

**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**

**"ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ ІТАЛІЙСЬКОГО
СЕРІАЛУ-ЕКРАНІЗАЦІЇ (НА МАТЕРІАЛІ СЕРІАЛУ "МОЯ ГЕНІАЛЬНА
ПОДРУГА")"**

Кваліфікаційна робота
освітнього ступеня «бакалавр»
студентки 4 курсу бакалаврату
освітньої програми «Переклад з
італійської та з англійської мов»,
спеціальність - 035 Філологія
Ольшевської Анастасії Андріївни

Науковий керівник:
Доктор філософ., асист. Веклич Олеся Анатоліївна

Рецензент:
Асист. Богданова Ольга Ярославівна

«Допущено до захисту»

Протокол засідання кафедри теорії та практики перекладу романських мов
імені Миколи Зерова

№__ від «__» _____ 2026 року

в. о. завідувача кафедри _____ (підпис)

канд. філол. наук Циркунова Ірина Володимирівна

**КИЇВ
2026**

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ПЕРЕКЛАДУ АУДІОВІЗУАЛЬНИХ ТВОРІВ-ЕКРАНІЗАЦІЙ	8
1.1. Специфіка аудіовізуального перекладу як об'єкта перекладознавчого аналізу	8
1.2 Стратегії адаптації аудіовізуального контенту та екранізацій	15
1.3. Жанрова природа серіалу «Моя геніальна подруга» та соціолінгвістичні особливості перекладу	26
Висновки до першого розділу	31
РОЗДІЛ 2. ПРАКТИЧНИЙ АНАЛІЗ ПЕРЕКЛАДАЦЬКИХ СТРАТЕГІЙ У СЕРІАЛІ «МОЯ ГЕНІАЛЬНА ПОДРУГА»	33
2.1. Жанрова специфіка серіалу «Моя геніальна подруга» як об'єкта перекладу	33
2.2. Функціональний статус реалій	37
2.3. Особливості відтворення неаполітанського діалекту в українському перекладі	40
2.4. Система перекладацьких трансформацій при відтворенні культурно-маркованих одиниць	45
Висновки до другого розділу	52
ВИСНОВКИ	55
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	59

ВСТУП

Актуальність дослідження. Сучасний ринок аудіовізуального контенту в Україні переживає суттєве зростання: розширення стримінгових платформ, збільшення обсягів дубляжу та субтитрування іноземних серіалів формують стійкий попит на якісну локалізацію. У цьому контексті особливу перекладознавчу проблему становлять серіали-екранізації літературних першоджерел - тип аудіовізуального тексту, де перекладач одночасно стикається з вимогами кінодискурсу, жанровими конвенціями телевізійного наративу та стилістичною спадщиною вихідного літературного твору.

Серіал «Моя геніальна подруга» (HBO/RAI, 2018-2024, реж. Саверіо Костанцо) є показовим об'єктом для дослідження жанрових особливостей перекладу. Екранізація тетралогії Елени Ферранте «Неаполітанський квартет» поєднує декілька нетипових для більшості серіалів перекладознавчих викликів: структурну диглосію (протиставлення неаполітанського діалекту та стандартної італійської мови) як жанрову домінанту твору; особливості жанру творів про дорослішання; систему культурних реалій, що формують локальний колорит неаполітанського простору 1950-х; та необхідність узгодження перекладацьких рішень із наявним перекладом романів українською мовою.

Мета дослідження - визначити жанрові особливості перекладу серіалу-екранізації «Моя геніальна подруга» та проаналізувати перекладацькі стратегії і прийоми, застосовані в україномовному дубляжі для відтворення жанрової, лінгвокультурної та технічної специфіки оригіналу.

Завдання дослідження:

- систематизувати теоретичні засади аудіовізуального перекладу в контексті перекладу серіалів-екранізацій;
- визначити жанрову природу серіалу «Моя геніальна подруга» та її перекладознавчі наслідки;
- проаналізувати функціональний статус діалекту і культурних реалій як жанрових складників оригіналу;
- дослідити стратегії відтворення діалектного мовлення в україномовному дубляжі;
- класифікувати систему перекладацьких трансформацій на лексичному, граматичному та семантичному рівнях;

Об'єктом дослідження є україномовний дубляж серіалу «Моя геніальна подруга».

Предметом дослідження є жанрові особливості перекладу серіалу-екранізації та перекладацькі стратегії, застосовані для відтворення жанрової специфіки, діалектного мовлення та культурно-маркованих одиниць.

Матеріал дослідження становить корпус перекладених реплік із дубляжу серіалу (сезони 1-4), що включає приклади перекладу діалектних форм, культурних реалій, ідіоматичних одиниць та безеквівалентної лексики оригіналу.

