідження є оригінальний фільм Педро Альмодовара «Dolor y gloria» [Almodóvar 2019] та його український дубляж [Альмодовар 2019], виконаний студією «AAA-sound».

Мета та завдання, окреслені в роботі, зумовили використання таких **методів дослідження**: зіставлення оригіналу і перекладу, структурно-семантичного перекладацького аналізу, контекстуального аналізу, стилістичного аналізу, трансформаційного аналізу, наукового опису та спостереження, порівняння, синтезу, індукції, систематизації, узагальнення, суцільної вибірки, інтерпретації.

Практичне значення роботи полягає у можливості використання її результатів у навчальних курсах з аудіовізуального перекладу та порівняльної стилістики, а також у розвитку практичних рекомендацій для перекладачів та студій дубляжу, зацікавлених у створенні якісного українськомовного продукту.

Логіка дослідження зумовила **структуру роботи**: праця складається зі вступу, двох розділів, висновків для кожного з них, загальних висновків, а також переліку використаних джерел та джерел емпіричного матеріалу.

РОЗДІЛ 1. ПРОБЛЕМИ ВІДТВОРЕННЯ АВТОРСЬКОГО СТИЛЮ В КІНОПЕРЕКЛАДІ

1.1. Кінотвір як об'єкт дослідження у системі аудіовізуального перекладу

Кінопереклад тлумачиться як «переклад кінофільму іншою мовою». Зазначається, що він передбачає адаптацію фільму в новому культурно-історичному контексті [СУМ]. Як специфічний об'єкт аудіовізуального перекладу (АВП), кінопереклад охоплює не лише переклад тексту, а й узгодження зображення, звуку, темпоритму, інтонаційної структури, і тому вимагає від перекладача поєднання лінгвістичних, технічних та культурних знань [Енциклопедія перекладознавства: у 4 т. Т.1, 2020, с. 124]. Оскільки перекладач має справу насамперед з мовною і знаковою частиною фільму, варто розрізнити кінотвір як загальний мистецький продукт і кінотекст як його мовно-комунікативний вимір. З лінгвістичної точки зору, кінотекст, тобто структура, що складена з різних компонентів кіномови та реалізується у формі кінематографічного твору, також характеризується змістовою цілісністю, інтертекстуальністю та поліавторською модальністю [Гудманян, Плетенецька 2012, с. 29]. Щоб повніше зрозуміти специфіку перекладу кінотворів, слід розглянути кінопереклад у зв'язку з еволюцією та особливостями аудіовізуального перекладу загалом.

АВП сформувався як окрема галузь у межах прикладної лінгвістики відносно недавно, однак нині він посідає центральне місце в перекладознавстві [Енциклопедія перекладознавства: у 4 т. Т.1 2020, с. 28]. Варто зазначити, що АВП є однією з наймолодших галузей теорії та дослідження перекладу, спрямованою на вдосконалення перекладацьких практик відповідно до потреб цільової аудиторії [Matkivska 2014, p. 38].

Термін «аудіовізуальний переклад» охоплює переклад радіопередач, телевізійного й кіноконенту, а також змішаних медіаформатів — від відеоігор до мобільних застосунків [Журавель 2018, с. 36]. Поняттєвий апарат у сфері АВП продовжує еволюціонувати: поряд із традиційними термінами на кшталт «дублювання» чи «кінопереклад», нині широко використовуються терміни

«екранний переклад», «мультимедійний переклад», «мультимодальний переклад», що вказує на розширення меж цієї дисципліни та її застосування в нових медіаформатах [Pérez-González 2019, p. 30].

Як зазначають Н.М. Абабілова та І.В. Усаченко, АВП довго не розглядався як окремий вид, адже не відповідав класичному поділу на усний і письмовий переклад. Однак сьогодні визнано, що АВП працює з текстом «вищого порядку», а саме аудіовізуальним [Ababilova, Usachenko 2020, p. 80–81]. О. Горішня та О. Ребрій слушно зауважують, що «аудіовізуальний текст розглядається як мультимодальне, креолізоване або полікодове семіотичне утворення, в якому поєднуються два головні модуси — візуальний та вербальний», які мають рівноцінне значення для інтерпретації повідомлення, а окремо взяті — не здатні дати повне уявлення про зміст [Горішня, Ребрій 2023, с. 54]. Це спостереження є принципово важливим для розуміння природи кіноперекладу, оскільки підкреслює неможливість роботи перекладача лише з вербальним компонентом без урахування візуальної складової.

Ключова особливість АВП — синхронізація вербальних і невербальних компонентів — передбачає, що перекладач повинен враховувати і текст, і такі аспекти медіамистецтва, як: звукові ефекти, інтонацію, атмосферу сцени [Matkivska 2014, p. 28]. До невербальних факторів, які необхідно враховувати, також належать рухи губ, хронометраж, паузи, жести, міміка та послідовність зображень на екрані [Павельєва, Єщенко 2024, с. 23].

Переклад аудіовізуальних творів може здійснюватися у формі дублювання, субтитрування, начитування голосом за кадром, і кожен із цих методів «взаємодіє з первісним текстом по-різному» [Орличенко 2007, с. 245]. Найскладнішим із них вважається дубляж, оскільки вимагає точного узгодження перекладеного тексту з візуальним рядом за кількома параметрами: артикуляцією, рухами акторів та тривалістю реплік [Енциклопедія перекладознавства: у 4 т. Т.1, 2020 с. 123].

Ще однією особливістю є те, що працюючи над перекладом кінотексту, перекладач повинен володіти технічними знаннями — розумінням процесів кіновиробництва, побудови сценарію, жанрової специфіки, а також принципів

роботи спеціального комп'ютерного забезпечення, яке застосовується під час створення повноцінного аудіовізуального продукту [Ababilova, Usachenko 2020, р. 84]. Нарешті, АВП повинен забезпечувати прагматичну ефективність і не може містити додаткових роз'яснень [Мельник 2015, с. 110]. Зазначені технічні труднощі принципово відрізняють кінопереклад від інших видів перекладу та вимагають специфічних навичок від перекладача.

Дослідники перекладу кіно наголошують, що вербальний компонент — діалоги, монологи, авторські ремарки — є невід'ємною частиною художньої цілісності фільмів. Іспанський дослідник Ф. Шом наголошує, що фільм, як правило, сприймається як естетичний твір, а отже його переклад є перекладом мистецької форми, подібно до літератури [Chaume 1997, р. 396]. Подібну думку висловлюють й інші науковці [Meng, Chen 2014, р. 357], підкреслюючи належність кіноперекладу до літературного, хоча й із урахуванням специфіки аудіовізуального середовища.

У сучасному розумінні АВП передбачає дослідження не лише мовних, а й культурних аспектів перенесення мультимодального контенту. Наукова вагомість кінотексту як об'єкта перекладознавчого аналізу підтверджується тим, що мова художнього кіно становить не менш цінний та актуальний матеріал для лінгвістичних досліджень, аніж мова художньої літератури [Гудманян, Плетенецька 2012, с. 28]. Перекладач кіно працює з живим мовленням, що відображає мовну картину світу конкретної культури, що зумовлює специфічні перекладацькі виклики. Особливої складності набуває передача культурних реалій, оскільки ці мовні одиниці створюють культурно-специфічний контекст і надають кінотексту неповторного національного характеру. Дослідники виокремлюють декілька основних груп реалій: суспільство, дозвілля, власні назви (топоніми й антропоніми), природні явища, міфологічні елементи, а також предмети повсякденного вжитку, включаючи одяг, їжу, побутові інструменти [Енциклопедія перекладознавства: у 4 т. Т.2, 2020 с. 187]. Також труднощі викликає переклад фразеологізмів, іншомовних вставок, гри слів та аббревіатур,

вульгаризмів, табуйованої лексики та ненормативних висловів [Кузенко 2017, с. 72].

У контексті роботи з живим мовленням та культурними особливостями кінопереклад розглядається як акт творчої інтерпретації оригіналу, що вимагає не лише мовної точності, а й стилістичної адаптації, збереження авторського задуму та передавання культурних конотацій. Відтак, він постає як специфічна форма художнього перекладу, де мовна стилістика тісно пов'язана з міжкультурною комунікацією. Водночас специфіка кіноперекладу полягає у необхідності синтезу традиційних методів художнього перекладу з урахуванням візуальних, звукових та технічних компонентів аудіовізуального твору, що створює унікальну перекладацьку ситуацію на перетині мистецьких форм.

У процесі кіноперекладу перекладач неминує стикається з необхідністю застосування різноманітних перекладацьких прийомів, які дозволяють адекватно передати зміст оригіналу з урахуванням специфіки аудіовізуального середовища. Серед основних прийомів, які знаходять застосування в кіноперекладі, можна виділити прямі методи (дослівний переклад, калькування, запозичення) та непрямі (транспозицію, модуляцію, еквіваленцію, адаптацію), запропоновані французькими лінгвістами Ж.-П. Віне та Ж. Дарбельне [Журавель, Хайдарі 2015, с. 149].

Розглядаючи кінопереклад у парадигмі художнього перекладу, разом із прийомами перекладу, особливого значення набувають також і перекладацькі трансформації — міжмовні перетворення, спрямовані на досягнення адекватності та еквівалентності перекладу. Сюди відносимо лексичні трансформації (конкретизація, генералізація, компенсація), граматичні трансформації (заміна частин мови, перебудова синтаксичних структур) та семантичні трансформації (синонімічні заміни, антонімічний переклад, логічний розвиток понять). Синтаксичні трансформації, такі як зміна синтаксичної функції слів та їх зв'язків у реченні, членування та об'єднання речень [Журавель, Хайдарі 2015, с. 148–149], мають широкий потенціал застосування в кіноперекладі через необхідність синхронізації з візуальним рядом та обмеженістю часу на екрані.

Варто також згадати класифікацію стратегій відтворення реалій, яку подає Р. Леппігальме: вони варіюються від транскодування (сюди належать транскрипція і транслітерація) до калькування та різних типів приблизного перекладу, зокрема заміни гіпонімів вихідного тексту родовими словами цільової мови [Енциклопедія перекладознавства: у 4 т. Т.2, 2020, с. 188–189]. Окрім цього, у своїй статті В. А. Лобода [Лобода 2019, с. 73] згадує про трансформації прагматичного рівня, до яких належать заміна реалій або культурних алузій їх функціональними аналогами, інтерпретативні переклади, перекладацькі компенсації та стилістичні заміни. Такі трансформації спрямовані на збереження прагматичного ефекту висловлювання та адаптацію змісту до умов іншої культури та є особливо значущими у перекладі фільмів, що сприймаються як мистецькі твори, адже дозволяють зберегти культурну, естетичну й комунікативну цілісність оригіналу.

Окреслені вище особливості кіноперекладу стають особливо актуальними у випадку авторського кінематографа. Йдеться про фільми, у яких художньо-естетичні, філософські та ідейно-інтелектуальні аспекти є визначальними чинниками, на відміну від проєктів, орієнтованих насамперед на масовий комерційний успіх [ВУЕ]. Авторське кіно є результатом значної творчої незалежності режисера, втіленням його суб'єктивного погляду на світ, що відображається в усіх складових фільму — від сценарію до візуального стилю і діалогів. Такий тип кінематографа часто ототожнюється з поняттям «режисерського кіно», у якому кіномова виступає засобом художнього самовираження, а вербальний компонент стає важливою частиною естетичної структури твору.

Як зазначає Л. Брюховецька, без уяви режисера, що вибудовує світ фільму, відбирає сценарій або сам його створює, добирає команду, контролює монтаж — фільм узагалі не міг би з'явитися [Брюховецька 2011, с. 15]. Саме тому режисер у такому випадку виступає не лише як постановник, а як повноцінний автор, а його кінокамера — як аналог пера письменника [Погребняк 2020, с. 184]. Єдність художнього почерку режисера та сценариста, що проявляється через усю його

фільмографію, та стабільність його творчих принципів роботи демонструють індивідуальну художню ідентичність — наріжний камінь «авторського кіно» [Кохан 2017, с. 65]. Відповідно, переклад авторського кіно передбачає відтворення унікального ідіостилу митця, його художнього бачення та індивідуальної творчої манери.

Розглядаючи кінопереклад із позицій художнього перекладу, доцільно проаналізувати, як концепція авторського стилю, традиційно досліджувана у літературознавстві, адаптується до кінематографічного контексту. Ця адаптація можлива у світлі того, що перекладач кінотексту працює передусім із письмовим матеріалом — сценарієм, який за своєю суттю є художнім твором зі специфічною структурою та стилістикою. Саме тому в процесі перекладу кінотексту застосовуються методи, притаманні художньому перекладу [Лаврик 2020, с. 19], адже саме на основі письмового матеріалу перекладач формує інтерпретацію, пристосовану до функціонування реплік у кінематографічному середовищі.

Точне передання авторського голосу — передумова збереження цілісності й автентичності художнього твору. Якщо перекладач зуміє відтворити оригінальну емоційну та стилістичну глибину, переклад справлятиме такий самий вплив, як і оригінал [Sonila 2024, р. 435]. Саме через якість перекладу формується враження про стиль і особливості первісного твору [Andrienko 2016, р. 228], а отже, успішний переклад авторського кіно безпосередньо залежить від здатності перекладача розпізнати, проаналізувати та відтворити унікальний авторський стиль режисера в кінотексті.

Перекладений фільм отримує нове життя в іншому культурному контексті, функціонуючи як повноцінний автономний текст, що стає невід'ємною частиною художнього процесу в приймаючій культурі та набуває самостійної естетичної цінності [Гудманян, Плетенецька 2012, с. 29]. Вплив перекладних творів на світосприйняття народів є загальноновизнаним фактом [Клименко 2015, с. 230], що підтверджує важливість кіноперекладу як інструменту культурного впливу.

Отже, кінопереклад є однією з центральних форм аудіовізуального перекладу, що поєднує у собі мовну, культурну та технічну складові, і вимагає від

перекладача високого рівня міждисциплінарної компетенції. Його об'єктом виступає кінотвір — складна полікомпонентна структура, в якій тісно переплетено вербальні, візуальні та звукові елементи. Центральним для перекладача стає кінотекст — мовний рівень фільму, що виконує важливу функцію у формуванні сюжетної лінії, розкритті характерів персонажів і передачі авторського задуму.

Особливості аудіовізуального перекладу, зокрема дубляжу, зумовлюють високі вимоги до точності, синхронізації та емоційної відповідності реплік, адже переклад має не лише відповідати оригіналу за змістом, а й органічно поєднуватись із візуальним рядом. Вербальна складова кінотвору дозволяє аналізувати кінопереклад з позицій художнього перекладу, оскільки перекладач не просто відтворює зміст, а трансформує його відповідно до культурного коду цільової аудиторії, застосовуючи у синтезі з аудіовізуальними вимогами низку перекладацьких прийомів і трансформацій, серед них: дослівний переклад, калькування, запозичення, транспозицію, модуляцію, еквіваленцію, адаптацію, компресію, компенсацію, конкретизацію, генералізацію, синонімічні заміни, антонімічний переклад, логічний розвиток, транскодування, а також трансформації на рівнях синтаксису на прагматики.

У межах аудіовізуального перекладу, кінопереклад займає особливе місце, адже він передбачає не тільки передачу змісту, а й збереження естетичної функції, темпоритму, емоційного регістру, візуальної синхронізації та культурної відповідності. Це визначає його як вид перекладу з підвищеною міждисциплінарною складністю.

Особливої складності набуває переклад авторського кіно, де відтворення індивідуального стилю режисера-автора стає визначальним для сприйняття аудиторією його бачення світу, втіленого засобами мови кіно. Відтак, концепція авторського стилю, що має усталене застосування в художньому перекладі, логічно інтегрується в кінематографічний дискурс, стаючи теоретичною основою для дослідження перекладу кіно.

1.2. Труднощі передачі авторського стилю Педро Альмодовара в перекладі

Авторський стиль (ідіостиль, індивідуальний стиль) є ключовим елементом, що визначає унікальність митця як у літературі, так і в кіно. Йдеться про цілісну систему механізмів, за допомогою яких автор формує власний мистецький простір, що дозволяє відрізнити його творчість серед багатьох інших [Корнієнко 2016, с. 36]. В кінематографі режисер-сценарист створює власний візуально-нарративний всесвіт, де мовний компонент взаємодіє з візуальними та звуковими елементами для формування неповторного авторського почерку.

Як зазначає Г. Погребняк, стиль автора є безпосереднім відображенням його світоглядних установок, трансформованих у художню систему, яка відображає особистий досвід та індивідуальне сприйняття реальності [Погребняк 2020, с. 63]. У вузькому розумінні авторський стиль репрезентує характерний набір мовних і стилістичних прийомів, які формують індивідуальну манеру письма конкретного автора [Дідух 2012]. У літературному дискурсі індивідуальний стиль автора трактують як глибинне виявлення таланту митця у його художньому творі, спосіб фіксації його неповторного світобачення, схильності до логічного або інтуїтивного мислення, тяжіння до реалістичності або метафоричності, естетичних уподобань, які в сукупності створюють унікальне культурно-духовне явище [Літературознавчий словник-довідник]. У кінематографі це поняття зберігає концептуальну основу, але реалізується в умовах мультимодальності, де мовна складова в кінотексті постає лише одним із інструментів авторської естетики.