Теоретико-методологічну основу дослідження формують: концепція *constrained translation* (К. Тітфорд; Р. Майораль, Д. Келлі, Н. Гальярдо); теорія аудіовізуального перекладу (Ф. Чауме; Х. Діас-Сінтас та А. Ремаель; Г. Готліб); концепції доместикації та форенізації (Л. Венуті; Ф. Шлаєрмахер); принцип динамічної еквівалентності (Е. Найда); теорія

екстралінгвістичних культурних референцій (Я. Педерсен); теорія адаптації (Л. Гатчеон); дослідження мовної та жанрової специфіки прози Ферранте (С. Мілкова; Т. де Рогатіс; Е. Сегніні; Л. Сарнеллі); вітчизняні напрацювання у галузі кіноперекладу та теорії перекладу (Р. П. Зорівчак; В. І. Карабан; А. Г. Гудманян та Ю. М. Плетенецька; І. А. Гаман та О. Ю. Чайковська; Н. І. Лютянська; І. В. Корунець; Н. А. Матківська). Специфіку мовного світу Елени Ферранте та роль діалекту в її творах ґрунтовно вивчали італійські лінгвісти та літературознавці Т. де Рогатіс, Дж. Антонеллі, С. Мілкова та Н. де Блазі.

Методи дослідження. У роботі застосовано: теоретичний аналіз - для формування теоретико-методологічної бази; зіставний аналіз оригінального та перекладеного тексту - як основний метод практичного розділу; контекстуально-ситуативний аналіз - для розгляду перекладацьких одиниць у зв'язку з конкретним сценічним і візуальним контекстом.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що було здійснено комплексний перекладознавчий аналіз жанрових особливостей перекладу серіалу «Моя геніальна подруга» українською мовою; визначено специфічний комплекс стратегій, розширені класифікації стратегій відтворення діалектних одиниць у кіноперекладі за умов відсутності функціонального аналога в цільовій мові.

Практична значущість роботи полягає у можливості використання отриманих даних у професійній діяльності перекладачів аудіовізуальної продукції, а також безпосередньо у процесі роботи над дубляжем або субтитруванням культурно насичених аудіовізуальних творів із виразною діалектною і жанровою специфікою.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів із висновками до кожного з них, загальних висновків, списку використаних

джерел та анотації. Перший розділ містить теоретико-методологічні засади перекладу аудіовізуальних творів-екранізацій. Другий розділ присвячено практичному аналізу перекладацьких стратегій у серіалі «Моя геніальна подруга».

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ПЕРЕКЛАДУ АУДІОВІЗУАЛЬНИХ ТВОРІВ-ЕКРАНІЗАЦІЙ

1.1. Специфіка аудіовізуального перекладу як об'єкта перекладознавчого аналізу

У сучасній лінгвістиці та перекладознавстві аудіовізуальний переклад (АВП) посідає особливе місце як складний, багатовимірний феномен, що поєднує вербальні, невербальні та аудіовізуальні компоненти в єдину семіотичну систему. Дослідження аудіовізуального перекладу як об'єкта аналізу передбачає розгляд його природи, структури та специфічних ознак, що визначають підходи до його перекладу й інтерпретації.

У сучасному перекладознавстві феномен аудіовізуального перекладу розглядається через призму синтезу різних знакових систем. За Н. Матківською, АВП є перекладом вербального складника відео, головною особливістю якого є синхронізація вербальної та невербальної частин [Matkivska, 2014, с. 38].

В. Пушина та А. Сітко визначають аудіовізуальний переклад як “переклад мультимедійного тексту іншою мовою”, а основними способами побудови його змісту вважають мову, малюнок, колір та перспективу [Пушина, Сітко, 2020, с. 119].

Ефективність сприйняття такого контенту глядачем безпосередньо зумовлена гармонійною взаємодією слова та образу. Елементи акторської експресії - міміка, пантоміміка та інтонаційні відтінки - відіграють двояку роль: вони здатні як поглибити й підсилити зміст сказаного, так і повністю викривити його у разі невдалого перекладацького рішення. С. Єлісєєва наполягає на тому, що цей вид діяльності не можна зводити до суто лінгвістичних трансформацій. Дослідниця пропонує інтерпретувати АВП

як «локалізацію або культурну адаптацію кіноперекладу й споріднених йому видів перекладу» [Єлісєєва, 2021, с. 33].

Важливим методологічним питанням для будь-якого дослідження АВП є вибір аналітичної моделі. Матківська систематизує основні підходи до вивчення аудіовізуального перекладу, зазначаючи, що змішана жанрова природа аудіовізуальної продукції спонукає науковців використовувати різні методологічні підходи, щоб зрозуміти відносини між елементами, які складають об'єкт їхнього дослідження [Матківська, 2015, с. 148]. Дослідниця виокремлює чотириетапну схему аналізу Діас-Сінтаса як найбільш придатну для практичного перекладознавчого дослідження: збір попередніх даних, макроструктурний аналіз, мікроструктурний аналіз та міжсистемний аналіз [Матківська, 2015, с. 151].

Широке теоретичне та практичне охоплення поняття аудіовізуального перекладу пропонує Ф. Чауме. На його думку, АВП є комплексним академічним терміном, який поєднує традиційні та новітні мовні й семіотичні виміри перекладацького процесу. Науковець диференціює АВП на низку провідних різновидів, серед яких: дублювання, субтитрування (зокрема й у режимі реального часу), надтитри, закадровий переклад, коментування у вільній формі, а також синхронний переклад стрічок під час кінофестивальних показів [Chaume, 2013, с. 105].

Згідно з Г. Готлібом, для успішної реалізації будь-якого з цих видів перекладу варто спиратися на аналіз чотирьох фундаментальних інформаційних каналів: вербального аудіоканалу (діалогічне мовлення, закадровий голос, пісні), невербального аудіоканалу (музичний супровід та звукові ефекти), словесно-візуального каналу (субтитри, написи, графічні примітки) та невербального візуального каналу (безпосередньо відеоряд) [Gottlieb, 1998].

Учений акцентує на тому, що під час роботи з аудіовізуальним матеріалом обов'язково рівноцінно приділити увагу кожному з цих каналів. Головна місія перекладача полягає не в лінійному відтворенні мовних одиниць, а в комплексному збереженні культурної та семіотичної цінності, яку несуть у собі візуальні та звукові компоненти твору [Gottlieb, 1998].

Необхідно також визначити термін «кінодискурс», як такий, що тісно пов'язаний з аудіовізуальним перекладом. Дослідження цього терміну проводились у працях Я. Андроцопулоса, Е. Вассіліу, М. Дінеля, а також українських дослідниць Д. Гайданки та І. Котової; основну увагу в них приділено пошуку дефініцій цього явища та визначенню його кореляцій із суміжними лінгвістичними категоріями [Щербак, 2022, с. 176].

У широкому розумінні кінодискурс є різновидом медіадискурсу і належить до так званих полікодових текстів - текстів, у яких смисл кодується одночасно кількома знаковими системами: вербальною (діалоги, монологи, закадровий текст), аудіальною (музика, звукові ефекти, інтонація) та візуальною (зображення, монтаж, міміка, жест). О. Серебрянська зазначає, що “на відміну від звичайного написаного тексту, фільм сприймається не лише візуально, але й на слух. Тож очевидною необхідністю для перекладача є вміння синхронізувати текст перекладу із тим, що відбувається на екрані” [Серебрянська, 2016, с. 295]. Для творення аудіовізуального тексту використовуються мова, музика, малюнки, а основними формами передачі змісту є субтитрування та дублювання [Пушина, Сітко, 2020, с. 119].

Головний критерій диференціації різновидів аудіовізуального перекладу полягає в самому об'єкті роботи. У сфері кіноперекладу цим об'єктом виступає фільм, який розглядається «як цілісна єдність вербальної, невербальної і позамовної інформації, що передається за допомогою кількох семіотичних систем» [Мельник, 2015, с. 111].

Сучасне перекладознавство розглядає кінодискурс не просто як сукупність реплік персонажів, а як складну полімодальну та інтерсеміотичну систему. На відміну від літературного тексту, де вербальний компонент є єдиним носієм змісту, кінодискурс поєднує в собі лінгвістичну та нелінгвістичну складову. Лінгвістична проявляється вербально (титри, написи), тоді як нелінгвістична - невербально (репліки акторів, закадровий текст) [Лютянська, 2022, с. 189].

У сучасному перекладознавстві та лінгвістиці термін «кінотекст» залишається одним із найбільш уживаних. Традиційно під ним розуміють власне кіносценарій, проте водночас існує й інший погляд, представлений українською дослідницею Д. Гайданкою, яка трактує кінотекст як вербальний елемент кінодискурсу, зараховуючи до аудіальних елементів кінодіалог [Гайданка, 2018, с. 73].

О. Щербак зазначає, що виключно вербальну природу мають лише три компоненти: кіносценарій (як лінгвістична основа фільму або текст у вузькому розумінні), кінодіалог (як частина мовленнєвої організації кінотексту, що моделює спілкування персонажів) та кінорепліка (як окрема фраза учасника цього діалогу). Кінотекст постає важливим складником кінодискурсу, який інтегрує в собі елементи різної семіотичної природи - як словесні, так і позамовні. Його ключовими ознаками є антропоцентричність, динамізм, інтерактивність та контекстуальність. Кінотекст у собі синтезує вербальні складники та складники іншої семіотичної генези [Щербак, 2022, с. 178].

Хоча поняття «кінотекст» і «кінодискурс» нерідко вживаються як взаємозамінні, вони не є тотожними через різний обсяг їхнього змісту. Якщо кінотекст традиційно обмежується вербальною основою стрічки - тобто безпосереднім сценарієм, що фіксує репліки персонажів, діалоги та опис сцен, то кінодискурс є значно ширшим соціолінгвістичним

феноменом. Він виходить за межі суто словесного вираження і вбирає в себе цілий комплекс позамовних (нелінгвістичних) елементів: від візуального й аудіовізуального супроводу (монтаж, музика, шуми) до акторської експресії, яка виявляється в міміці та жестах [Шнайдер, 2021, с. 171].

Відтак кінодискурс включає не лише сам фільм, але й умови його продукування, каналу передачі та рецепції. Кузенко наголошує, що при кіноперекладі «важливо враховувати зв'язок зображення й текстового матеріалу, приділяти однакову увагу вербальним і невербальним засобам вираження», і саме ця особливість визначає специфіку та обмеження перекладацьких завдань при роботі з аудіовізуальним матеріалом [Кузенко, 2017, с. 72].