Індивідуальний стиль виявляється через особливості використання лексики, своєрідність образних висловів, синтаксичну будову речень. Дослідники наголошують на тому, що мова автора не існує відокремлено від цих елементів, а становить з ними єдине ціле, що походить із задуму митця та відбиває його творчу своєрідність [Корнієнко 2016, с. 36]. Автор у процесі творення відкриває свій власний мовний всесвіт, який демонструє його особистісне сприйняття дійсності, рівень інтелектуальної культури, освіченість. Авторський стиль формується перетині мови й мислення, формуючи індивідуальну мовну картину

світу, в якій загальнолюдське тісно переплетене з особистісним [Теребус 2016, с. 175–176]. Це цілісна система художньо-виражальних засобів, яка охоплює як зміст, так і форму твору, втілює життєвий та естетичний досвід митця, враховує традиції національної та світової культури.

Варто згадати, що хоча терміни «ідіолект», «ідіостиль», «індивідуальний стиль» часто вживаються як синоніми, у лінгвістиці існують підходи до їх розмежування: ідіолект розглядається як «сукупність індивідуальних особливостей мовлення індивіда», тоді як ідіостиль є ширшим поняттям — це «сукупність основних стильових особливостей творів автора у певний період або всієї його творчості» [Кульчицький 2014, с. 228].

Поняття авторського стилю в художніх творах охоплює неповторне поєднання індивідуальності, стилістичної манери та світоглядної перспективи, що формують цілісність письма. Це своєрідний слід митця, який робить його текст впізнаваним і відмінним від інших. Індивідуальний стиль автора формується з різних складових. Серед них дослідники виділяють: інтонацію, яка передає ставлення автора до предмета зображення; лексику, що відображає мовний запас автора та його стилістичні уподобання у доборі слів; ритміку, яка стосується плавності й мелодики речень; та побудову речень, що полягає в розташуванні слів і словосполучень для створення гармонійних синтаксичних конструкцій [Sonila 2024, p. 434].

У контексті художнього перекладу збереження авторського стилю посідає центральне місце. Саме завдяки відтворенню ідіостилу можлива адекватна передача унікальної манери митця в іншій мовній системі [Дідух 2012]. Ідіостиль визначається через мовні характеристики на всіх рівнях: на фонологічному — через звукові засоби (алітерації, асонанси, повтори); на морфемному — за допомогою власних словотвірних моделей; на лексичному — у виборі специфічної лексики чи тематичних груп; на синтаксичному — у вживанні нетипових конструкцій, власної пунктуації й нестандартної довжини речень [Щербина 2021, с. 230].

Для розуміння підходів до збереження авторського голосу важливо звернутися до теорій перекладу. Теорія динамічної еквівалентності Ю. Найди зосереджена на досягненні подібного ефекту, а не дослівного відтворення. У цьому випадку головною метою є емоційно-смісловне наближення тексту до оригіналу [Sonila 2024, p. 441]. Крім того, підходи Л. Венуті до «відчуження» та «одомашнення» мають прикладне значення: відчуження спрямоване на збереження культурної специфіки оригіналу, тоді як одомашнення передбачає адаптацію тексту до очікувань цільової аудиторії [Venuti 1995, p. 20], що може вплинути на збереження оригінального авторського голосу.

Перед початком художнього перекладу першочерговим завданням є ґрунтовне вивчення стильових особливостей автора з метою їх збереження в перекладі. Дослідники наголошують на важливості того, щоб власна стилістична манера перекладача не домінувала над унікальними рисами авторського письма на жодному з рівнів [Щербина 2021, с. 231]. Лексика, образність, синтаксис, звукова організація — усі ці елементи повинні бути максимально наближені до оригіналу. Окрім того, важливо інтерпретувати надтекстову структуру, особливо образно-асоціативні елементи. Відтворення цієї структури, без порушення норм цільової мови, є маркером якісного перекладу [Дідух 2012]. У контексті кіноперекладу цей принцип розширюється: перекладач має вивчати не лише мовностилістичні особливості діалогів та монологів, але й розуміти, як вони співвідносяться з візуальним рядом, звуковим оформленням та загальною концепцією фільму режисера та сценариста.

Збереження авторського стилю під час перекладу перекладознавці пов'язують із численними викликами. Основною проблемою є структурні відмінності між мовами, включаючи синтаксис, ідіоматичність та стилістику [Sonila 2024, p. 436]. Унікальні звороти, культурні алюзії та специфіка мовного середовища можуть не мати прямих відповідників у перекладі. У кіноперекладі, що має мультимодальний характер, ці виклики ускладнюються необхідністю синхронізації перекладеного тексту з візуальними елементами, ліпсинком, темпоритмом сцен та звуковими ефектами.

Разом із тим, креативність перекладацьких рішень, що не суперечить початковому наміру автора та концептуальним особливостям оригіналу, може збагачувати текст [Andrienko 2016, p. 227]. У контексті кіноперекладу креативність проявляється у здатності знаходити інноваційні рішення для адаптації авторського стилю до мультимодальних обмежень: це може включати творче переосмислення діалогів з урахуванням візуального контексту, адаптацію культурних алюзій до аудіовізуального ряду, або знаходження еквівалентів мовної гри, що гармонізують з акторською грою та режисерським баченням сцени.

А. Соніла зазначає, що для подолання складнощів перекладу можуть використовуватися різні стратегії, зокрема детальний огляд та аналіз вихідного матеріалу, співпраця з авторами, коли це можливо, а також стратегічне балансування між точністю й адаптацією [Sonila 2024, p. 440]. Перекладач має визначити, які елементи авторського голосу є ключовими, і прагнути знайти оптимальні способи їх відтворення в новому мовному контексті.

Для кіноперекладу завдання збереження авторського стилю набуває особливої актуальності, коли йдеться про режисерів, які одночасно є і творцями візуального ряду, і авторами сценаріїв. Такі митці формують цілісний авторський всесвіт, де мовний компонент органічно інтегрується з усіма елементами кінематографічної оповіді. Яскравим прикладом такого синтезу є творчість іспанського режисера та сценариста Педро Альмодовара, чії особливості кінематографічного стилю неодноразово ставали предметом перекладознавчих досліджень. Це зумовлено унікальним поєднанням у його фільмах провокативності й ніжності, традицій і новаторства, а також відображенням ключових іспанських тем крізь призму сучасності, що створює комплексні виклики для перекладу.

Науковці та кінознавці описують творчість іспанського режисера Педро Альмодовара як унікальне втілення його світогляду та особистості, що виражається через комплекс мистецьких засобів, які формують впізнаваний авторський стиль, якого критики називають «almodovariano» [Ciordia 2012, p. 68].

За спостереженнями дослідників, фільмографія П. Альмодовара «зіткана зі спогадів власного життя» і спирається на автобіографічні джерела, що особливо помітно на пізньому етапі творчості, включаючи елементи самоаналізу, як у кінострічці «Біль та слава» [Скоморощенко 2020, с. 26–27]. Ця глибоко особистісна природа творчості значно ускладнює процес перекладу, оскільки вимагає від перекладача не лише лінгвістичної компетентності, але й розуміння індивідуального світогляду автора.

Одним із основних викликів критики визначають культурну детермінованість стилю П. Альмодовара. Його творчість органічно інтегрована в іспанський культурний та соціальний контекст, особливо в рух «мадридської мови» – контракультурного явища постфранкістської Іспанії; режисер свідомо протиставляв своє мистецтво традиційному іспанському кінематографу, прагнучи «зруйнувати буржуазний костюмбрізм іспанського кіно того часу» [Скоморощенко 2020, с. 26]. Кінострічки режисера та сценариста насичені елементами іспанського фольклору, гастрономії, національних традицій (як-от кориди чи процесій Страсного тижня), характерних для Мадрида та Ла-Манчі [Saavedra Llamas 2020, p. 371, 382–383]. Передача цих культурних кодів у іншомовне середовище вимагає від перекладача не лише лінгвістичної еквівалентності, але й глибокої кроскультурної компетенції.

Як вважають дослідники, особливу складність може становити переклад специфічних культурних реалій та власних назв, які фігурують у фільмах П. Альмодовара — географічні локації, інституції, бренди, імена історичних постатей. Ці елементи потенційно залишаються семантично непрозорими для іноземного реципієнта або потребують контекстуальної заміни, що неминуче модифікує сприйняття оригінального авторського задуму [Del Río Zamudio 2012, p. 691].

Не менш істотною проблемою для кіноперекладу дослідники визначають і мову персонажів, що в сценаріях П. Альмодовара виконує інформаційну і тематичну функцію, слугуючи маркером соціального статусу персонажів та їхньої соціокультурної приналежності. Режисер цілеспрямовано інкорпорує в

діалоги нестандартизовані мовні засоби та специфічні лексичні одиниці, характерні для урбаністичних середовищ або сільських регіонів [Ciordia 2012, p. 57, 60, 68] [Saavedra Llamas 2020, p. 381]. Мовлення персонажів П. Альмодовара часто включає регіональні акценти (як-от андалузський) або індивідуальні мовні патерни, що є невід'ємною частиною їхньої характеристики. Збереження цих лінгвістичних маркерів становить суттєву проблему, оскільки вони можуть бути нівельовані в процесі дубляжу, що призводить до редукції важливих компонентів авторського стилю [Del Río Zamudio 2012, p. 693].

Мовостиль П. Альмодовара, особливо в ранніх роботах, був охарактеризований критиками як «простонародно-вульгарний» («populachero vulgar»). Сам режисер визнає, що іспанці мають особливий, гумористичний спосіб реагування навіть на найгірші моменти життя, пов'язуючи це з їхнім «національним характером» [Rox Barasoain 2008, p. 366]. Тому діалоги його персонажів часто містять елементи чорного гумору, який може бути «нешанобливим й зухвалим», а також епатажним за своєю природою [Скоморощенко 2020, с. 26]. Науковці відзначають особливу складність перекладу вульгарних висловлювань, що є невід'ємною частиною режисерського дискурсу без цензури та табу, який сформувався в постфранкістський період [Gutiérrez Rodríguez 2010, p. 296].

На думку дослідника М. С. Дель Ріо Самудіо, окремим викликом постає проблема перекладу фразеологічних одиниць, паремій та колоквіальних виразів, які активно функціонують у діалогах П. Альмодовара. Наприклад, у його фільмах зустрічаються численні приклади гри слів та прислів'я, як-от: «*En mi pueblo dicen que 'el que no ha visto Graná no ha visto ná'*», «*Culo veo, culo quiero*», «*Más vale que sobre que no que falte*» та «*Burro grande ande o no ande*» [Rox Barasoain 2008, p. 337]. Трансляція цих елементів часто супроводжується втратою оригінальної семантики, конотативних нюансів, гумористичного чи експресивного потенціалу [Del Río Zamudio 2012, p. 692].

Важливим аспектом вважаються також форми мовленнєвого етикету у фільмах Альмодовара, зокрема вибір між формальним «*usted*» та неформальним

«*tú*», що відображають міжперсональні відносини [Del Río Zamudio 2012, p. 693]. Системи етикетних форм звертання в різних мовах можуть суттєво відрізнятися, що ускладнює точну репрезентацію цього аспекту в перекладі.

Тематичний діапазон і проблематика фільмів Альмодовара створюють додаткові перекладацькі виклики. Його кінострічки часто репрезентують «певну маргінальну реальність люмпен-пролетарських міських кварталів», актуалізуючи теми соціальної девіації, наркотичної залежності, домашнього насильства, ранньої вагітності, проституції. Також присутні елементи антиклерикалізму, експліцитні репрезентації гомосексуальності та провокативні гетеросексуальні сцени [Скоморощенко 2020, с. 26]. П. Альмодовар репрезентує ці теми без моралізаторства, нормалізуючи їх у своєму художньому світі [Gutiérrez Rodríguez 2010, p. 47, 317]. Перекладач має забезпечити адекватну трансляцію цього неупередженого зображення, уникаючи стигматизуючої лексики, одночасно зберігаючи оригінальну тональність цих контroversійних тем в іспанському соціокультурному контексті.

Водночас окремі науковці звертають увагу на ще один важливий елемент авторського стилю П. Альмодовара, який часто залишається поза увагою в суто стилістичних дослідженнях, але має значний вплив на смислову глибину його фільмів — а саме медичний дискурс. Він виступає у фільмах П. Альмодовара не лише фоном, а й повноцінним елементом наративної та символічної структури. Як слушно зазначає Е. Алонсо Франч, медичні терміни часто мають метафоричний вимір, маркуючи внутрішні трансформації персонажів. Фармацевтичні елементи (антидепресанти, анксиолітики, наркотики) також функціонують як засоби психологічного впливу чи втечі від реальності. Присутність медичної тематики стає своєрідним способом артикуляції глибших тем: болю, втрати, оновлення та пошуку ідентичності. Ці образи мають метафоричне та емоційно насичене значення, в якому фізичне страждання тісно переплетене з духовним досвідом [Alonso Franch 2022, p. 31–32]. Для перекладача це становить виклик: необхідно не лише точно передати терміни, але й зберегти символічне й емоційне навантаження медичного дискурсу; переклад

має балансувати між науковою точністю та художньою інтерпретацією, щоб не втратити багатозарову сутність оригіналу.

До того ж, дослідники підкреслюють ще одну характерну рису стилю П. Альмодовара — жанрову гібридизацію — поєднання елементів драми, комедії, мелодрами, трилера та костюмбризму в межах одного наративу чи навіть у поведінці окремого персонажа. Це формує унікальну стилістичну модальність, яку термінологічно визначають як «альмодраму» [Montesinos Soudry 2011, p. 78]. Задля збереження авторського стилю ключовим є розуміння цих переходів між тонами та регістрами, що дозволяє передати оригінальну стилістичну своєрідність діалогів як у комічних, так і в драматичних моментах.

На думку дослідників, інтертекстуальність є значущим аспектом творчості П. Альмодовара. Його фільми містять посилання на літературу (Трумен Капоте, Вірджинія Вулф, Біблія), інші кінострічки, а також елементи, що відображають його власне життя та творчість [Gutiérrez Rodríguez 2010, p. 103, 157, 312]. О. Скоромощенко підкреслює, що П. Альмодовар часто використовує прийом перетікання тем або сюжетних «зачіпок» з одного фільму в інший, де вони «набувають повноцінного розвитку», що створює «враження неперервності власної творчості, її впізнаваності». Стиль П. Альмодовара також характеризується значущістю невербальних компонентів — музичного супроводу та специфічних візуальних рішень [Скоморощенко 2020, с. 27]. Його авторська манера значною мірою спирається на візуальний ряд (інтенсивне використання кольору, особливо червоного, синього, чорного та зеленого [Gutiérrez Rodríguez 2010, p. 294]; апеляція до поп-арту та кітчю [Gutiérrez Rodríguez 2010, p. 518]) та музичне оформлення (інтеграція пісень, що доповнюють сюжет) [Gutiérrez Rodríguez 2010, p. 276, 374–375, 390].

Особливо важливим аспектом візуального стилю Альмодовара є колористика, яка може виконувати не лише естетичну, а й семантичну функцію. Як зазначає О. П. Григоренко, червоний функціонує маркером пристрасті, чорний візуально підкреслює втрату, ізоляцію та провину, зелений символізує трансформацію та історичну пам'ять, а синій асоціюється з рефлексією про минуле. Кольорова

символіка може корелювати з мовленням персонажів: чорний підсилює драматизм через семантичні поля смерті та провини, синій супроводжується уповільненим темпом мовлення і, а зелений корелює з емоційною напруженістю, що відображається у фрагментарності синтаксису та метафоричних виразах [Григоренко 2025, с. 83–84].

У контексті «авторських текстів», до яких належать фільми П. Альмодовара, перекладознавці обґрунтовують необхідність збереження стилістичних особливостей оригіналу — тих мовних засобів і прийомів, які формують впізнаваний авторський почерк [Ciordia 2012, р. 68]. Однак перекладач повинен балансувати між прагненням передати конотації та експресивність оригінального мовлення та необхідністю дотримуватися базових норм і коректності мови перекладу [Ciordia 2012, р. 59]. Свідоме використання нестандартних або «неправильних» форм має бути дозованим, щоб зберігати свою інформативну та стилістичну функцію [Ciordia 2012, р. 67].

Дослідниця Л. С. Сіордія вважає, що у ситуаціях, коли безпосередня трансляція лінгвістичних особливостей є неможливою або недоцільною, перекладач повинен імплементувати компенсаційні стратегії в інших сегментах тексту. Це може включати використання розмовного або вульгарного реєстру у перекладі, а також креативні рішення, які можуть відрізняються від оригінальних, але передавати схожі конотації [Ciordia 2012, р. 58–59]. Прикладом може бути систематичне використання зменшувально-пестливих форм або архаїчних синтаксичних конструкцій у мові перекладу для відтворення сільського колориту, навіть якщо їх немає в оригіналі [Ciordia 2012, р. 63].

Нарешті, автори наголошують, що переклад ніколи не відбувається у вакуумі, а завжди в контексті культурних традицій. Він є транскультурним явищем, що включає контексти, аудиторію, ідеологію [Diniz 2003, р. 40]. Передача авторського стилю буде залежати від ступеня близькості культур оригіналу та перекладу [Diniz 2003, р. 46], що у випадку іспанської та української культур потребує особливо чутливого підходу, адже попри окремі паралелі в емоційності,

символіці чи релігійному світогляді, між цими культурами зберігається помітна історико-культурна дистанція.

Отже, авторський стиль є складною і багаторівневою категорією, що втілює світоглядні орієнтири митця, його естетичні уподобання, мовну інтуїцію та індивідуальне бачення дійсності. Це цілісна система, яка поєднує інтонаційні, лексичні, синтаксичні й ритмічні особливості мовлення, формуючи унікальну мовну картину світу. Відтворення авторського стилю в перекладі — ключова умова збереження художньої ідентичності твору. Особливої ваги це завдання набуває у сфері перекладу кінотворів, де важливо передати не стільки формальні мовні структури, скільки ефект, емоційний настрій і культурні конотації оригіналу. У кіноперекладі збереження авторського стилю ускладнюється мультимодальним характером тексту: вербальна складова в ньому тісно пов'язана з візуальним рядом, акторською грою, темпоритмом сцен і звуковим оформленням. Особливо це актуально щодо фільмів режисерів-авторів, які самі пишуть сценарії й створюють візуальний світ своїх історій

Передача авторського стилю Педро Альмодовара в кіноперекладі супроводжується низкою труднощів, пов'язаних із лінгвістичними, культурними та стилістичними особливостями його творчості. Серед них виокремлюють: збереження культурно специфічних реалій, відтворення діалектів, сленгу, вульгаризмів, спеціалізованої лексики, передача фразеологізмів, гри слів, паремій та мовленнєвого етикету, а також адекватна трансляція гумору й інтертекстуальних посилань. Додаткову складність становить жанрова гібридизація, провокативна тематика та мультимодальний характер кінотексту, де мовний компонент органічно інтегрується з візуальними та звуковими засобами стилю іспанського режисера та сценариста.

Висновки до першого розділу

Кінопереклад розглядається як одна з ключових форм аудіовізуального перекладу, яка характеризується мультимодальністю та синтетичністю, поєднуючи мовні, візуальні, звукові та технічні компоненти в єдину художньо-

естетичну структуру, де візуальний та вербальний модули мають рівноцінне значення для інтерпретації повідомлення. Об'єктом такого перекладу виступає кінотвір — складна мультикомпонентна структура, у якій мовні, візуальні й звукові елементи перебувають у тісному взаємозв'язку. Кінотекст, як мовна складова фільму, набуває особливого значення як засіб формування сюжетної лінії, характеристик персонажів і вираження авторського задуму.

Особливості аудіовізуального перекладу, зокрема дубляжу — синхронізація вербальних і невербальних компонентів — вимагають від перекладача підвищеної уваги не лише до тексту, але й звукових ефектів, інтонації, рухів губ, хронометражу, жестів та послідовності зображень. Оскільки перекладач працює передусім із письмовим матеріалом — сценарієм художнього фільму, кінопереклад може розглядатися в парадигмі художнього перекладу. Це дозволяє застосовувати традиційний аналіз перекладацьких прийомів та трансформацій — лексичних, граматичних, синтаксичних, семантичних та прагматичних перетворень, адаптованих згідно специфіки мультимодального аудіовізуального середовища.

Особливої актуальності набуває кінопереклад у контексті авторського кінематографа, де режисер-сценарист виступає повноцінним творцем художнього всесвіту фільму. Авторське кіно як результат творчої незалежності режисера втілює його суб'єктивний погляд на світ через усі складові фільму, де вербальний компонент є невіддільною частиною естетичної структури твору. Концепція авторського стилю, традиційно досліджувана в літературознавстві, логічно адаптується до кінематографічного дискурсу з урахуванням його мультимодальності. Переклад авторського кіно постає як акт творчої інтерпретації, що вимагає синтезу традиційних методів художнього перекладу з урахуванням візуальних, звукових та технічних компонентів аудіовізуального твору.

Авторський стиль визначається як цілісна система художньо-виражальних засобів, що формується на перетині мови та мислення, створюючи індивідуальну мовну картину світу, і виявляється через особливості використання лексики,

своєрідність образних висловів, синтаксичну будову речень та включає інтонацію і ритміку. Збереження авторського стилю в перекладі виступає однією з ключових передумов підтримки художньої ідентичності кінотвору.

Творчість режисера і сценариста П. Альмодовара постає яскравим прикладом авторського кінематографа, що характеризується глибокою культурною детермінованістю та автобіографічністю. Його індивідуальна манера органічно інтегрована в іспанський культурний контекст і насичена елементами національного фольклору, побуту та традицій.

Основні перекладацькі виклики, що потенційно ускладнюють відтворення у перекладі авторського стилю П. Альмодовара, включають передачу культурно специфічних реалій та власних назв, що залишаються семантично непрозорими для іншомовного реципієнта. Сюди належить зокрема і мова персонажів П. Альмодовара, що виконує тематичну функцію, слугуючи маркером соціального статусу та включаючи регіональні акценти, специфічні ідіолектні особливості та «простонародно-вульгарний» мовостиль з елементами чорного гумору. Складність можуть становити також жанрова гібридизація, передача фразеологічних одиниць, паремій, колоквіальних виразів та форм мовленнєвого етикету, а також зображення контроверсійних тем, елементів медичного дискурсу, й інтертекстуальних посилань на літературу, кіно та власний творчий доробок. Окрім того, візуально-звукові елементи можуть вступати у семантичний зв'язок із тональністю діалогів і емоційною насиченістю мовлення персонажів, що потенційно створює додаткові труднощі при перекладі.

РОЗДІЛ 2. ВІДТВОРЕННЯ АВТОРСЬКОГО СТИЛЮ ПЕДРО АЛЬМОДОВАРА В УКРАЇНСЬКОМУ ДУБЛЯЖІ ФІЛЬМУ «DOLOR Y GLORIA»

2.1. Фільм «Dolor y gloria» як приклад авторської манери Педро Альмодовара

Стрічка «Dolor y gloria» («Біль та слава») займає особливе місце у творчому доробку іспанського режисера П. Альмодовара і є його найбільш автобіографічний фільмом. Це своєрідна кінематографічна сповідь, створена напередодні 70-річчя митця як глибоко особистісний жест самоаналізу та повернення до витоків. Дослідники класифікують цю стрічку як кульмінаційний твір періоду внутрішньої рефлексії у творчості П. Альмодовара [Скоморощенко 2020, с. 26–27].

Фільм розгортається як поліфонія спогадів головного героя Сальвадора Мальйо — режисера, який переживає фізичну кризу, творче вигорання й емоційну ізоляцію. Сальвадор постає як альтер-его самого П. Альмодовара [Martínez Herranz 2019, p. 208], але автор принципово не зводить його лише до проєкції себе. Через розмиті межі між автобіографією й художньою умовністю режисер досліджує не стільки події, скільки механізми пам'яті, трансформації болю, гешталти втраченого. Внутрішній конфлікт Сальвадора — між тілом, що неслухняне, і пам'яттю, що болить — визначає не лише сюжетну структуру, а й ритм самої стрічки: фрагментарний, ритмічно уповільнений, насичений паузами, де тиша промовляє не менше за слова.

Сальвадор «проживає» власну тілесність через численні недуги: сцени консультацій із лікарями, згадки про хронічний біль, депресію та залежність структурують фільм майже як кінематографічний «анамнез». Водночас П. Альмодовар свідомо уникає романтизації страждання чи «смаку зникнення болю» [Самусенко 2019], звертаючись до тілесності як до простору внутрішньої трансформації. Медичні «мотиви» у його кінострічці поєднують реалізм і символіку — відчаю, відновлення, відродження. Тематика тілесності та болю функціонує не лише як засіб передачі інформації, а як образна мова для

вираження екзистенційних переживань героя. Медичні терміни подекуди набувають метафоричного звучання, стаючи мовою самоопису та самоаналізу. Саме тому одним із наскрізних лейтмотивів стрічки є тема мистецтва як терапії — «кіно як порятунок» функціонує не лише як наративна метафора, а як сутнісна відповідь героя (і самого автора) на тілесний і душевний біль.

Структурно кінофільм відходить від лінійного наративу, натомість застосовуючи принцип оповідної фрагментації: спогади чергуються з фантазіями, сцени театру — з особистими зустрічами, автобіографія — з вигаданою постановкою. Багаторівнева структура спогадів головного героя знаходять безпосереднє відображення у мовній організації фільму. Перехід між різними часовими пластами — дитинством, теперішнім і художніми рефлексіями — супроводжується зміною реєстрів: ностальгійна ліричність спогадів дитинства змінюється сухістю медичного дискурсу сцен з лікарських консультацій; натуралістичне зображення гетто контрастує з інтимною довірою приватних розмов; театралізована піднесеність монологів протиставляється стриманості буденних діалогів.

Мовний простір стрічки відзначається високим рівнем стилістичної насиченості. Ми спостерігаємо чергування технічної термінології (медичного спрямування), побутово-розмовної лексики (в діалогах між героями), сленгових і жаргонних виразів (особливо яскраво у сценах, де згадується вживання наркотиків), паремій, афористичних конструкцій і навіть поетичних образів (у монологіях і філософських роздумах Сальвадора). Органічною складовою стилістики стрічки є також включення культурно-специфічних реалій іспанського побуту. У структуру фільму також вплетені характерні для кіно П. Альмодовара комічні елементи, зокрема іронія, гротеск і сарказм. Вони виникають у побутових ситуаціях, часто ґрунтуються на гіперболі, несподіваних порівняннях або зіткненні піднесеного з вульгарним. Вербальний аспект кінотвору функціонує не ізольовано, а в тісному зв'язку з характером персонажів, ритмом сцени, інтонацією, візуальним контекстом — тобто в умовах цілковитої мультимодальності, яка є визначальною рисою кіно як виду мистецтва.

Характерним є і візуальний пласт стрічки. П. Альмодовар знову звертається до своєї улюбленої палітри: глибокі червоні, сині, жовті кольори утворюють візуальну драматургію, де кожен відтінок виконує функцію емоційного маркера. Особливо символічним постає червоний — він об'єднує сцени дитинства, теперішнього болю і творчого імпульсу, формуючи стійкий семіотичний «вузол» фільму [Farhangkhaghanpoor 2022, p. 23]. Червоний колір домінує у костюмах персонажів, елементах інтер'єру та символізує як страждання, так і пристрасть головного героя. Поєднання ж червоного кольору з білим, зокрема, стає своєрідним візуальним лейтмотивом, що з'являється як елемент у ключових сценах фільму — від постера першого фільму Сальвадора до сценографії його нових проєктів.

Інтертекстуальні алюзії — ще один стійкий елемент стилістики П. Альмодовара — тут реалізуються через музику (від Чавели Варгас до «Бітлз» та Мерилін Монро), літературу та театр (Кокто, Шекспір, Лорка, Турборг Недреас), посилення на класичне кіно. Водночас простір фільму є максимально персоналізованим: будинок головного героя перетворюється на своєрідний музей, наповнений творами мистецтва з колекції самого П. Альмодовара [Chatruc 2019], що підкреслює автореферентний характер стрічки.

За словами самого Альмодовара, «Біль та слава» — не лише про нього чи про його творчість, але й про саме кіно [Самусенко 2019]. Цією стрічкою режисер декларує свою любов до кінематографу [Martínez Herranz 2019, p. 216]. Не випадково П. Альмодовар вкладає в одній із фінальних сцен фільму ключову фразу: «*el cine me salvó*» [Almodóvar 2019, 01:05:04] — «мене врятувало кіно» [Альмодовар 2019, 01:05:04]. Цей вислів не потребує коментарів — він функціонує як художній і життєвий рефрен, що поєднує реальне, вигадане і пережите.

З огляду на все зазначене, ми можемо вважати «Біль та славу» квінтесенцією «альмодоваріанського» кіно. У ньому поєднуються автобіографізм, тілесність, рефлексивність, любов до театру, до музики, до кіно — як до єдиної форми існування. Кінематографічна поетика Альмодовара в цій

стрічці не просто супроводжується відповідною мовною організацією, а органічно з нею взаємодіє, створюючи цілісну художню систему, де візуальне та вербальне доповнюють одне одного у розкритті глибинних смислів автобіографічного нарративу. Стрічка відкриває перед нами не лише тематичну та естетичну багатошаровість, а й авторське бачення світу, яке полягає в сміливості бути вразливим — і робити це мовою кіно.

Зважаючи на мультимодальну природу стрічки й обмеження, продиктовані її технічною реалізацією у дубляжі, «Біль та слава» постає надзвичайно цінним матеріалом для аналізу перекладацьких стратегій для відтворення мовностилістичної складової стилю П. Альмодовара, які ми розглянемо далі.

2.2. Способи відтворення українською мовою мовностилістичних особливостей стрічки

У процесі аналізу українського дубляжу художнього фільму П. Альмодовара «Біль та слава» було встановлено наявність мовностилістичних особливостей, які відповідають загальним закономірностям творчості режисера, описаним у дослідженнях його фільмографії. Методом суцільної вибірки було виокремлено мовностилістичні елементи, що утворюють багаторівневу структуру, яка охоплює низку стилістично маркованих шарів: розмовні елементи, сленгові вирази й лайливу мову, емоційно забарвлені одиниці, медичну термінологію, спеціалізовані номінації, пов'язані з наркотиками, фразеологізми та паремії. Серед виявлених елементів також зафіксовано різні форми комічного: іронію, сарказм і гротеск.

Розмовна й емоційно забарвлена лексика у дубляжі зберігає свою експресивність через гнучке поєднання просторіччя, сленгу та індивідуалізованої інтонації. Наприклад, вигук *¡Qué cosas tienes!* у різних ситуаціях відтворено по-своєму: «*У! Безсоромна, як таке на думку спадає!*» [Almodóvar 2019, 00:02:53] — «*Фу! Безсоромна, як таке на думку спадає!*» [Альмодовар 2019, 00:02:53] або «*¡Desde luego, mamá, qué cosas tienes!*» [Almodóvar 2019, 01:28:15] — «*Ох, ну ти даєш, мамо!*» [Альмодовар 2019,

01:28:15] — із виразним смисловим розвитком відповідно до контексту конкретної сцени фільму.

У перекладі вульгаризмів у фільмі спостерігається певна градація у виборі стилістично маркованих відповідників залежно від контексту. Наприклад, репліка «*¡Cuánto tiempo, **cabrón!***» [Almodóvar 2019, 01:11:01] супроводжує дружню сцену возз'єднання, і тому грубе звертання в оригіналі має радше іронічний або фамільярний характер, у перекладі ж її передано як «*Скільки літ, **приятелю!***» [Альмодовар 2019, 01:11:01], де лайливе **cabrón**, що у прямому значенні є грубим звертанням, з урахуванням контексту замінено на лексему із позитивною конотацією.

У більш конфліктних або напружених сценах переклад зберігає негативну експресивність реплік, однак реалізує її за допомогою помірно маркованих українських відповідників. Так, у прикладі: «*Porque tú me lo prohibiste, **maricón!***» [Almodóvar 2019, 00:15:24] — «*Тому що ти, **дурень**, мені заборонив!*» [Альмодовар 2019, 00:15:26], образливий термін **maricón**, що має гомофобне забарвлення, замінено на одиницю менш соціально чутливу, хоч і зневажливу.

У вислові «*¡Que no vamos a un concurso de belleza, sino a **un puto coloquio!***» [Almodóvar 2019, 00:34:39] — «*Заради бога, ми йдемо на конкурс краси, чи на **бісову зустріч!***» [Альмодовар 2019, 00:34:39], лайливий прикметник **puto** замінено на менш грубий, хоча емоційно забарвлений відповідник **бісову**. У фразі ж «*¡Estás como **una puta cabra!***» [Almodóvar 2019, 00:37:52] — «*Який же ж ти **мерзотник!***» [Альмодовар 2019, 00:37:52] відбувається зміна образу й часткове згладжування експресії: метафора втрачена, натомість збережено загальну негативну оцінку.