Термін *constrained translation* було введено в науковий обіг Тітфордом [Titford, 1982] і розвинуто Майоралем, Келлі та Гальярдо [Mayoral, Kelly & Gallardo, 1988]. Його сутність полягає в акцентуванні технічних обмежень, що визначають умови праці аудіовізуального перекладача: синхронізація зображення і звуку, обмежена кількість знаків у субтитрах, губна синхронія при дублюванні, допустима швидкість читання тощо. Сам термін відображає специфіку АВП як такого, де вербальний компонент підпорядкований системі візуальних, акустичних та темпоральних кодів. У контексті серіалу-екранізації «Моя геніальна подруга» ці обмеження стають ще відчутнішими, адже переклад має не лише передати зміст, а й корелювати з візуальною естетикою італійського неореалізму, яка домінує в кадрі.

На відміну від традиційного перекладу художньої прози, де текст функціонує автономно і сприймається виключно через візуальний канал, робота з обмеженими типами перекладу суттєво звужує свободу перекладача у досягненні динамічної еквівалентності. Науковці виділяють

дві ключові обставини, які зумовлюють цей процес: по-перше, це одночасне співіснування та взаємодія кількох різних комунікативних систем (як-от поєднання вербального тексту з візуальним чи звуковим рядом); по-друге - можлива зміна каналу сприйняття, коли оригінальний візуальний текст у мові перекладу трансформується в аудіальний, вимагаючи адаптації повідомлення до норм усного мовлення. Окремим типом обмежень є також специфіка поетичної мови (зокрема рима та метрика), яка накладає додаткові рамки на перекладацькі рішення [Mayoral, Kelly, 1988, с. 362-363].

А. Шнайдер виділяє низку ключових ознак, що визначають природу кінодискурсу: цілісність та завершеність, використання інструментів кіномови, синтез вербального і невербального, наявність екстралінгвальних рис, крім того, йому притаманний антропоцентризм та інтертекстуальність [Шнайдер, 2021, с. 172].

Дослідницький підхід Ф. Чауме до аналізу аудіовізуального тексту базується на синергії теорії перекладу, дискурс-аналізу, а також кінознавства та теорії комунікації. Лінгвістичний код, попри свою домінуючу роль, є лише одним із багатьох інструментів, які беруть участь у створенні та подальшій передачі змісту в екранних творах. Для перекладача критично важливо володіти глибокими знаннями про всі знакові (семіотичні) коди, наявні в аудіовізуальному просторі. Окрім їхнього описового аналізу, особливу увагу слід звертати на те, як саме ці різноманітні семіотичні системи впливають на мовний складник, адже вербальний код - це єдиний елемент, на який перекладач може безпосередньо впливати [Chaume, 2004, с. 14].

Дослідницька модель, що має на меті охопити глобальну семантику твору, повинна зосереджуватися як на зовнішніх факторах (зокрема професійних, історичних, комунікативних аспектах, умовах рецепції та

способах демонстрації контенту), так і на «загальних» перекладацьких проблемах, які є універсальними для аналізу будь-якого тексту під кутом зору перекладознавства (як-от лінгвістичних, контекстуальних, прагматичних чи культурних труднощах). Водночас варто наголосити, що значна частина специфічних аспектів, які виокремлюють саме аудіовізуальний переклад серед інших видів локалізації, залишається поза межами цих двох традиційних площин, вимагаючи залучення особливого теоретичного інструментарію [Chaume, 2004, с. 6-7].

Ця позиція має особливе значення для дослідження перекладу екранізацій. Екранізація як особливий тип аудіовізуального тексту поєднує у собі принаймні два дискурси - літературний (джерело) та кінематографічний (екранна адаптація), - кожен з яких структурується власними конвенціями. Тому переклад такого тексту потребує залучення одночасно теоретичного апарату перекладознавства, кінознавства і, частково, літературознавства.

Аудіовізуальний переклад є самостійним і методологічно складним видом перекладацької діяльності, що принципово відрізняється від літературного перекладу завдяки полікодовій природі об'єкта. Одночасне функціонування вербального, аудіального та візуального каналів передачі змісту унеможливорює застосування традиційних перекладознавчих підходів без їхньої суттєвої адаптації. Перекладач змушений забезпечити не лише міжмовний перенос вербального тексту, а й семіотичну узгодженість між усіма рівнями аудіовізуального твору.

Поняття *constrained translation* (К. Тітфорд, Р. Майораль, Д. Келлі, Н. Гальярдо) точно характеризує умови праці аудіовізуального перекладача, підкреслюючи підпорядкованість вербального компонента системі технічних обмежень: ізохронії, ліпсінгу, просторових і часових параметрів субтитрування.

1.2 Стратегії адаптації аудіовізуального контенту та екранізацій

Переклад серіалу «Моя геніальна подруга» є складним явищем, що перебуває на перетині кількох наукових дискурсів: аудіовізуального перекладознавства, теорії адаптації та культурних студій. Для комплексного теоретичного осмислення цього об'єкта необхідне залучення як зарубіжних концепцій - зокрема теорій Х. Діаса-Сінтаса та Л. Венуті, - так і теоретичного апарату адаптаційних студій, репрезентованого насамперед концепцією Л. Гатчеон, а також вітчизняних напрацювань у галузі кіноперекладу.