Неодноразово зустрічаємо приклади вилучення вульгаризмів: «*El **cabrón** nunca hizo el personaje que yo había escrito*» [Almodóvar 2019, 00:06:22] — «*Він ніколи не грав того персонажа, який я писав*» [Альмодовар 2019, 00:06:22], «*¡Que **qué coño** iba a saber yo que aquí era fiesta?*» [Almodóvar 2019, 00:17:43] — «*Ну звідки мені було знати що в них це свято?*» [Almodóvar 2019, 00:17:43], «*¡Que **susto, coño!***» [Almodóvar 2019, 00:27:53] — «*Я злякався!*» [Альмодовар 2019,

00:27:53], «*Tú quién coño te crees que eres?*» [Almodóvar 2019, 00:37:34] — «*За кого ти тут себе маєш?*» [Альмодовар 2019, 00:37:34].

У прикладі «*Pero no te vayas a traer una mierda*» [Almodóvar 2019, 00:40:58] — «*Тільки лайно не підсовуй*» [Альмодовар 2019, 00:40:58] спостерігаємо дослівний переклад лексичного змісту зі супутньою синтаксичною трансформацією: інверсія в українському дубляжі посилює категоричність та виразність репліки, де замість прямого відтворення оригінальної конструкції іменник винесено на перше місце, що підкреслює ключовий об'єкт емоційної реакції персонажа.

Передача таких жаргонних виразів, як «*Dame la pasta*» [Almodóvar 2019, 00:41:02] — «*Бабки давай*» [Альмодовар 2019, 00:41:02], «*Al contado y ahora*» [Almodóvar 2019, 00:41:06] — «*Вперед і готівкою*» [Альмодовар 2019, 00:41:06], демонструють трансформацію синтаксичної структури: у дубляжі відбувається інверсія, яка краще відповідає нормам української розмовної мови й зберігає прагматичну функцію оригіналу — різкість і грубість вислову.

У вислові «*¿No tienes casa?*» [Almodóvar 2019, 00:41:24] — «*Що, обхазався?*» [Альмодовар 2019, 00:41:29] застосовано прагматичну трансформацію: іронічно-зневажливу репліку, сформульовану через побутову лексику, адаптовано за допомогою стилістично грубішого, проте емоційно еквівалентного українського вислову, що зберігає комунікативну функцію приниження. Схожий прийом спостерігається й у перекладі репліки «*Tú estabas grogui*» [Almodóvar 2019, 00:31:41], де прикметник *grogui* означає «Atontado o aturdido por causas físicas o psíquicas, espec. por cansancio o por haber tomado alguna sustancia» [DRAE], у дубляжі передана за допомогою функціонального відповідника та додаванням підсилювальної частки *ж*: «*Ти ж відключився*» [Альмодовар 2019, 00:31:41].

Ще один приклад жаргонного висловлення — репліка «*Oye, me ha flipado el cuento, tío*» [Almodóvar 2019, 00:31:54], передана як «*Слухай, я в захваті від розповіді*» [Альмодовар 2019, 00:31:54]. Тут спостерігаємо два типи трансформацій: модуляції, де сленгове дієслово *flipar* на позначення дії

«Entusiasmarse con alguien o algo» [DERAE] замінено більш стилістично нейтральним словосполученням «бути в захваті», а також вилучення характерного для іспанської розмовної мови звертання з емоційним відтінком *tío*.

Отже, при перекладі розмовної лексики та вульгаризмів основними прийомами дубляжу є: адаптація через стилістичну нейтралізацію, контекстуальні заміни з пом'якшенням, компресія через повне вилучення вульгаризмів, дослівний переклад зі збереженням грубості, модуляція сленгових понять та еквіваленція через функціональні відповідники, а також смисловий розвиток відповідно до контексту сцени. Супутніми трансформаціями виступали транспозиція на синтаксичному рівні через інверсію і компенсація на прагматичному рівні через інтонаційне забарвлення.

Ще один важливий вербальний шар досліджуваного кінотвору — медична лексика. Її особливість полягає у необхідності точності термінів при одночасному збереженні стилістичного тону — іноді наукового, іноді іронічно-рефлексивного. Часто у перекладі вдавалися до калькування: *dolores de cabeza* [Almodóvar 2019, 00:11:55] — *головні болі* [Альмодовар 2019, 00:11:54], *migrañas* [Almodóvar 2019, 00:11:56] — *мігрени* [Альмодовар 2019, 00:11:56], *disfagia* [Almodóvar 2019, 01:41:57] — *дисфагія* [Альмодовар 2019, 01:41:57], «*..el insomnio, la faringitis crónica, la otitis, el reflujo, la úlcera*» [Almodóvar 2019, 00:11:07] — «*..безсоння, хронічний фарингіт, отит, рефлюкс, виразка*» [Альмодовар 2019, 00:11:07], *síndrome de abstinencia* [Almodóvar 2019, 01:21:06] — *синдром абстиненції* [Альмодовар 2019, 01:21:06].

В інших випадках використовується описовий переклад: *tinnitus* [Almodóvar 2019, 00:11:34] — *дзвін у вухах* [Альмодовар 2019, 00:11:34], *asma intrínseca* [Almodóvar 2019, 00:11:07] — *неалергічна астма* [Альмодовар 2019, 00:11:07], «*dolores musculares: lumbares, dorsales, tendinitis, ambas rodillas y hombros*» [Almodóvar 2019, 00:11:24] — «*біль у попереку, в грудному відділі хребта, у сухожиллях, в обох колінках і плечах*» [Альмодовар 2019, 00:11:24], «*Es un osteofito, una osificación*» [Almodóvar 2019, 01:42:07] — «*Це остеофіт, патологічний наріст*» [Альмодовар 2019, 01:42:07], «*Pero el digestólogo no...No*

descarta que sea un tumor» [Almodóvar 2019, 01:24:06] — «**Лікар** не виключає **недоброякісної природи**» [Альмодовар 2019, 01:24:06], де також спостерігаємо генералізацію професійної назви *digestólogo* (букв. лікар-гастроентеролог) до *lícar*.

Також спостерігаємо інші численні приклади генералізації спеціалізованої лексики. Зокрема, у фразі «*Oxicodona casi no me hace nada*» [Almodóvar 2019, 01:20:20] — «**Пігулки** майже не допомагають» [Альмодовар 2019, 01:20:20], або «*¿Sigues con el Paxtibi para la cabeza?*» [Almodóvar 2019, 01:21:41] — «**Ти ще п'єш таблетки** від головного болю?» [Альмодовар 2019, 01:21:41], відбувається редукція культурно специфічної інформації через заміну конкретних комерційних назв на родові поняття, що знижує інформативну точність, але полегшує сприйняття для цільової аудиторії.

Схожий прийом спостерігаємо у прикладах: «*La pobre murió... en la UCI de un hospital, sola*» [Almodóvar 2019, 01:34:59], де переклад «**А замість цього вона померла в лікарні, сама**» [Альмодовар 2019, 01:34:57], опускає згадку про палату інтенсивної терапії (UCI), внаслідок чого втрачається важливий змістовий акцент. Водночас у дубляжі фрагменту «*Estos son sibilancias o pitos*» [Almodóvar 2019, 00:11:42] — «**Іще — свистячі хрипи**» [Альмодовар 2019, 00:11:42] — обидва медичні терміни передано узагальнено, через близький за змістом відповідник.

Серед іншого знаходимо і застосування прийому смислового розвитку, де фізіологічна метафора набуває відтінку життєвої філософії: «*Descubrí que mi vida mi vida giraría en torno a la columna vertebral*» [Almodóvar 2019, 00:12:07] — у перекладі «**Я усвідомив, що моє життя крутиться навколо хребта**» [Альмодовар 2019, 00:12:06].

Отже, для передачі медичної лексики в українському дубляжі основними використаними прийомами виявилися калькування, описовий переклад та генералізація. Рідше у перекладі вдавалися до смислового розвитку і випущення.

Лексика, пов'язана з наркотиками, передається з урахуванням прагматичного контексту. Сюди відносяться як нейтральні згадки про вживання

речовин, так і соціально марковані слова — *caballo, dealer, chinos*. У випадках із відтворенням *caballo*, жаргонної назви героїну [DRAE], спостерігається тяжіння до описової трансформації з елементами модуляції: «*No porque fuera incapaz, sino porque tomaba la droga opuesta al personaje. Tomaba caballo*» [Almodóvar 2019, 00:36:59] — «*Не тому що не здатний, а тому що сам вживав наркотики незвичні для персонажу. Важкі наркотики конячими дозами*» [Альмодовар 2019, 00:36:59]. Тут заміщення метафори описовим виразом передає іронічний підтекст та експресивність мовлення, притаманну стилю П. Альмодовара.

Наступний приклад ілюструє застосування різних прийомів для відтворення лексеми *caballo*: «*Le pregunté si no se sentía bien, y él me confesó que había empezado a tontear con el caballo. Me sorprendió porque yo no lo había tomado nunca. Bebía y esnifaba cocaína, como todo el mundo. Pero caballo nunca*» [Almodóvar 2019, 01:00:13] — «*Я спитав, що з ним коїться, і він зізнався в тому, що спробував героїн і підсів на нього. Я здивувався, тому що не приймав нічого такого. Випивав, нюхав кокаїн — як всі навколо. Та щоб важкі — ні*» [Альмодовар 2019, 01:00:13]. Іспанський ідіоматичний вираз *tontear con el caballo* (букв. «гратися з героїном») передано описово: «*спробував героїн і підсів на нього*», а у перекладі фрази «*Pero caballo nunca*» спостерігаємо прийом узагальнення: «*Та щоб важкі — ні*».

Розмовне слово *una camella* («*Persona que vende droga al por menor*» [DRAE]), у дубляжі передано за допомогою жаргонізму *барига* — лексеми з подібною семантикою та негативною конотацією («Продавець, торговець, бізнес якого оцінюється як недостойний» [СЖЛУ]): «*No soy una camella, tío*» [Almodóvar 2019, 0:33:00] — «*Я тобі не барига, друже*» [Альмодовар 2019, 0:33:00]. Варто зазначити, що жіночий рід в іспанському вислові, ужитий персонажем-чоловіком, створює іронічний ефект, який не зберігається в українському перекладі, оскільки лексема *барига*, хоч і формально має закінчення жіночого роду, є родово-нейтральною й не вказує на стать мовця без супутніх граматичних маркерів у реченні, що призводить до втрати стилістичного відтінку оригіналу.

На противагу, закріплений в іспанському сленгу для позначення наркоторговця англіцизм *dealer* («Vendedor de droga, esp. mayorista» [DEA]), відтворюється калькою, що функціонує в українській мові як жаргонізм із таким самим значенням: «*Anda, y dame la dirección de tu dealer*» [Almodóvar 2019, 0:56:41] — «*В першу чергу дай мені адресу твого дилера*» [Альмодовар 2019, 0:56:42].

Характерним є передавання ще одного жаргонізму на позначення куріння героїну, а саме *chino* [CAT Barcelona]. Так, у репліці «*De los chinos que te fumas no le he dicho nada*» [Almodóvar 2019, 01:07:15] український переклад: «*Про те, що ти куриш, він нічого не знає*» [Альмодовар 2019, 01:07:15] — є прикладом описової трансформації, що узагальнює поняття й водночас зберігає комунікативну функцію. У фразі «*Vamos a darnos dos besos como viejas amigas si hasta nos hemos fumado el chino de la paz*» [Almodóvar 2019, 00:24:14], заміна на: «*Невже ми не поцілуємося як старі друзяки, котрі разом принудрили носики*» [Альмодовар 2019, 00:24:14] — демонструє ситуативну адаптацію, у якій зміст жаргону передається евфемістичною формулою, стилістично відповідною до ліричної іронії сцени. Аналогічна стратегія спостерігається у варіанті «*Fumada en chinos*» [Almodóvar 2019, 01:20:59] — «*Викурюю косячка*» [Альмодовар 2019, 01:20:59], де жаргонний зміст відтворено через українське сленгове словосполучення, яке передає неформальний регістр, а зменшувальний суфікс *-чк-* у слові *косячка* додає вислову фамільярного й іронічного відтінку.

Таким чином, при перекладі лексики, пов'язаної з наркотиками, основним прийомом виявилася описова трансформація та модуляція. Менш частотними є прийоми генералізації, вживання функціональних відповідників і калькування. Окрім цього, попри закономірність, в окремих випадках спостерігається застосування супутньої морфологічної трансформації.

Розбір фразеологічного матеріалу фільму виявив різноманітність підходів до перекладу ідіоматичних одиниць залежно від наявності еквівалентів у цільовій мові. У перекладі конструкції *estar harto* («Cansado en exceso de algo o de alguien» [DERAE]) спостерігається передача змісту через український

фразеологізм зі схожою семантикою, однак із помітно вищим емоційним навантаженням. Наприклад, у репліках «*Estoy harto de médicos*» [Almodóvar 2019, 00:46:37] — «**Я сумий лікарями по горло**» [Альмодовар 2019, 00:46:39], «*Tu madre ya estaba harta de nosotros*» [Almodóvar 2019, 00:20:16] — «**Твоя матір сума нами по горло**» [Альмодовар 2019, 00:20:16], у дубляжі відбулося стилістичне посилення: іспанський вислів, що передає втому й роздратування, трансформовано у вираз із максимальним рівнем емоційної інтенсивності, доступним у цільовій мові.

Показовим прикладом є передача лексеми *matarse* (у значенні «Esforzarse mucho o trabajar muy intensamente para conseguir algo» [DRAE]) у репліці: «*¿Qué vas a hacer aquí? ¿Matarte a trabajar en el campo o en la obra?*» [Almodóvar 2019, 00:53:08] — «**І що ти будеш робити? Що ти будеш робити, все життя спину гнути у полі?**» [Альмодовар 2019, 00:53:08]. Тут вжито фразеологічний відповідник *гнути спину*, що передає семантику виснажливої праці [Горох], притаманну іспанському дієслову. Окрім того, застосовано прийом вилучення: *en el campo o en la obra* редукується до елемента *у полі*, що сприяє динаміці й ритміці репліки в дубляжі. Водночас спостерігаємо прийом додавання: по-перше, повтор відсутньої в іспанському оригіналі фрази **Що ти будеш робити?** виступає емотивним підсилювачем, що передає експресивність ситуації і емоційний стан персонажа; по-друге, введення елемента *все життя* є перекладацьким рішенням, спрямованим на посилення експресії, розкриття імпліцитного значення та емоційне загострення репліки.

Смисловий розвиток як перекладацька трансформація реалізований у передачі «*Yo hace tiempo que me bajé del pedestal*» [Almodóvar 2019, 00:32:27] — «**Я давно спустився з небес до землі**» [Альмодовар 2019, 00:32:27], де у перекладі було розширено і поглиблено метафоричний образ, замінивши концепт «п'єдестал» на універсальну опозицію «небо-земля».

Окремі фразеологічні одиниці зазнали повної втрати ідіоматичності внаслідок відсутності структурно-семантичних відповідників та були перекладені описово: «*Está todo manga por hombro*» [Almodóvar 2019, 00:22:05]

(«En completo abandono y desorden» [DRAE]) — «Тут безлад» [Альмодовар 2019, 00:22:06], «Ponerle buena cara» [Almodóvar 2019, 00:39:50] («Acogerlos bien» [DRAE]) — «Удавай, що усе норм» [Альмодовар 2019, 00:39:50], «*Tu escurriste el bulto*» [Almodóvar 2019, 01:31:53] («Eludir un trabajo, un riesgo o un compromiso» [DRAE]) — «*Tu старався ухилитись*» [Альмодовар 2019, 01:31:53].

Отже, найпоширенішими трансформаціями при передачі фразеологічного матеріалу є фразеологічна заміна та використання прямих еквівалентів у цільовій мові. Відмінність полягає у систематичній стилістичній інтенсифікації, коли українські фразеологічні відповідники мали помітно вище емоційне навантаження порівняно з іспанськими оригіналами. Менш поширеними прийомами є смисловий розвиток і описовий переклад у випадках відсутності структурно-семантичних відповідників. Супутньою трансформацією у випадках фразеологічної заміни часто ставала компресія окремих елементів для збереження ритміки дубляжу, тоді як описовий переклад неминуче супроводжувався втратою експресивності.

Паремії у фільмі вирізняються філософським змістом і ритмічною організацією, а тому їхній переклад передбачає збереження афористичності. У дубляжі фрази «*El amor no es suficiente. El amor tal vez mueva montañas... Pero no basta para salvar a la persona que quieres*» [Almodóvar 2019, 01:03:56] — «**Одного кохання недостатньою. Можливо, кохання гори і рухає... Та його замало, щоб врятувати того, кого любиш**» [Альмодовар 2019, 01:03:56] — збережено ритміко-смислову побудову оригіналу, водночас вдаючись до низки стилістичних трансформацій. Повтор *El amor* в оригіналі виконує функцію анафори — у перекладі цей прийом збережено: ключове слово **кохання** займає місце на початку фрази, чим підтримано структурну симетрію оригіналу. Окрім цього, у перекладі вдаються до додавання означення **Одного** і перенесення модальної частки **Можливо** на початок речення — в оригіналі іспанське *tal vez* стоїть після підмета, тоді як в українському дубляжі його винесено в препозицію, що певною мірою змінює ритм вислову. Водночас у другому реченні спостерігаємо стилістичне посилення через додавання видільної частки **і**, що виконує функцію підкреслення

контрастності твердження та надає вислову інтонаційної завершеності. Зміна порядку слів порівняно з потенційним синтаксичним калькуванням також є маркером адаптації: у дубляжі було обрано природний для української мови порядок, що відповідає законам милозвучності та виразності, не порушуючи змістової логіки оригіналу.

В іншому прикладі — «*Los chismes envejecen, como las personas*» [Almodóvar 2019, 00:15:09] — український варіант «*Плітки, як і люди, старіють, і про них забувають*» [Альмодовар 2019, 00:15:09], окрім калькування, демонструє смисловий розвиток і розширення первинного змісту. Синтаксична перебудова та вставка частки *і* забезпечують плавність та логічну цілісність репліки в українському мовленні. Окрім цього, додавання фрази *і про них забувають* розгортає початкову ідею та робить вислів більш риторично завершеним, проте водночас знижує лаконічність оригіналу.

Отже, при перекладі паремій основним прийомом було калькування з адаптацією ритміко-смислової структури, рідше — смисловий розвиток із розширенням первинного змісту. Супутніми трансформаціями виступають синтаксична перебудова та розширення первинного змісту шляхом додавання видільних лексем.

Нарешті, комічні елементи, зокрема іронія, гротеск і сарказм, перекладені з особливою увагою до збереження їхньої риторичної природи. Так, в українському дубляжі вислів «*Una cueva!*» [Almodóvar 2019, 00:21:06; 00:21:11; 00:21:17] — «*Та це ж землянка!*» [Альмодовар 2019, 00:21:06] зберігає гумористичну реакцію персонажа на побутову ситуацію. У перекладі також додано частку *ж*, що виконує функцію інтонаційного виділення й емоційного підсилення. У подальших фразах у межах сцени *cueva* (букв. «печера») відтворюється як *копанка* [Альмодовар 2019, 00:21:11], *життя під землею* [Альмодовар 2019, 00:21:17], завдяки чому досягається комічний ефект наростання. Цей приклад демонструє смисловий розвиток в поєднанні з добором локалізованих відповідників.

У випадку з відтворенням фрази «*Un día me traerás un plato de alfalfa para comérmelo*» [Almodóvar 2019, 01:25:08] — «*Прийде день, і ти мене конюшиною почнеш годувати*» [Альмодовар 2019, 01:25:08] гумористичний гіперболізм збережено через контекстуальну заміну слова *alfalfa* (букв. «люцерна») побутової лексеми «*конюшина*», знайомої українському реципієнту. Окрім цього, у перекладі спостерігаємо модуляцію, де *un día* відтворено як *прийде день*, а також додавання частки *i*, що несе додаткову емоційно-ритмічну функцію у побудові фрази.

Прикладом частково дослівного перекладу є передача фрагменту «*Las noches que coinciden varios dolores, esas noches creo en Dios y le rezo. Los días en que solo padezco un tipo de dolor... soy ateo*» [Almodóvar 2019, 00:12:52] — «*І коли вночі в мені з'єднуються усі ці болі — я вірю у Бога, і молюся. А коли біль якийсь один — я атеїст*» [Альмодовар 2019, 00:12:52], де зокрема збережено антитезу *creo en Dios — soy ateo* як основу комічного іронічного ефекту. На противагу, у перекладі вилучено елемент *Los días*, яка в іспанському оригіналі виступає антонімічною парою до *Las noches* і формує чітку структурну та змістову антитезу. Завдяки цьому в оригіналі досягається не лише іронічний ефект, а й виразна контрастність між ніччю та днем як умовними символами віри й атеїзму. У дубляжі ж замість цієї опозиції використано паралельну конструкцію *І коли... А коли*, яка задає інший тип синтаксичної організації — збережено логічне протиставлення, але образна структура оригіналу частково втрачається. Варто звернути увагу також на додавання сполучника та частки: *i* на початку першого речення та *a* — у другому. Ці вставки допомагають структурувати речення відповідно до норм українського синтаксису та підсилюють інтонаційну та логічну протиставність частин вислову, створюючи плавний перехід між ними.

Приклад відтворення гротескного елемента знаходимо у перекладі фрагменту «*En el cine de mi infancia siempre huele a pis. Y a jazmín. Y a brisa de verano*» [Almodóvar 2019, 00:31:07] — «*В кіно мого дитинства завжди тхнуло сечею. І жасміном. І легким бризом*» [Альмодовар 2019, 00:31:07]. Тут також застосовано прийом дослівного перекладу з елементами модуляції (*huele a pis* —

тхнуло сечею, brisa de verano — легкий бриз), відтворюючи зокрема прийом анафори та поєднання «високого» і «низького».

Таким чином, при перекладі комічних елементів у перекладі звертаються до прийомів смислового розвитку або модуляції та контекстуальної адаптації, а також дослівного перекладу. Супутньою трансформацією систематично виступає додавання сполучників та часток для структурування речень відповідно до українських синтаксичних норм, а також випущення окремих елементів.

Підсумовуючи, проведений нами аналіз передачі мовностилістичних особливостей стрічки П. Альмодовара «Dolor y gloria» в українському дубляжі засвідчив складність перекладацького процесу, зумовленого необхідністю відтворення багаторівневої стилістичної структури оригіналу, що охоплює розмовні елементи, сленгові вирази, лайливу мову, емоційно забарвлені одиниці, медичну термінологію, спеціалізовані номінації наркотичної тематики, фразеологізми, паремії та різні форми комічного.

Ми виявили диференційований підхід до перекладу залежно від типу стилістично маркованих елементів. При відтворенні розмовної лексики та вульгаризмів домінували прийоми адаптації через стилістичну нейтралізацію, контекстуальні та синонімічні заміни з пом'якшенням, компресії через повне вилучення грубих елементів, а також модуляції сленгових понять. Менш частотний дослівний переклад грубих та просторічних елементів у фільмі зумовлений відмінностями мовної норми та соціокультурних очікувань аудиторії, а також тяжіння до пом'якшення подібної лексики у практиці українського дубляжу. Характерною особливістю є також градація у виборі стилістично маркованих відповідників залежно від контексту конкретних сцен.

Медична термінологія передавалася переважно калькуванням та описовим перекладом, часто із застосуванням генералізації спеціалізованої лексики, що призводило до зниження інформативної точності, але забезпечувало комунікативну ефективність. Наркожаргон відтворювався описовими трансформаціями, прямими відповідниками та модуляцією з урахуванням

прагматичного контексту, де спостерігалось тяжіння до заміщення метафоричних виразів описовими конструкціями.

Фразеологічний матеріал перекладався переважно через фразеологічну заміну з використанням прямих еквівалентів у цільовій мові, характерною особливістю якої стала систематична стилістична інтенсифікація, коли українські фразеологічні відповідники мали помітно вище емоційне навантаження порівняно з іспанськими оригіналами. Для відтворення паремій у перекладі вдавалися до дослівного перекладу з адаптацією ритміко-сислової структури, рідше — із застосуванням прийомів смислового розвитку, додавання чи вилучення. Комічні елементи відтворювалися смисловим розвитком, модуляцією, контекстуальною адаптацією та дослівним перекладом із збереженням риторичної природи іронії, гротеску та сарказму.

Супутніми трансформаціями систематично виступали синтаксичні перебудови через інверсію, додавання сполучників та часток для структурування речень відповідно до українських синтаксичних норм, опущення окремих елементів, а також компенсація на прагматичному рівні через інтонаційне забарвлення а ході озвучення.

2.3. Шляхи передачі культурних реалій українською мовою

Фільм «Біль та слава» П. Альмодовара характеризується притаманним для режисера-сценариста зануренням у національний і світовий культурний контекст через насичення наративу реаліями різного типу. Топоніми, антропоніми, назви культурних інституцій, освітні, релігійні та побутові реалії формують багатозарову картину іспанської та загальнокультурної дійсності, створюючи автентичне тло досліджуваної кінооповіді. Проведений нами аналіз дозволяє виокремити основні тенденції перекладацького підходу до відтворення реалій у стрічці.

Відтворення географічних назв (топонімів) демонструє застосування кількох стратегій залежно від ступеня усталеності форми в цільовій мові та прагнення передати стилістичний ефект оригіналу. Найчастіше географічні назви

перекладалися з допомогою традиційних в українській мові відповідників: *Buenos Aires* [Almodóvar 2019, 01:17:31] — *Буенос-Айрес* [Альмодовар 2019, 01:17:31], *Bilbao* [Almodóvar 2019, 00:42:20] — *Більбао* [Альмодовар 2019, 00:42:20], *Embajadores* [Almodóvar 2019, 01:08:52] — *Ембахадорес* [Альмодовар 2019, 01:08:52], *la Riviera Maya* [Almodóvar 2019, 00:05:38] — *Рів'єра-Майя* [Альмодовар 2019, 00:05:39], *La Habana* [Almodóvar 2019, 01:02:09] — *Гавана* [Альмодовар 2019, 01:02:09].

Калькування застосовується у випадку з усталеним перекладом у цільовій мові: «*Recuerdo la Costa de Marfil*» [Almodóvar 2019, 01:01:68] — «*Пам'ятаю Берег Слонової Кістки*» [Альмодовар 2019, 01:01:68]. У перекладі топоніму *La Habana Vieja* застосовано кальку з морфологічною адаптацією: «*La Habana Vieja latiendo dulcemente al ritmo de percusiones que no cesan*» [Almodóvar 2019, 01:02:16] — «*Старенька Гавана м'яко пульсує в невгамовному ударному ритмі*» [Альмодовар 2019, 01:02:16]. Варто зауважити, що в даному випадку йдеться саме про назву історичного району міста, а не просто про прикметникове означення «стара». Використання зменшено-пестливої форми *Старенька Гавана* замість усталеного нейтрального відповідника *Стара Гавана* привносить додаткову експресивність, що відповідає ліричній тональності сцени моновистави. Водночас такий переклад може призвести до плутанини у глядача, який може сприйняти назву не як топонім, а як загальне описове словосполучення, що позначає «певну стару частину Гавани», а не конкретний район, назва якого закріплена у культурному та географічному дискурсі.

У випадку передачі «*Recuerdo México D.F.*» [Almodóvar 2019, 01:02:23] — «*А ще пам'ятаю Мехіко*» [Альмодовар 2019, 01:02:23] спостерігається поєднання транскрипції та компресії шляхом вилучення аббревіатури *D.F.* (Distrito Federal), що зумовлено як темпоритмічними обмеженнями дубляжу, так і функціональною доцільністю: аббревіатура *D.F.* (Distrito Federal), що вказує на статус столиці як федерального округу, є характерною для іспаномовного контексту та не є загальноживаною в українській мові. Водночас у вітчизняній

традиції розрізняють Мексику (назва держави) і Мехіко (назва столиці), тому згадка *Mexiko* є інформативно достатньою і прозорою для цільової аудиторії.

Отже, у процесі відтворення географічних назв у дубляжі фільму переважають традиційні відповідники, усталені в українській мові. Водночас вибір трансформацій демонструє варіативність: поруч із транскрипцією застосовуються калькування, морфологічна адаптація, додавання стилістичного забарвлення та компресія.

Г.Г. Верба та З.О. Гетьман зазначають, що транскодування іспанських власних назв повинна спиратися на норми української орфографії з урахуванням іспанської фонетики [Верба, Гетьман 2013, с. 180–182]. Так, *Salvador Mallo* [Almodóvar 2019, 00:13:45] передано як *Сальвадор Мальйо* [Альмодовар 2019, 0 0:13:45], що цілком відповідає нормі, зокрема узгоджується з загальною тенденцією транслітерація прізвища *Mallo* — *Мальйо*, де подвоєне *-ll-* передано через *-льй-*.

Імена *Alberto* [Almodóvar 2019, 00:05:26], *Venancio* [Almodóvar 2019, 00:21:11], *Eduardo* [Almodóvar 2019, 00:43:37] також транслітеровано згідно з чинних правил: *Альберто* [Альмодовар 2019, 00:05:26], *Венансіо* [Альмодовар 2019, 00:21:11], *Едуардо* [Альмодовар 2019, 00:43:37]. У цих випадках також дотримано нормативного написання голосних і приголосних, передано характерне закінчення *-o* іспанських чоловічих імен, а також збережено інтервокальну *-i-*.

Певне відхилення від норми спостерігається в перекладі імені *Zulema* [Almodóvar 2019, 00:15:50], яке передано як *Зуліма* [Альмодовар 2019, 00:15:50]. Такий варіант не відповідає фонетичному складу іспанського імені, де літера *-e-* у позиції після *-l-* мала б передаватися як *-e-* (тобто очікувана форма — Зулема або Сулема).

Імена голлівудських акторів «*Liz Taylor* у *Robert Taylor*» [Almodóvar 2019, 00:18:22] — «*Ліз Тейлор і Роберт Тейлор*» [Альмодовар 2019, 00:18:22], а також французького режисера *Cocteau* [Almodóvar 2019, 00:54:26] — *Кокто*

[Альмодовар 2019, 00:54:26] передаються усталеними формами відповідно до правил транслітерації з англійської та французької мов відповідно.

У деяких випадках спостерігається скорочення антропонімічної інформації: наприклад, «*Hablaré con el padre José María*» [Almodóvar 2019, 00:50:54] трансформовано в «*Я поговорю з **падре***» [Альмодовар 2019, 00:50:55], де вилучено особове ім'я, і натомість збережено культурно маркований титул *падре*. Така трансформація зумовлена технічними обмеженнями дубляжу, зокрема необхідністю дотримання темпоритму та синхронізації з артикуляцією персонажів, унаслідок чого відбулася втрата частини вихідної інформації.

Схожий випадок знаходимо у передачі фрази «*Ah, del Guggenheim nos piden dos de los Pérez Villalta*» [Almodóvar 2019, 00:47:03], де перша частина прізвища іспанського художника була вилучена, а друга — транскрибована згідно норм передачі іспанських антропонімів в українській мові: «*А, дзвонили з Гугенхейма, просять роботи Вільялти*» [Альмодовар 2019, 00:47:03]. Окрім цього, у фрагменті використано прийом вилучення кількісного аспекту (*dos*) та конкретизацію (*los — роботи*), яка ґрунтується на подальшій репліці діалогу, де згадується *cuadros*: «*Esos cuadros son mi única compañía*» [Almodóvar 2019, 00:47:09]. Однак глядач української версії може не одразу зрозуміти, що йдеться саме про картини, адже перекладачі використовують тут займенник *вони*, без прямого номінативного уточнення, що спричиняє зниження інформативної чіткості сцени: «*Вони — моя єдина компанія*» [Альмодовар 2019, 00:47:09].

Таким чином, основними прийомами при відтворенні антропонімів у дубляжі стали нормативна транскрипція з урахуванням іспанської фонетики та використання усталених форм іншомовних імен. В окремих випадках спостерігаються відхилення від норми при транскрипції імені, а також використання прийому опущення

Варіативністю перекладацьких стратегій вирізняється й у відтворення назв культурних інституцій. Так, у фрагменті «*Ah, del Guggenheim...*» [Almodóvar 2019, 00:47:03] — «*А, дзвонили з Гугенхейма...*» [Альмодовар 2019, 00:47:03] — власна назва передана транскрипцією з морфологічною адаптацією відповідно

до граматичного узгодження в цьому реченні (додавання флексії *-a*). Водночас конструкція *del Guggenheim* трансформована у *дзвонили з Гугенхейма* — приклад смислового розвитку, що конкретизує комунікативну ситуацію і потенційно робить її зрозумілішою для глядача.

Інший приклад: «*Mira, estoy en contacto con la Sala Mirador*» [Almodóvar 2019, 00:32:31] — «*В мене домовленість із залом «Мірадор»*» [Альмодовар 2019, 00:32:31], — також демонструє застосування змішаної стратегії: родове поняття *Sala* перекладено прямим відповідником *зал*, а власну назву *Mirador* передано транскрипцією — «*Мірадор*». Окрім того, у фрагменті дієслівну конструкцію *estoy en contacto* замінено іменниковою — *в мене домовленість*, що є прикладом модуляції з елементом транспозиції, де зміщено акцент із процесу комунікації на її результат.

Залежно від контексту, одна й та сама одиниця — зокрема *la Filmoteca* — може передаватися різними лексичними одиницями. У першій згадці «*La Filmoteca ha restaurado el negativo y van a hacer varias proyecciones*» [Almodóvar 2019, 00:06:12] — «*У фільмотеці відновили негатив і планують влаштувати повторний показ*» [Альмодовар 2019, 00:06:12] — назва інституції передається шляхом підбору прямого відповідника, що забезпечує чітке введення цього поняття в текст дубляжу.