Х. Діас-Сінтас фіксує термінологічну нестабільність, характерну для галузі: поряд із поняттям *audiovisual translation* у науковому обігу функціонують такі терміни, як *film translation*, *screen translation*, *multimedia translation*. Дослідник розглядає цю варіативність як свідчення прагнення науковців зберегти відкритий і гнучкий підхід до розуміння дисципліни, що дозволяє асимілювати нові форми перекладацької практики [Díaz Cintas, 2003, с. 194].

Якщо Діас-Сінтас зосереджується на технічних параметрах АВП, то Л. Венуті розглядає переклад як акт культурної та етичної відповідальності - він обґрунтовує концепцію «невидимості перекладача», яка, на його думку, є не нейтральною технічною нормою, а ідеологічною настановою англо-американської видавничої культури, що систематично приховує роботу перекладача і нав'язує цільовій культурі ілюзію «прозорості» тексту [Venuti, 1995].

Венуті вводить бінарну опозицію двох стратегій перекладу: доместикації (*domestication*) - адаптації тексту до норм і очікувань цільової культури, та форенізації (*foreignization*) - збереження чужорідності оригіналу. Ці поняття він запозичує і переосмислює з праці Фрідріха Шляєрмахера «On the Different Methods of Translating» (1813), в якій той

сформулював це як вибір між зближенням автора з читачем і зближенням читача з автором [Schleiermacher, 1813, с. 49].

Доместикація передбачає адаптацію тексту до норм і очікувань цільової культури - «згладжування» культурних відмінностей задля плавності сприйняття. Форенізація, навпаки, зберігає «чужорідність» оригіналу, акцентує його інакшість і вимагає від аудиторії певного зусилля у зчитуванні іншої культури. Венуті недвозначно надає перевагу форенізації як стратегії, що чинить опір культурному етноцентризму та уможливорює ширший культурний обмін [Venuti, 1995, с. 20].

У монографії «Про мову і переклад» О. Чередниченко також розглядає дві базові перекладацькі орієнтації, що відповідають відомій у перекладознавстві опозиції: «одомашнення» передбачає наближення тексту до сприйняття цільової аудиторії зі збереженням змістового ядра, тоді як «очуження» спрямоване на підкреслення культурної та мовної своєрідності оригіналу [Чередниченко, 2007]. Дослідник також вказує на існування елементів, що принципово не піддаються повноцінному відтворенню, зокрема каламбурів та національно маркованих реалій.

Принципово важливим у концепції Чередниченка є розмежування «адекватності» та «еквівалентності» як нетотожних перекладознавчих категорій. Еквівалентність учений пов'язує з відтворенням смислової структури першотексту - тобто з точністю змістового плану, - тоді як адекватність тлумачиться ним як функціональна відповідність оригіналу, що обов'язково враховує рецептивний вимір дискурсу. Відповідно, ключовим завданням перекладача є досягнення порівнянної реакції з боку аудиторії перекладу та аудиторії оригіналу [Чередниченко, 2007, с. 153].

Застосування стратегії «одомашнення» потребує, за спостереженням дослідника, особливої обережності: некоректне її використання може порушити стилістичну тональність першотексту. Зокрема, Чередниченко

фіксує поширену практику необґрунтованої заміни стилістично нейтральних одиниць маркованими і навпаки, що спотворює первинне сприйняття кінопродукту [Чередниченко, 2007, с. 155]. На завершення дослідник формулює принципове спостереження: «мова перекладу завжди перебуває під тиском двох норм - норми оригіналу, яка є первинною для будь-якого перекладу, та норми рецептивної культури», і саме ця подвійна нормативна зумовленість породжує варіативність перекладацьких рішень [Чередниченко, 2007, с. 160].

В аудіовізуальному перекладі «невидимість» набуває принципово іншого характеру порівняно з літературним перекладом. Тут вона зумовлена не лише ідеологічними чинниками, але й самою природою медіуму: глядач не повинен відчувати, що текст був перекладений, оскільки будь-яке порушення ілюзії цілісності аудіовізуального тексту руйнує наративне занурення. У дублюванні це означає наближену до ідеалу ізохронію, ліпсинг (губну синхронію) та стилістичну відповідність між вербальним і візуальним рядами; у субтитруванні - природність мови, що не привертає до себе уваги читача. Таким чином, «невидимість» в АВП є одночасно технічною, естетичною та, у розумінні Венуті, ідеологічною вимогою.

Х. Діас-Сінтас виділяє три основні види передачі контексту в аудіовізуальному перекладі, кожен з яких має свою технологічну специфіку: дублювання, закадровий переклад (voice-over) та субтитрування. Дублювання передбачає повну заміну оригінальної звукової доріжки з голосами акторів на новий запис мовою перекладу, де ключовим завданням є максимально точна синхронізація артикуляції та рухів губ персонажів із новим звучанням. При закадровому перекладі гучність оригінального звуку лише приглушується (або на мить зникає), щоб глядач чітко чув перекладений текст, який накладається зверху.

Зазвичай оригінальна мова звучить на початку та в кінці репліки протягом кількох секунд, дозволяючи почути справжній голос актора. Натомість субтитрування є суто візуальним способом, що полягає в розміщенні текстового супроводу (найчастіше внизу екрана), який відтворює не лише діалоги, а й інші важливі лінгвістичні елементи кадру - написи, графіті, титри чи тексти пісень. [Díaz Cintas, 2003, с. 195].