Натомість у наступних репліках спостерігаємо застосування інших перекладацьких стратегій, зумовлених необхідністю збереження природності мовлення й ритмічної органічності сцен. Так, у дубльованому варіанті фрази «*Por eso creo que ahora es justo que la presentemos los dos en la Filmoteca*» [Almodóvar 2019, 00:15:29] спостерігається опущення власної назви на користь узагальненої номінації дії: «*Я думаю буде правильно, якщо ми вдвох представимо цей фільм*» [Альмодовар 2019, 00:15:29], а також синтаксична трансформація у вигляді інверсії: компонент *ми вдвох* розміщено раніше, ніж *los dos* в оригіналі. Така зміна порядку слів у дубляжі виконує інтонаційно-акцентну функцію, підсилюючи прагматичний акцент на суб'єктах дії та відповідаючи нормам комунікативної організації українського мовлення.

У фрагменті «*Y ya nos llamamos para lo de la Filmoteca*» [Almodóvar 2019, 00:16:03] — «*А щодо перегляду — зідзвонимося*» [Альмодовар 2019, 00:16:03] перекладачі вдаються до модуляції, за якої власну назву *la Filmoteca* заміщено лексемою з релевантним змістовим навантаженням — *перегляд*, тобто результатом дії, пов'язаної з фільмотекою.

Отже, основними перекладацькими прийомами при відтворенні назв культурних інституцій у дубляжі є добір прямого відповідника, смисловий розвиток, а також модуляція, зокрема у формі лексичної заміни або транспозиції. Окремо спостерігається варіативність передачі однієї й тієї самої одиниці: від прямого введення через транскрипцію — до опущення назви в наступних репліках, що зумовлено потребами темпоритму, милозвучності та стилістичної природності. У деяких випадках також застосовано синтаксичну інверсію для інтонаційного акцентування суб'єктів дії.

Освітні реалії у фільмі відображають особливості іспанської системи та потребують адаптації до умов цільової культури. Їхня присутність у стрічці зумовлена автобіографічним характером оповіді: йдеться про спогади головного героя, пов'язані з дитинством та шкільною освітою в релігійній семінарії. Термін *bachillerato* («*Estudios de enseñanza secundaria que preceden a los superiores*» за словником [DRAE]) у фразях «*Salvador, el próximo curso ingresarás en un seminario para estudiar el bachillerato*» [Almodóvar 2019, 00:50:59] — «*Сальвадор, наступного року поступиш до семінарії, щоб отримати середню освіту*» [Альмодовар 2019, 00:51:00] та «*Cuando termines el bachillerato, te sales*» [Almodóvar 2019, 00:52:55] — «*Тільки отримаєш освіту і підеш*» [Альмодовар 2019, 00:52:55] передається за допомогою кальки *середня освіта* та генералізації *освіта* відповідно. Хоча такі варіанти перекладу й не охоплюють всіх нюансів іспанського терміна, вони є найближчими функціональними відповідниками для української аудиторії. Адаптації зазнала також одиниця *el próximo curso*, перекладена як *наступного року*. За визначенням словника DRAE, *curso* у цьому контексті означає: «*En un centro de enseñanza, tiempo señalado en cada año para asistir a oír las lecciones*» [DRAE]. В українському ж мовному узусі, буквальний

переклад — *курс* — не вживається щодо шкільного навчання; натомість функціональна форма *наступного року* є більш зрозумілим відповідником, який зберігає часову орієнтацію вислову та відповідає нормам цільової мови.

Ще одним прикладом узагальнення слугує відтворення лексеми *colegio* (у значенні «Casa o convento de una congregación o instituto religioso destinado a estudios» [DRAE]): «*¡No quiero ir al colegio!*» [Almodóvar 2019, 00:52:51] — «*Не хочу йти до школи!*» [Альмодовар 2019, 00:52:52]. У цьому випадку переклад ігнорує специфічне значення лексеми, пов'язане з релігійною освітою. З контексту сцени — розмови героїв з черницею та згадки про семінарію в попередніх репліках — зрозуміло, що йдеться не про звичайний навчальний заклад, а про конфесійну інституцію. Перекладений варіант *школа* нівелює цей підтекст, генералізуючи реалію до ширшого поняття.

Таким чином, у перекладі освітніх реалій домінують прийоми генералізації що забезпечує зрозумілість для українського глядача, але водночас нівелює культурну специфіку. До того ж, у перекладі використовуються калькування і функціональні відповідники.

Релігійні реалії у стрічці відображають католицький світогляд іспанського суспільства, у якому відбулося формування особистості головного героя. Вони представлені як через предметно-побутовий, так і через символічний план. Характерний одяг «*Así. Y el hábito de Jesús de Medinaceli...*» [Almodóvar 2019, 01:26:17] — «*Ось так. Чернече вбрання Ісуса де Медінаселі...*» [Альмодовар 2019, 01:26:17] відтворюється описово як *чернече вбрання* замість прямого відповідника *gabim* («сутана; чернеча ряса» [Горох]). Назва *Jesús de Medinaceli*, що позначає культове зображення Ісуса Христа, передається змішано: біблійне ім'я *Jesús* передано усталеним відповідником *Ісус*, а решта елементів транскрибовано.

В іншому фрагменті спостерігаємо відтворення назви елемента одягу також шляхом транскрипції: «*En la cabeza... media mantilla... porque soy viuda*» [Almodóvar 2019, 01:25:58] — «*А голову покриєш оцією мантілією, тому що я вдова*» [Альмодовар 2019, 01:25:59].

Назви релігійної атрибутики отримують відтворення за допомогою прямого відповідника: «*Tratando de desenredar estos rosarios*» [Almodóvar 2019, 01:25:25] — «*Намагаюся чотки розплутати*» [Альмодовар 2019, 01:25:25]. Інший підхід застосовується при передачі репліки «*Pásame el San Antonio*» [Almodóvar 2019, 01:33:25]. З візуального контексту сцени зрозуміло, що йдеться про зображення святого — іконку. У перекладі фраза відтворена як «*Дай Святого Антоніо*» [Альмодовар 2019, 01:33:25], де спостерігаємо кілька перекладацьких трансформацій: титул *San* перекладено прямим відповідником *Святий*, тоді як ім'я *Antonio* передано шляхом транскрипції: *Антоніо* замість усталеного українського варіанта *Антоній*. Такий підхід порушує звичну перекладацьку практику, згідно з якою християнські імена, зокрема імена святих і біблійних персонажів, мають відтворюватися через локалізовані відповідники, що сприяє їхній культурній приналежності [Верба, Гетьман 2013, с. 183].

Соціально-релігійний статус *богомольці* («Той, хто ходить на богомілья» [Словник.ua] передає суть іспанського *la beata* («Persona muy devota que frecuenta mucho los templos» [DRAE]): «*No me perdonaste que te recomendara a la beata de Paterna*» [Almodóvar 2019, 01:31:23] — «*Ти мені не пробачив, що я рекомендувала тебе богомольці*» [Альмодовар 2019, 01:31:23]. Тут використано прямий відповідник, і водночас випущено елемент *de Paterna*, яке в оригіналі вказує на конкретну місцевість і, відповідно, персоналізує персонажа.

Отже, при перекладі релігійних реалій фільму застосовано різні трансформації: основними є описовий переклад, транскрипція та використання прямих відповідників. Супутньою ж трансформацією при цьому є опущення вторинних елементів, що зменшує ступінь конкретизації.

Гастрономічні реалії передаються з урахуванням їхньої впізнаваності в цільовій культурі. Національна страва «*¿Te hago una tortilla de patatas de esas que te gustan a ti?*» [Almodóvar 2019, 00:52:03] — «*Приготую твою улюблену картопляну тортілью?*» [Альмодовар 2019, 00:52:03] відтворюється шляхом використання транскрипції назви іспанської страви *tortilla* — *тортілья* та

прямого відповідника для елемента *de patatas* — картопляна, при цьому неузгоджене означення в оригіналі стає узгодженим у перекладі.

Термін на позначення «Comida ligera que se toma a media tarde» [DRAE] відтворюється функціональним аналогом, що передає специфічну характеристику часу прийому їжі [Горох]: «*Aquí está tu merienda*» [Almodóvar 2019, 01:25:00] — «*Ось твій полуденок*» [Альмодовар 2019, 01:25:00]. Побутові та комерційні реалії демонструють функціональний підхід до перекладу: назва іспанського бренду у фрагменті «*Si ahora te lo traen a casa, como Telepizza*» [Almodóvar 2019, 00:56:48] — «*Зараз все додому привезуть, як піцу*» [Альмодовар 2019, 00:56:48] генералізується до родового поняття, забезпечуючи реципієнту розуміння без прив'язки до конкретної торгової марки.

Таким чином, головними трансформаціями при відтворенні гастрономічних реалій є транскрипція, функціональні відповідники та генералізація.

Насамкінець передача культурно-символічного поняття *taurino* демонструє перекладацький прийом конкретизації: «*Madrid se había convertido en una plaza difícil, como dicen los taurinos*» [Almodóvar 2019, 01:01:19] — «*Мадрид рантowo перетворився на складну арену, як кажуть тореро*» [Almodóvar 2019, 01:01:19]. У цьому випадку іспанське слово *taurino*, яке згідно з тлумаченням DRAE («Perteneiente o relativo al toro o a las corridas de toros») охоплює широке коло осіб, дотичних до кориди, у перекладі звужено до конкретнішого поняття *torero* — безпосереднього учасника бою з биком. Така трансформація, з одного боку, зберігає національно-культурну специфіку вислову, а з іншого — нівелює ширший соціокультурний спектр, притаманний оригінальному поняттю, редукуючи багатозначність до фігури матадора. Крім того, ключову роль у побудові метафори відіграє лексема *plaza*, яка імпліцитно позначає *plaza de toros* — арену для бою биків, і її асоціативний потенціал дає змогу зчитувати алюзію на кориду. Саме цей контекстуальний компонент слугує підґрунтям для застосування конкретизації у перекладі, оскільки активує відповідні культурні конотації.

Підсумовуючи, основними стратегіями при передачі культурних реалій на позначення географічних об'єктів, антропонімів, назв інституцій, освітніх, релігійних, гастрономічних та побутових понять у фільмі «Біль та слава» є транскрипція, калькування, генералізація, смисловий розвиток, а також вилучення.

Наш аналіз показує, що транскрипція як провідний спосіб передачі реалій часто застосовується у поєднанні з іншими перекладацькими трансформаціями. Зокрема, спостерігається випадки морфологічної адаптації, смислового розвитку та модуляції залежно від контексту. Зауважимо, що при цьому у перекладі послідовно враховують темпоритмічні вимоги дубляжу, що подекуди призводить до застосування компресії та опущень із незначними смисловими втратами. Водночас виявлено окремі випадки відхилення від нормативних практик транскрипції та локалізації, що може знижувати культурну адекватність перекладу. Загалом же аналізований матеріал демонструє збалансований підхід до відтворення реалій, який поєднує збереження національно-культурної специфіки з комунікативною ефективністю для української аудиторії.

Висновки до другого розділу

Аналіз фільму «Dolor y gloria» дозволяє осмислити авторський стиль П. Альмодовара як складну, багатовимірну мультимодальну систему, в якій візуальна, вербальна, інтертекстуальна та емоційна складові функціонують у тісній взаємодії, створюючи єдиний художній простір. Досліджуваний фільм постає як рефлексивне полотно, що поєднує автобіографічні елементи з художньою оповіддю, фрагментарною структурою та глибокою інтимністю. Особливість авторського наративу полягає у чергуванні часопросторових пластів, вкрапленнях театральності, ліричних ремінісценціях та використанні стилістично маркованої лексики, символізму кольорів, а також інтертекстуальних алюзій.

Аналіз специфіки відтворення мовностилістичних засобів фільму в українському дубляжі дозволив виявити широкий арсенал лексичних, лексико-

граматичних, семантичних, синтаксичних та прагматичних трансформацій, а також те, що їх використання в перекладі має безпосередню залежність від функціональної специфіки аудіовізуального твору, зокрема потреб синхронізації, артикуляційної відповідності, темпоритмічного балансу та культурної адаптації висловлювань.

Найбільш показовою з точки зору відтворення стилю П. Альмодовара є передача розмовної й жаргонної лексики, що в українському дубляжі фільму варіюється від жартівливих евфемізмів до вульгарної прямоти. Особливо це помітно у випадках, коли один і той самий вульгаризм передається по-різному залежно від емоційного контексту сцени — від повного вилучення в нейтральних ситуаціях до збереження грубої конотації в конфліктних моментах. Значну увагу приділено прагматичній адекватності: жаргонізми та вульгаризми в перекладі часто стилістично пом'якшуються або замінюються функціональними відповідниками. Показовим є систематичне застосування адаптації через стилістичну нейтралізацію, контекстуальні заміни з певним пом'якшенням негативних конотацій, а також компресії через повне вилучення найбільш грубих елементів.

Серед виявлених закономірностей відзначаємо диференційований підхід до різних типів стилістично маркованих елементів: медична лексика передається переважно калькуванням із застосуванням генералізації, тоді як лексика наркотичної тематики відтворюється із застосуванням описового перекладу. Характерною особливістю є і градація у виборі стилістично маркованих відповідників залежно від контексту конкретних сцен.

Аналіз фразеологічного матеріалу показує, що вдале використання функціональних українських відповідників або замін забезпечує збереження метафоричної структури мовлення персонажів, відтворюючи їхню емоційну виразність. Виявлено випадки, де українські фразеологічні відповідники демонструють помітно вище емоційне навантаження порівняно з оригіналом. Паремії у стрічці передають переважно калькуванням з адаптацією ритміко-

сміслової структури із збереженням афористичності та філософської глибини висловлювань.

У випадках із реалізацією видів комічного досягається не буквальна, а функціональна відповідність. Особливо це помітно у передачі іронічних конструкцій на прикладі збереження антитези як основи комічного ефекту, проте з адаптацією до українських синтаксичних норм через додавання сполучників та часток. Гротескні елементи відтворюють з використанням локалізованих відповідників, що забезпечує культурну близькість для цільової аудиторії без втрати художньої виразності.

Важливою складовою дослідження стали культурні реалії фільму, серед них — топоніми, антропоніми, лексеми з теми освіти, релігії, кухні, кориди, які формують характерне тло розповіді. Провідною стратегією при відтворенні географічних назв є транскрипція і використання традиційних українських відповідників. Застосування калькування з морфологічною адаптацією свідчить про прагнення відтворити експресивне забарвлення оригіналу, проте водночас може спричинити семантичну нечіткість.

При відтворенні антропонімів домінує нормативна транскрипція з урахуванням особливостей іспанської фонетики, що забезпечує збереження національного колориту. Використання усталених форм іншомовних імен демонструє функціональний підхід до перекладу. Окрім цього, ми виявили й окремі відхилення від норми та випадки опущення антропонімів, зумовлені технічними обмеженнями дубляжу.

Назви культурних інституцій відтворено в дубльованій версії фільму із застосуванням змішаних стратегій: транскрипція поєднується з морфологічною адаптацією та смисловим розвитком. Особливо показовою є варіативність передачі тієї самої одиниці в різних сценах: від введення через дослівний переклад до модуляції та опущення в наступних репліках, що зумовлено потребами темпоритму та стилістичної природності.

Освітні реалії передаються переважно через генералізацію та функціональні відповідники, що забезпечує зрозумілість для української

аудиторії, але водночас частково нівелює специфіку іспанської освітньої системи. При відтворенні релігійних реалій застосовано різноманітні трансформації: описовий переклад, транскрипцію та прямі відповідники. Виявлено порушення усталеної практики локалізації християнських імен, що може знижувати культурну адекватність перекладу. Гастрономічні та побутові реалії передаються з урахуванням їхньої впізнаваності в цільовій культурі через транскрипцію, функціональні відповідники та генералізацію. Культурно-символічне поняття відтворюється шляхом конкретизації, що зберігає національно-культурну специфіку, але звужує семантичний спектр оригіналу.

Супутніми перекладацькими прийомами для передачі мовностилістичних засобів та реалій, використаних у стрічці, систематично виступають інверсія для посилення виразності реплік, синтаксична перебудова для забезпечення природності звучання, а також компенсація на прагматичному рівні через інтонаційне забарвлення та додавання видільних лексем.

ВИСНОВКИ

Кіностріп розглядають як специфічний об'єкт аудіовізуального перекладу, що має мультимодальну природу. Його вербальні, візуальні, звукові та технічні елементи формують єдину художню структуру. Кінопереклад виходить за межі суто мовного перекладу, потребуючи від перекладача чутливого ставлення до мультимодальності тексту, точного відтворення інтонацій, ритму, образності, а також урахування культурного контексту та стилістичних особливостей кінотвору. Кінотекст як вербальна складова кінофільму набуває особливого статусу в формуванні наративу та характеристик персонажів. З огляду на технічні обмеження, необхідність збереження художньої та стилістичної цілісності кінотексту постає однією з основних проблем кіноперекладу.

Авторський кінематограф створює додаткові виклики для кіноперекладу. Режисер-сценарист виступає творцем цілісного художнього всесвіту, де візуальний і вербальний компоненти становлять невіддільну частину естетики автора. Індивідуальний стиль у кінематографічному контексті функціонує як система художньо-виражальних засобів, що формується на перетині мови та мислення, створюючи індивідуальну мовну картину світу через лексичні особливості, образність, синтаксичну організацію та інтонаційно-ритмічні характеристики. Оскільки основою роботи перекладача є письмовий сценарій фільму, кінопереклад розглядаємо як різновид художнього перекладу. Такий підхід відкриває можливість використовувати класичні методи аналізу перекладацьких стратегій і трансформацій, зв'язуючи водночас їх застосування з іншими чинниками, що накладає контекст кіноперекладу.

Творчість режисера та сценариста П. Альмодовара позначена глибокою культурною детермінованістю та автобіографічністю, органічно інтегрованою в іспанський культурний контекст з його національним фольклором, побутом та традиціями. Серед основних викликів при відтворенні елементів авторського стилю П. Альмодовара перекладознавці визначають передачу культурно специфічних реалій, соціально маркованого мовлення персонажів з регіональними акцентами та ідіолектними особливостями, простонародного

мовостилію та гумору, жанрової гібридизації, фразеологічних одиниць, паремій, контроверсійних тем і лексики, пов'язаної з медичним дискурсом. У випадку П. Альмодовара мовлення персонажів не лише розкриває сюжетну лінію, а й віддзеркалює особистий досвід автора, насичений національними символами, побутовими деталями, алюзіями та інтертекстуальними посиланнями. Усе це створює не енциклопедичний колаж, а радше мову культури, через яку автор розмовляє з глядачем.

Фільм «Dolor y gloria» не є у цьому сенсі виключенням, маючи найбільш яскраво представленими такі риси авторської стилістики, як використання розмовної лексики, сленгових виразів й лайливої мови, емоційно забарвлених одиниць, медичної термінології, спеціалізованих номінацій, пов'язаних з наркотиками, фразеологізмів та паремій, а також різних форм комічного: іронію, сарказм і гротеск. Їх передачу у дубльованій версії стрічки «Біль та слава» у більшості випадків здійснено з урахуванням технічної специфіки аудіовізуального твору, а саме потреби синхронізації, артикуляційної гармонізації, темпоритмічного балансу та культурної адаптації. Зафіксовані трансформації включають описовий та дослівний переклад, смисловий розвиток, генералізацію, калькування, модуляцію, вилучення, нейтралізацію, синонімічні заміни та функціональні відповідники, доповнені інверсією, синтаксичною перебудовою та прагматичною компенсацією.

У підходах до передачі в дубляжі розмовної лексики, зокрема жаргонізмів та вульгаризмів, спостерігається широка стилістична варіативність, яка забезпечує відповідність змістовому та інтонаційному профілю реплік. Переклад відзначається балансуванням між природністю звучання, збереженням авторського стилю та міркуваннями прийнятності для цільової аудиторії. Так само різнобічним є підхід до передачі медичної лексики — через калькування, генералізацію та описовий переклад. Тоді як наркожаргон відтворюється переважно за допомогою описових трансформацій та модуляції. Прагматична адекватність контексту конкретних сцен фільму може досягатися через стилістичне пом'якшення жаргонізмів та вульгаризмів, їх заміну

функціональними відповідниками зі збереженням інтенції оригіналу, систематичну адаптацію через нейтралізацію, контекстуальні заміни з пом'якшенням негативних конотацій та компресію через вилучення найбільш грубих елементів.

Найбільш продуктивними для відтворення фразеологізмів виявилось використання функціональних українських відповідників та заміни, здебільшого зі збереженням метафоричної структури та емоційної виразності, а для паремій — калькування з адаптацією ритміко-сміслової структури висловів. Передача комічного в перекладі спрямована на досягнення не буквального, а смислового ефекту, що викликає аналогічну емоційну реакцію у глядача. Це особливо помітно в іронічних фрагментах, де збереження антитези як джерела гумору часто потребувало граматичної адаптації до норм української мови — зокрема, через додавання часток і сполучників. Гротеск, як засіб комічного впливу, у перекладі якісно переосмислено за допомогою локалізованих формулювань, які наближені до культурного досвіду українського глядача.

Одним із ключових аспектів аналізу визначено культурні реалії, що слугують фоном для наративу кінотвору: йдеться про географічні назви, власні імена, культурні, освітні, релігійні та гастрономічні елементи. Топоніми здебільшого передаються за допомогою традиційних українських відповідників. Підхід до перекладу антропонімів зазвичай ґрунтується на функціональності, з урахуванням мовних звичок цільової аудиторії, водночас було виявлено випадки спрощення або опущення власних імен. Назви культурних інституцій передають за допомогою транскодування, морфологічного узгодження та смислового переосмислення. Характерною особливістю є варіативність перекладу однієї й тієї самої одиниці в межах фільму — від дослівного відтворення до модуляції або повного опущення, що зумовлено потребою збереження стилістичної плавності та темпоритму діалогів.

Пов'язані з освітою поняття перекладають за допомогою функціональних аналогів або генералізації, що з одного боку полегшує сприйняття, а з іншого спрощує специфічний контекст. Релігійну лексику передають описово,

транскрибують або підбирають відповідники, в окремих випадках спостерігається нехтування загальноприйнятими формами передачі християнських імен, що знижує рівень культурної відповідності перекладу. Побутові і гастрономічні реалії перекладають з орієнтацією на зрозумілість через використання знайомих відповідників, транскрипції і генералізації. Для відтворення лексеми з теми кориди у перекладі вдаються до конкретизації, що зберігає національний контекст, але дещо обмежує багатозначність вихідної одиниці.

Таким чином, відтворення авторського стилю Педро Альмодовара в українському дубляжі є складним та багатоаспектним процесом, який вимагає від перекладача не лише лінгвістичної компетентності, а й глибокого розуміння культурних кодів і мистецької філософії режисера. Переважна успішність перекладацьких рішень у фільмі «Біль та слава» демонструє універсальну природу художніх засобів виразності та підтверджує можливість ефективної міжкультурної комунікації через кінематографічне мистецтво, навіть за умови значних лінгвокультурних відмінностей між вихідною та цільовою мовами.

Вбачаємо необхідність проведення подальшого поглибленого вивчення стратегій відтворення авторського стилю в перекладі кінотворів на більшому обсязі емпіричного матеріалу, зокрема інших фільмів Альмодовара та творів інших режисерів-авторів. На нашу думку, майбутні дослідження на цю актуальну тему мають широкі перспективи та велике практичне значення з урахуванням потреб сучасного перекладознавства і щораз більшого інтересу до контрастивного аналізу мультимодальних текстів різних культур. Якісне зіставне опрацювання таких авторських стратегій, як індивідуальна стилістика, культурна символіка та інтертекстуальність, дозволить не лише глибше зрозуміти їхні особливості, а й виробити ефективні методи для їх відтворення в умовах технічних обмежень кіноперекладу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрієнко Т. П. Переклад як когнітивно-комунікативна діяльність. *Наукові записки [Ніжинського державного університету ім. Миколи Гоголя]. Сер.: Філологічні науки.* 2014. № 3. С. 13–17. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzfn_2014_3_4 (дата звернення: 04.01.2025).
2. Бондаренко К., Балуба О., Маляр. Д. Лексичні особливості перекладу анімаційної стрічки "ratatouille" іспанською та українською мовами. *Наукові записки [Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка]. Серія : Філологічні науки.* 2019. № 175. С. 690–694. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzs_2019_175_134 (дата звернення: 05.04.2025).
3. Ганжа І. Особливості локалізації аудіовізуальних текстів в епоху глобалізації. *Стиль і переклад. Збірник наукових праць.* 2021. № 1 (8). С. 147–155. URL: http://www.library.univ.kiev.ua/ukr/host/10.23.10.100/db/ftp/univ/sip/sip_2022_08.pdf#page=147 (дата звернення: 04.04.2025).
4. Горішня О., Ребрій О. Відтворення власних назв в аудіовізуальному перекладі (на матеріалі серіалу "Втрачений символ"). *In Statu Nascendi.* 2023. № 23. С. 52–59.
5. Григоренко О. П. Колір як текст: символіка та емоційна виразність сцен у фільмах Педро Альмодовара. *Філологія xxi століття: нові дослідження і перспективи. Частина I : Тези ІХ Всеукр. наук. читань за участю молодих уч.,* 10–11 квіт. 2025 р. 2025. С. 83–84. URL: <https://drive.google.com/file/d/1KKXYtEwpQTsHPIIv7kRxBMPeOTYs8iJg/view>. (дата звернення: 10.06.2025).
6. Гудманян А. Г., Плетенецька Ю. М. До проблем кіноперекладу, як виду художнього перекладу. *Наукові записки [Національного університету*

- "Острозька академія"]. Сер. : Філологічна. 2012. Вип. 25. С. 28–30. - URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaf_2012_25_12. (дата звернення: 14.03.2025).
7. Дідух Х. І. Ідіостиль як відображення авторської картини світу. *Філологічні науки. Серія «Риторика і стилістика»*. 2012. URL: https://www.rusnauka.com/15_NNM_2012/Philologia/2_111114.doc.htm (дата звернення: 10.04.2025).
8. Журавель Т. В. Кінопереклад як вид аудіовізуального перекладу і його становлення в Україні та світі. *Науковий вісник ДДПУ імені І.Франка. Серія "Філологічні науки". Мовознавство*. 2018. № 10. С. 35–38. URL: <http://er.nau.edu.ua/handle/NAU/40920> (дата звернення: 02.01.2025).
9. Журавель Т. В., Хайдарі Н. І. Поняття перекладацьких трансформацій та проблема їх класифікації. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія*. 2015. Т. 2, № 19. С. 148–150. URL: [http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILE=&2_S21STR=Nvmgu_filol_2015_19\(2\)_41](http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILE=&2_S21STR=Nvmgu_filol_2015_19(2)_41). (дата звернення: 07.05.2025).
10. Клименко Л. В. Художній переклад як вид міжкультурної комунікації в контексті Євроінтеграції. *Літературознавчі студії*. 2015. № 1 (1). С. 228–235. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Lits_2015_1\(1\)_25](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Lits_2015_1(1)_25) (дата звернення: 05.04.2025).
11. Корнієнко А. І., Бугайова А. С. Ідіостиль автора: мовно-літературознавчий аспект. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. 2016. № 25 (1). С. 36–38. URL: <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewById/472982> (дата звернення: 04.01.2025).
12. Кохан Т. Проблема "авторського кіно": від класичного досвіду до сучасних пошуків. *Культурологічна думка*. 2017. № 11. С. 60–67. URL: <https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi->

- [bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=Kultdum_2017_11_8.](http://nbuv.gov.ua/UJRN/olinv_2017_9(3)_16) (дата звернення: 02.03.2025).
13. Кузенко Г. М. Кінопереклад як особливий вид художнього перекладу (на матеріалі англійської мови). *Одеський лінгвістичний вісник*. 2017. Т. 3, № 9. С. 70–74. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/olinv_2017_9\(3\)_16](http://nbuv.gov.ua/UJRN/olinv_2017_9(3)_16). (дата звернення: 01.05.2025).
14. Кульчицький І., Ліхнякевич І., Калимон Ю. Ідіолект, ідіостиль, індивідуальний стиль. Тотожне чи різне? *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Мовознавство*. 2014. № 5. С. 226–229. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvvnufm_2014_5_52 (дата звернення: 10.04.2025).
15. Лаврик Л. Г. Особливості перекладу кінотексту (на матеріалі українських перекладів роману А. Крісті «Вбивство у «східному експресі»): Магістерська робота. Вінниця, 2020. 94 с. URL: <https://jarch.donnu.edu.ua/article/view/9641> (дата звернення: 02.05.2025).
16. Лобода В. А. Перекладацькі трансформації: дефінітивний характер та проблема класифікації. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія*. 2019. Т. 4, № 43. С. 72–74. URL: http://www.vestnik-philology.mgu.od.ua/archive/v43/part_4/19.pdf. (дата звернення: 28.05.2025).
17. Марчук М. Відтворення історичних культурем при аудіовізуальному перекладі. *Матеріали Першої міжнародної конференції "Переклад і мова: компаративні студії"*. 2019. С. 98–100.
18. Матківська Н. А. Питання методології дослідження аудіовізуального перекладу. *Науковий вісник Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Сер.: Філологічні науки (мовознавство)*.

2015. № 3. С. 147–152. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/nvddpufm_2015_3_26 (дата звернення: 03.01.2025).
19. Мельник А. П. Кінопереклад як особливий тип аудіовізуального перекладу. *Наукові записки Національного університету "Острозька академія". Серія : Філологічна.* 2015. Вип. 58. С. 110–112. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaf_2015_58_43 (дата звернення: 05.04.2025).
20. Орличенко О. Деякі проблеми перекладу аудіовізуальних творів (на матеріалі іспанської та української мов). *Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики.* 2007. № 11. С. 245–250.
21. Павельєва А. К., Єщенко І. Р. Кінопереклад як особливий вид художнього перекладу. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія.* 2024. Т. 2, № 69. С. 23–26. URL: <http://reposit.nupp.edu.ua/handle/PoltNTU/18529> (дата звернення: 01.05.2025).
22. Погасій С. Культурно-мистецька проблематика автосторського кіно у просторі вітчизняної культури : жанрова різноманітність кінотворчості кіри муратової (на прикладі антиказки «Мелодія для шарманки»). *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрям: культурологія).* 2023. Т. 47. С. 66–73. URL: <https://doi.org/10.35619/ucpmpk.v47i.724>. (дата звернення: 25.05.2025).
23. Погребняк Г. П. Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини ХХ – початку ХХІ століття : монографія. Київ : НАКККіМ, 2020. 448 с. URL: <https://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/4432> (дата звернення: 05.04.2025).
24. Погребняк, Г. П. Віддзеркалення національної ідеї в режисерських моделях авторського кіно. *АРТ-платФОРМА*, 2023, 7.1: С. 243–274. URL: <https://art-platforma.kmaesm.edu.ua/index.php/art1/article/view/142> (дата звернення: 05.04.2025).

25. Розумеєнко Н. Озвучування як різновид аудіовізуального перекладу. *Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики*. 2007. № 12. С. 345–349.
26. Самусенко Ю. «Біль та слава» Педро Альмодовара: Знеболювальне від реальності. *Moviegram*. 2019. URL: <https://moviegram.com.ua/dolor-y-gloria/> (дата звернення: 03.01.2025).
27. Скоморощенко О. Слава і "слава" Педро Альмодовара. *Кіно-Театр*. 2020. № 2. С. 26–27. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/50e0719c-41b2-4224-a44c-44b82c1491c6/content> (дата звернення: 03.01.2025).
28. Теребус Р. До проблеми ідіостилію: термінологічний аспект. *Типологія та функції мовних одиниць*. 2016. № 1 (5). С. 174–182. URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/10115> (дата звернення: 10.04.2025).
29. Терещенко Л. Я. Помилки в аудіовізуальному перекладі: лінгвістичний і дидактичний аспекти. *Вісник Київського національного лінгвістичного університету. Серія : Філологія*. 2018. Т. 21, № 1. С. 168–177. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vknl_u_fil_2018_21_1_20 (дата звернення: 02.01.2025).
30. Щербина М. А. Ідіостиль у перекладі: до постановки питання. *Scientific collection «Interconf»*. 2021. № 89. С. 227–233. URL: <https://ojs.ukrlogos.in.ua/index.php/interconf/issue/view/4-5.12.2021/681> (дата звернення: 02.01.2025).
31. Ababilova N.M., Usachenko I.V. Audiovisual translation as a challenge for contemporary translators. *Scientific Bulletin of Kherson State University. Series Germanic Studies and Intercultural Communication*. 2020. N.º 2. P. 79–85. URL: <https://doi.org/10.32999/ksu2663-3426/2020-2-11> (fecha de acceso: 20.03.2025).

32. Alonso Franch E. Medicina, médicos y hospitales en el cine de Almodóvar. *Revista de Medicina y Cine*. 2022. Vol. 18, n.º 1. P. 29–37. URL: <https://doi.org/10.14201/rmc.27918> (fecha de acceso: 02.05.2025).
33. Andrienko T. P. Lost and Found in Translation: Translation Strategies for Representing the Author's Individual Style in Belles-lettres. *Стиль і переклад*. 2016. N.º 1. P. 220–230. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/stt_2016_1_16 (fecha de acceso: 10.04.2025).
34. Chatruc C. Almodóvar coleccionista, la otra pasión del español que también se ve en el cine. *La Nación*. 23 de junio de 2019. URL: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/almodovar-coleccionista-otra-pasion-del-espanol-tambien-nid2259421/>. (fecha de acceso: 03.04.2025).
35. Chaume F. La traducción audiovisual. Estado de la cuestión. *La Palabra Vertida. Investigaciones en torno a la traducción*. 1997. P. 393–406. URL: https://cvc.cervantes.es/lengua/iulmyt/pdf/palabra_vertida/43_chaume.pdf (fecha de acceso: 03.05.2025).
36. Cherednychenko O. Translation and Translation Studies in Independent Ukraine: Outcomes and Prospects. *Bulletin of Taras Shevchenko National University of Kyiv. Foreign Philology*. 2023. No. 1 (54). P. 5–11. URL: <https://doi.org/10.17721/if.54.23.1> (fecha de acceso: 20.05.2025).
37. Ciordia L. S. La idiosincrasia del lenguaje almodovariano y su repercusión sobre la traducción. Análisis de algunas de las soluciones en el campo de la variación lingüística del subtítulo en polaco de “*Volver*” (2006). *Studia Romanica Posnaniensia*. 2012. Vol. 39, n.º 2. P. 57. URL: <https://doi.org/10.14746/strop.2012.392.004> (fecha de acceso: 03.01.2025).
38. Del Río Zamudio M. S. Traducción audiovisual: el doblaje de *Hable con ella / Parla con lei* de Pedro Almodóvar. *Metalinguaggi e metatesti. Lingua, letteratura e traduzione*, Padova, 23–26 May 2007. 2012. P. 685–695. URL: https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/23/23_685.pdf (fecha de acceso: 03.01.2025).