Під дублюванням розуміють специфічний вид переозвучування, що передбачає цілковиту заміну автентичного мовлення акторів на нове аудіовещальне тло. У процесі дублювання критично важливо досягти точного збігу тривалості реплік із артикуляційною динамікою виконавців, коли візуальні рухи губ персонажів гармонують з новим голосовим супроводом. Зважаючи на потребу збереження смислової точності оригіналу, перекладач змушений шукати компроміс між семантичною еквівалентністю та акустичним збігом. Описане технологічне завдання визначається терміном «ліпсинг», який маркує «певний процес, за якого збігаються лише початок та кінець фраз» [Мітіна, Ростоманова, Драпалюк, 2022, с. 237].

Відповідно до міжнародних стандартів, здійснення аудіовізуального перекладу покладається винятково на носіїв цільової мови, що зумовлено високою рухливістю та динамічністю сучасного мовного середовища. Оскільки лексико-синтаксичні норми та живі мовленнєві пласти здатні суттєво трансформуватися протягом короткого проміжку часу, фахівець, який не перебуває у постійному контакті з природним середовищем функціонування мови, швидко втрачає відчуття її актуальності.

Не менш суворим методологічним застереженням у професійній практиці є заборона перекладу безпосередньо «з екрана» (на слух), оскільки сприйняття чужої мови виключно в акустичному каналі суттєво

підвищує ризик викривлення семантики або втрати релевантних деталей [Мітіна, Ростоманова, Драпалюк, 2022, с. 237].

Процес дубляжу з технологічної точки зору розгортається у кілька послідовних етапів. На початковій стадії телекомпанія, отримавши копію медіапродукту та офіційний скрипт (монтажний лист або сценарій), передає цей автентичний пакет матеріалів перекладачеві. Надалі фахівець здійснює комплексну роботу, одночасно аналізуючи текстову основу й відеоряд. При цьому оригінальні скрипти, оформлені згідно зі строгими індустріальними правилами, містять не лише вербальну частину, а й чіткі вказівки на відповідні відрізки аудіовізуального ряду, точні часові межі реплік (тайм-коди), особливості звукового чи музичного супроводу, а також специфічні інтонаційні помітки, які визначають емоційне забарвлення мовлення акторів дубляжу [Мітіна, Ростоманова, Драпалюк, 2022, с. 237].

Фундаментальним критерієм диференціації аудіовізуального перекладу під дублювання від лінійного перекладу прозових текстів є необхідність суворого дотримання мимічної та артикуляційної відповідності. Вербалізовані репліки мовою перекладу мають не лише повнотекстово репродукувати семантико-прагматичний потенціал оригіналу, а й перебувати в ізоморфних відношеннях із кінесикою та артикуляційними рухами персонажів. Згідно з технологічними конвенціями, максимально допустиме часове розходження (люфт) між тривалістю автентичних та адаптованих реплік становить 5%, причому ця пропорція має зберігатися як на рівні цілісного висловлення, так і в межах його окремих фразових сегментів [Пушина, Сітко, 2020, с. 123].

З огляду на це, досягнення ліпсінгу вимагає від перекладача багаторазової лексико-синтаксичної перебудови реплік з метою пошуку оптимального фонетико-семантичного відповідника. Окрім цього,

професійно виконаний перекладацький скрипт обов'язково маркується партитурою невербальних проявів комунікації: інтонаційними регістрами, паралінгвістичними елементами (придихами, кашлем, запинками) та паузаціями. Фіксація цих екстралінгвальних чинників у текстовій структурі оптимізує подальший процес студійного кодування та мовленнєвої експресії, що здійснюється актором дубляжу [Пушина, Сітко, 2020, с. 123].

Окрім технічного боку, цей різновид аудіовізуального перекладу виходить далеко за межі лінійного відтворення лексичних одиниць. Він обов'язково орієнтується на соціокультурні, мовні та локальні контексти цільової аудиторії, що робить кінцевий медіапродукт максимально адаптованим і природним для сприйняття. Саме цей вид перекладацької трансформації було обрано для адаптації аналізованого серіалу.

Х. Діас-Сінтас розглядає субтитрування як особливий, технічно і семіотично навантажений вид перекладацької діяльності. Він характеризує субтитрування як *«вразливий переклад» (vulnerable translation)* - насамперед через жорсткі часово-просторові обмеження, в яких змушений працювати перекладач: субтитр не може перевищувати двох рядків, а швидкість читання становить у середньому 12-15 знаків на секунду [Díaz Cintas & Remael, 2020]. Ці обмеження вимагають систематичної конденсації вихідного тексту, що неминуче спричиняє семантичні втрати.

Ключовою теоретичною настановою Діаса-Сінтаса є принцип *семіотичної зв'язності*: субтитри не повинні дублювати інформацію, яку глядач і так сприймає через візуальний та паралінгвістичний канали. Якщо персонаж плаче або кричить - субтитри мають фокусуватися на соціокультурному підтексті репліки, а не на формальному відтворенні кожного вигуку. Таким чином, перекладач виступає не лише мовним

посередником, але й семіотичним редактором, який ухвалює рішення про пріоритетність смислових компонентів у кожному конкретному кадрі.

Субтитрування як різновид АВП функціонує в умовах двох взаємопов'язаних типів обмежень, які Г. Готліб позначає як формальні та текстуальні [Gottlieb, 1998]. Формальні обмеження визначають технічні параметри існування субтитру як об'єкта: часове вікно появи і зникнення тексту, щільність символів у рядку, розмір і положення літер на екрані.

Саме ці параметри є первинними - вони задані незалежно від перекладача і не підлягають змінам у процесі роботи. Ключовим серед них є часове обмеження: незалежно від семантичної якості перекладу, його практична цінність нівелюється, якщо глядач фізично не встигає прочитати субтитр. Щільність символів є другим визначальним чинником - в обмеженому просторі субтитру будь-яке пояснення або розгортання думки є розкішшю, якої перекладач не може собі дозволити. Субтитри займають до 20% площі екрана, а якість їхнього сприйняття залежить від розміру шрифту, розміщення тексту в кадрі та технологій відображення [Díaz Cintas, Anderman, 2009, с. 22].

Формальні обмеження є безпосередньою причиною виникнення текстуальних. Якщо субтитр не може перевищувати певну кількість знаків і певний час показу, перекладач змушений приймати рішення про те, що з оригінального тексту підлягає перекладу, що - скороченню, а що - вилученню. Для структурування цих рішень Х. Діас-Сінтас та Г. Андерман запропонували три складові дискурсивних елементів субтитрування: обов'язкові (ті, без яких зміст стає недоступним), частково необов'язкові (ті, що піддаються компресії без суттєвих смислових втрат) та необов'язкові (ті, що можна вилучити без шкоди для розуміння) [Díaz Cintas, Anderman, 2009, с. 26].

Практично це означає, що всі сюжетно значущі репліки - ті, без яких глядач не може стежити за розвитком подій, - є безумовно обов'язковими. Натомість повтори, апелятивні вживання імен, міжнародно відомі слова (*ok, yes, no*), вигуки (*oh, ah, wow*), супроводжувальні вирази при жестах, хибні початки фраз та семантично порожні конструкції (*as you know, well, naturally*) утворюють зону варіативності, де перекладач може свідомо скорочувати або вилучати [Díaz Cintas, Anderman, 2009, с. 27]. Водночас автори застерігають від механічного вилучення: повтори та порожні конструкції нерідко є маркерами психологічного стану персонажа або підсилювачами емоції, і їхнє усунення може спотворити характер образу.

У контексті серіалу «Моя геніальна подруга» діалектні вигуки (*Uè!, Emme?*) та семантично порожні просторічні конструкції є кандидатами на компресію або вилучення за формальних міркувань. Однак репліки, де відбувається *code-switching* - перехід між діалектом і стандартною мовою, - несуть самостійне соціолінгвістичне навантаження і є обов'язковими до відтворення навіть у скороченому вигляді, оскільки саме вони утворюють жанрову домінанту твору.

Поряд із субтитруванням і дублюванням третім поширеним видом АВП є закадровий переклад (*voice-over*). Він визначається як вид перекладу аудіовізуальних творів, за якого репліки акторів озвучення можна чути одночасно з оригінальною звуковою доріжкою [Лукьянова, 2011, с. 186]. В українській перекладознавчій термінології це поняття не має єдиного позначення: Н. Лютянська фіксує паралельне вживання термінів «закадровий переклад», «закадрове озвучування», «назвучування» і «псевдодубляж» [Лютянська, 2021, с. 166]. З технічного погляду, як зазначають Х. Діас-Сінтас та П. Оперо, *voice-over* є прийомом, за якого голос актора дубляжу звучить гучніше від оригінального і фактично накладається на нього [Díaz Cintas, Otero, 2006, с. 477]; з лінгвістичного -

це вид перекладу, при якому перекладений голос записується поверх оригінальної доріжки, яка залишається в аудіофоні [Полякова, Пилипчук, 2023, с. 157].

Порівняно з дублюванням закадровий переклад є менш витратним і більш швидким. Перекладач, отримуючи копію відеоматеріалу та скрипт, працює передусім з кіносценарієм, що, як підкреслює Н. Лютянська, зближує цей вид діяльності з художнім перекладом [Лютянська, 2021, с. 167]. При цьому необхідна ретельна робота з довжиною реплік та інтонаційним малюнком тексту.

Переклад екранізації є особливим різновидом перекладацької діяльності ще й тому, що перекладач працює не лише з аудіовізуальним текстом, але й з його літературним претекстом. У випадку «Моєї геніальної подруги» - це тетралогія Елени Ферранте «Неаполітанський квартет» (2011-2014), яка в Україні вийшла у перекладі Любові Котляр («Моя неймовірна подруга», «Історія нового імені», «Історія втраченої дитини») та Мар'яни Прокопович («Історія втечі та повернення»). Для теоретичного осмислення цього явища ключовою є концепція Лінди Гатчеон, викладена у праці «A Theory of Adaptation» (2006).