39. Delabastita D. Translation and mass-communication: Film and T.V. translation as evidence of cultural dynamics. *Babel Revue internationale de la traduction. International Journal of Translation*. 1989. Vol. 4, no. 35. P. 193–218. URL: https://www.researchgate.net/publication/233578733_Translation_and_mass-communication_Film_and_TV_translation_as_evidence_of_cultural_dynamics
40. Díaz Cintas J. Audiovisual translation in the third millennium. *Translation today: Trends and perspectives*. 2003. P. 192–204. URL: https://www.researchgate.net/publication/314261377_Audiovisual_translation_in_the_third_millennium (fecha de acceso: 03.01.2025).
41. Diniz T. A New Approach to the Study of Translation: from Stage to Screen. *Cadernos de tradução*. 2003. Vol. 2(12). P. 29–54. URL: https://www.researchgate.net/publication/307767189_A_New_Approach_to_the_Study_of_Translation_from_Stage_to_Screen (fecha de acceso: 03.01.2025).
42. Farhangkhaghanpoor M. Studying and analyzing of «Dolor y gloria» by Pedro Almodóvar, survey of childhood and thinking child. *Aularia: Revista Digital de Comunicación*. 2022. Vol. 11, no. 1. P. 19–28. URL: <http://agora.edu.es/servlet/articulo?codigo=8127287>. (fecha de acceso: 02.01.2025).
43. Gutiérrez Rodríguez O. Pedro Almodóvar, director, guionista, productor y fotógrafo : Tesis Doctoral. 2010. 576 p. URL: <https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/9487/cs474.pdf> (fecha de acceso: 03.01.2025).
44. Martínez Herranz A. Desmontando al director. Construcciones y deconstrucciones de la autoría cinematográfica. *El artista, mito y realidad: reflexiones sobre el gusto V*. 2019. P. 208–216. URL: <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/38/98/10martinez.pdf>. (fecha de acceso: 04.01.2025).

45. Matkivska N. Audiovisual Translation: Conception, Types, Characters' Speech and Translation Strategies Applied. *Studies About Languages*. 2014. No. 25. URL: <https://doi.org/10.5755/j01.sal.0.25.8516> (fecha de acceso: 02.01.2025).
46. Mayoral R. Traducción audiovisual, traducción subordinada, traducción intercultural. *Seminario de Traducción subordinada 12*. 1998. 18 p. URL: https://www.ugr.es/~rasensio/docs/TAV_Sevilla.pdf (fecha de acceso: 03.01.2025).
47. Meng X., Yan C. "The particularity of film translation." *International Conference on Education, Language, Art and Intercultural Communication (ICELAIC-14)*. Atlantis Press, 2014. P. 357–359. URL: https://www.researchgate.net/publication/266647737_The_Particularity_of_Film_Translation#:~:text=The%20film%20translation%2C%20as%20a,difference%20with%20other%20literary%20works. (fecha de acceso: 10.04.2025).
48. Montesinos Soudry P. El reflejo de los sentimientos. *Volver* como síntesis narrativa y estética en la obra de Pedro Almodóvar. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*. 2011. N.º 2. URL: <https://doi.org/10.24310/fotocinema.2011.v0i2.5861> (fecha de acceso: 03.01.2025).
49. Pérez-González L. Audiovisual translation. *Routledge encyclopedia of translation studies*. Routledge. 2019. 30–34. URL: <https://luisperezgonzalez.org/wp-content/uploads/2020/08/avt-encyts.pdf> (fecha de acceso: 03.01.2025)
50. Rox Barasoain M. The films of Pedro Almodóvar: translation and reception in the United States : Doctoral dissertation. León, 2008. 368 p. URL: <https://pdfs.semanticscholar.org/e1e6/2197105ea0c6a3f1d6788c911a5f674abe8f.pdf> (fecha de acceso: 03.01.2025).
51. Saavedra Llamas M., Grijalba de la Calle N. The creative cinematographic process at the service of national identity: Pedro Almodóvar and the promotion of spanish stereotypes. *Creativity Studies*. 2020. Vol. 13, n.º 2. P. 369–386. URL: <https://doi.org/10.3846/cs.2020.8563> (fecha de acceso: 03.01.2025).

52.Sonila A. Translation and the Preservation of Authorial Voice. *European Academic Research*. 2024. Vol. XII, no. 4. P. 433–442. URL: <https://www.euacademic.org/UploadArticle/5999.pdf> (fecha de acceso: 03.04.2025).

53.Venuti L. The Translator's Invisibility: A History of Translation. Routledge. 1995. 366 p. URL: https://www.academia.edu/19224281/The_Translator_s_Invisibility_A_History_of_Translation. (fecha de acceso: 03.06.2025).

Довідкова література

54.Брюховецька Л. І. Кіномистецтво. Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів. Київ : Логос, 2011. 391 с. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/items/bfc9f5b9-729f-4580-a2c7-aefcb00111cc>. (дата звернення: 04.06.2025).

55.Верба Г. Г., Гетьман З. О. Підручник з перекладознавства : підруч. для студ. вищ. навч. заклад. Вінниця : Нова кн., 2013. 304 с.

56.Онлайн-бібліотека “Горох”. URL: <https://goroh.pp.ua/> (дата звернення: 28.05.2025). (Горох)

57.Енциклопедія перекладознавства: у 4 т. Т.1: пер. з англ. / за ред. Іва Гамб’є та Люка ван Дорслара; за заг. ред.: О.А.Кальниченка та Л.М.Черноватого. Вінниця: Нова книга, 2020. 552 с. (Серія UTTU Series).

58.Енциклопедія перекладознавства: у 4 т. Т.2: пер. з англ. / за ред. Іва Гамб’є та Люка ван Дорслара; за заг. ред.: О.А.Кальниченка та Л.М.Черноватого. Вінниця: Нова книга, 2020. 276 с. (Серія UTTU Series).

59.Корнєєва Л. Л. Авторське кіно. *Велика українська енциклопедія*. URL: https://vue.gov.ua/Авторське_кіно. (дата звернення: 04.04.2025). (ВУЕ)

60. Літературознавчий словник-довідник. Київ, Україна : ВЦ «Акад.», 2007. 752 с. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0001094> (дата звернення: 04.04.2025).
61. Словник жаргонної лексики української мови. URL: <https://slovnyk.me/dict/slang> (дата звернення: 29.05.2025). (СЖЛЮ)
62. Словник української мови. Томи 1–15. URL: <https://sum20ua.com/?wordid=0&page=0> (дата звернення: 28.05.2025). (СУМ)
63. ¿Qué argot utilizan los drogodependientes entre ellos? *CAT Barcelona*. URL: [https://www.cat-barcelona.com/faqs/view/que-argot-utilizan-%20los-drogodependientes-entre-%20ellos/#:~:text=Heroína:%20Horse,%20Caballo,%20Brown,Chino%20\(si%%20es%20fumado\)](https://www.cat-barcelona.com/faqs/view/que-argot-utilizan-%20los-drogodependientes-entre-%20ellos/#:~:text=Heroína:%20Horse,%20Caballo,%20Brown,Chino%20(si%%20es%20fumado)). (fecha de acceso: 04.06.2025). (CAT Barcelona)
64. Diccionario del español actual. URL: <https://www.fbbva.es/diccionario/>. (fecha de acceso: 03.06.2025). (DEA)
65. Diccionario Real Academia Española. URL: <https://dle.rae.es/>. (fecha de acceso: 03.06.2025). (DRAE)
66. Diccionario del estudiante de Real Academia Española. URL: <https://www.rae.es/diccionario-estudiante/> (fecha de acceso: 03.06.2025). (DERAE)

Джерела емпіричного матеріалу

67. Almodóvar P. Dolor y gloria (2019). *RTVE* URL: <https://www.rtve.es/play/videos/somos-cine/dolor-gloria/5710839/> (fecha de acceso: 27.10.2024).
68. Альмодовар П. Біль та слава (2019). *ENEYIDA*. URL: <https://eneyida.tv/1079-bil-ta-slava.html> (дата звернення: 27.10.2024).

RESUMEN

La presente investigación examina las particularidades de la reproducción del estilo de autor de Pedro Almodóvar en el doblaje ucraniano de la película *Dolor y gloria* (2019), abordando la problemática de la traducción cinematográfica como fenómeno multimodal complejo. **El objetivo principal** consiste en realizar un análisis integral de las características estilísticas del cineasta español plasmadas y evaluar las estrategias traductológicas empleadas para su transmisión en la película ucraniana.

Este objetivo determina **las siguientes tareas**: caracterizar los problemas de reproducción del estilo de director y guionista en la traducción cinematográfica; identificar las particularidades de estilo de Pedro Almodóvar que presentan dificultades para su transmisión; analizar los medios lingüoestilísticos propios del cineasta en la traducción audiovisual ucraniana de *Dolor y gloria*; e investigar los procedimientos de traducción de los culturemas presentes en la película.

La relevancia del estudio radica en la creciente demanda de doblaje de calidad en el mercado ucraniano, así como en las normas legislativas que exigen el doblaje o subtítulo de películas en la lengua nacional. **El objeto de investigación** son los rasgos del estilo propio de Pedro Almodóvar en la película *Dolor y gloria* y en su doblaje ucraniano. **El sujeto de investigación** es la especificidad y los procedimientos de reproducción de las particularidades lingüoestilísticas y culturales de la obra original. **Los métodos utilizados** incluyen la comparación del original y la versión doblada, análisis semántico, estilístico y contextual, descripción científica, observación, comparación, síntesis, inducción, sistematización e interpretación. **El material** se recopiló mediante vaciado exhaustivo de la película original y su doblaje ucraniano realizado por el estudio *AAA-sound*.

La investigación parte del reconocimiento del cine como arte multimodal, donde lo verbal, visual, sonoro y técnico se integran en una unidad estética. En este sentido, la traducción audiovisual supera los límites de la mera transposición lingüística, requiriendo del traductor una sensibilidad particular hacia la naturaleza multimodal del texto fílmico, la entonación, el ritmo, la dimensión visual, y el contexto cultural,

además del respeto a estilo de autor. Por ello, el traductor debe poseer no solo competencias lingüísticas, sino también conocimiento cultural, sentido estilístico y dominio de restricciones técnicas como la sincronización labial o la coherencia narrativa. El cinetexto — parte verbal del filme — tiene una función clave en la configuración argumental de los personajes y la expresión de la voz del autor. Por lo tanto, la traducción cinematográfica puede considerarse dentro del paradigma de la traducción artística, lo que permite aplicar análisis tradicionales de procedimientos traductológicos adaptados al entorno audiovisual.

El cine de autor exige especial atención, ya que el director actúa como creador integral del universo filmico. El director-guionista Pedro Almodóvar encarna esta figura creativa, entrelazando lenguaje, identidad cultural y experiencia vital. Su estilo se manifiesta en rasgos léxicos, expresiones figurativas, estructuras sintácticas particulares, entonación y ritmo. Su obra refleja una fuerte carga autobiográfica y cultural, profundamente enraizada en el contexto español, incluyendo elementos del folclore, la vida cotidiana y la tradición.

El análisis de los medios lingüísticos de la película reveló un panorama complejo donde conviven el léxico coloquial, las expresiones de jerga y el lenguaje soez, las unidades emocionalmente marcadas, la terminología médica, las nominaciones especializadas relacionadas con drogas, los fraseologismos y las paremias, así como las diferentes manifestaciones de lo cómico: ironía, sarcasmo y grotesco.

La investigación traductológica nos permitió identificar tres transformaciones transversales que se manifiestan en todos los estratos léxicos analizados. La modulación emerge como la estrategia más frecuente, asegurando la naturalidad del discurso meta: *Tú estabas grogui* — *Ти ж відключився*. El desarrollo semántico permite la adaptación contextual de los elementos marcados estilísticamente: *¡Desde luego, mamá, qué cosas tienes!* — *Ох, ну ти даєш, мамо*». La generalización facilita la comprensión mediante la sustitución de elementos culturalmente específicos: *Oxicodona casi no me hace nada* — *Пігулки майже не допомагають*.

En cuanto a estrategias específicas de traducción, destaca la tendencia a neutralizar estilísticamente el léxico vulgar, como en la adaptación: *¡Cuánto tiempo, cabrón* — *Скільки літ, приятелю!* El calco léxico resulta frecuente en la terminología médica, como en el caso: *disfagia* — *дисфагія*. Las expresiones fraseológicas tienden a reforzarse estilísticamente en ucraniano, como refleja *Estoy harto de médico* — *Я ситий лікарями по горло*. Para el léxico relacionado con drogas predomina la transformación descriptiva, a veces con elementos eufemísticos: *Vamos a darnos dos besos como viejas amigas si hasta nos hemos fumado el chino de la paz* — *Невже ми не поцілуємося як старі друзяки, котрі разом принудрили носики*.

Los culturemas conforman una parte esencial del tejido del universo cinematográfico de Pedro Almodóvar. Representan no solo referencias léxicas o culturales aisladas, sino elementos que estructuran y densifican el entorno narrativo del director, articulando una imagen coherente del mundo representado.

La transcripción se empleó ampliamente como medio neutro y eficaz para conservar los referentes originales sin pérdida de contenido cultural, abrazando topónimos: *Bilbao* — *Більбао*, antropónimos: *Salvador Mallo* — *Сальвадор Мальйо*, instituciones culturales: *el Guggenheim* — *Гугенхейм*, y realias gastronómicas: *tortilla* — *тортілья*. La generalización fue empleada como recurso de adaptación para facilitar la transferencia accesible de realias educativas y comerciales, como: *bachillerato* — *освіта*, *Telepizza* — *піца*, mientras que el calco léxico permitió mantener la estructura formal de ciertas realias: *Costa de Marfil* — *Берег Слонової Кістки*.

Cada categoría de *realia* reveló sus propias particularidades traductológicas. Los antropónimos navegaron entre formas establecidas: *Liz Taylor* — *Ліз Тейлор*, *Cocteau* — *Кокто*, y omisiones estratégicas: *José María* — *падре*. En el caso de los realia religiosos, predominó la traducción descriptiva: *hábito* — *чернече вбрання*, y la transcripción: *mantilla* — *мантілія*, preservando elementos culturales específicos. Los nombres de instituciones culturales demostraron una flexibilidad contextual notable, donde *la Filmoteca* podía ser *фільмотека* o *перегляд* en función del enfoque comunicativo de la escena. En cuanto a los culturemas gastronómicos y ligados a

tradiciones nacionales, se recurrió a soluciones de equivalencia pragmática: *merienda* — *полуденок*, y la concretización de conceptos culturalmente simbólicos: «*Madrid se había convertido en una plaza difícil, como dicen los taurinos*» — «*Мадрид панмово перетворився на складну арену, як кажуть морепро*», creando un paisaje cultural híbrido que respeta tanto la especificidad española como la comprensión ucraniana.

Asimismo, se observaron recursos traductológicos adicionales que contribuyen a la recreación estilística del original. En particular, se recurre a modificaciones en el orden sintáctico para intensificar la expresividad, a ajustes estructurales que favorecen una mayor naturalidad en la lengua meta, así como a estrategias compensatorias que, mediante matices entonativos o refuerzos léxicos, permiten conservar la intención comunicativa subyacente.

Los resultados de nuestra investigación evidencian que la reproducción del estilo de Pedro Almodóvar en el doblaje al ucraniano es un proceso complejo y multifacético que requiere no solo competencia lingüística, sino también una comprensión profunda de los códigos culturales y de la estética particular del director. El análisis confirma que, a pesar de las diferencias lingüísticas y culturales, en *Dolor y gloria* se lograron soluciones traductológicas acertadas que permiten conservar elementos clave del estilo almodovariano. La presencia de recursos expresivos equivalentes demuestra que la traducción cinematográfica, cuando se aborda con sensibilidad estilística y competencia profesional, puede facilitar una comunicación intercultural eficaz, reafirmando el carácter universal del lenguaje cinematográfico como medio de comunicación artística.