Обґрунтування теоретичного підходу до аналізу аудіовізуального контенту вимагає чіткого розмежування перекладацьких операцій на глобальному рівні. У зв'язку з цим вагомим значення набуває дефініція перекладацької стратегії як когнітивного та прагматичного плану дій. О. А. Михайленко визначає перекладацькі стратегії у розрізі комунікативно-прагматичного підходу: збереження максимально можливої структурно-семантичної близькості вихідного й перекладного текстів, а також досягнення текстом перекладу такого ж самого комунікативного впливу на реципієнта, як і текстом оригіналу [Михайленко, 2014, с. 152].

Гатчеон визначає адаптацію як «повторення без реплікації» (repetition without replication) - процес, у якому твір переноситься в нове медіальне середовище та набуває нових смислів, зберігаючи зв'язок із першоджерелом [Hutcheon, 2006, с. 7]. Принципово важливим є її відмова від «критики вірності» (*fidelity criticism*): адаптація є самостійним художнім явищем, що вступає в діалог з оригіналом, а не його «нижчим» текстом. Цей теоретичний підхід звільняє аналітика від ілюзії, що переклад екранізації зобов'язаний «відтворювати» роман, - і дозволяє зосередитися на тому, які смисли породжує сам кінотекст.

Для перекладача серіалу концепція Гатчеон має конкретні практичні наслідки. По-перше, при роботі з закадровим голосом дорослої Елени перекладач має враховувати вже усталений переклад прози Ферранте, щоб уникнути термінологічного дисонансу між літературним та екранним досвідом глядача. Такі поняття, як *smarginatura*, - ключовий термін Ферранте, що позначає стан розмивання меж ідентичності, внутрішнього розпаду, - мають відтворюватися послідовно в обох версіях. По-друге, там, де серіал відходить від роману - замінюючи внутрішній монолог на діалог або описи на дію, - перекладач отримує більшу свободу і може орієнтуватися вже не на літературний стиль Ферранте, а на конвенції аудіовізуального мовлення.

Теоретичне осмислення кіноперекладу в українській науці розвивалося переважно в руслі загальної теорії художнього перекладу. А. Г. Гудманян та Ю. М. Плетенецька наголошують на принциповій подвійності завдань кіноперекладача: він зобов'язаний не лише «зробити фільм зрозумілим глядачеві», але й «зберегти задум оригіналу, розкрити образи персонажів у заданому режисером стилістичному напрямку» [Гудманян, Плетенецька, 2012, с. 28]. Дослідники підкреслюють, що перекладений фільм функціонує в новій культурі як «повноцінний

автономний текст», що набуває «самостійної естетичної цінності» - і саме це відрізняє кінопереклад від суто утилітарного перекладу технічних текстів [Гудманиян, Плетенецька, 2012, с. 28].

Важливим методологічним внеском є виокремлення А. Павельєвою та В. Асауленко специфічних труднощів кіноперекладу, пов'язаних із необхідністю збереження *пресупозиції* - зони перетину когнітивних просторів комунікантів [Павельєва, Асауленко, 2018]. У контексті «Моєї геніальної подружки» це означає, що перекладач має не просто передати зміст реплік, але й відтворити ту систему культурних припущень, яка є спільною для неаполітанських персонажів - і принципово відмінною від культурних пресупозицій україномовного глядача.

І. А. Гаман та О. Ю. Чайковська акцентують роль кіноперекладача як культурного посередника, що «враховує культурні контексти та історичні посилання, які стосуються оригінального фільму» [Гаман, Чайковська, 2023, с. 137]. Ця теза є особливо релевантною для серіалу Ферранте, де культурний контекст (Неаполь, специфічна класова динаміка південноіталійського суспільства) є тлом твору. Кінопереклад у цьому разі справді перетворюється на акт культурного посередництва, де мовна компетенція є лише одним із необхідних, але недостатніх ресурсів.

Н. І. Лютянська, аналізуючи кіносценарій як об'єкт кіноперекладу, підкреслює, що переклад художніх фільмів «тісно пов'язаний з художнім перекладом, хоча і має свої особливості»; у випадку екранізації кіносценарій ґрунтується на літературному першоджерелі - і тоді переклад набуває інтертекстуального виміру, бо перекладач змушений узгоджувати свої рішення з уже наявним перекладом роману [Лютянська, 2022, с. 188].

Таким чином, теоретична база аналізу перекладу серіалу «Моя геніальна подружка» формується на перетині чотирьох концептуальних систем: принципів «вразливого перекладу» Діаса-Сінтаса, що описують

технічні та семіотичні обмеження субтитрування; дихотомії доместикації/форенізації Венуті, що задає систему координат для культурно-перекладацьких рішень; теорії адаптації Гатчеон, що дозволяє осмислити специфіку перекладу екранізації як самостійного художнього явища; та вітчизняного перекладознавчого дискурсу, що акцентує роль перекладача як культурного посередника і суб'єкта художньої інтерпретації. Лише у взаємодії цих підходів можна отримати аналітичний інструментарій, достатній для дослідження жанрових особливостей перекладу такого складного об'єкта, яким є серіал-екранізація.

1.3. Жанрова природа серіалу «Моя геніальна подруга» та соціолінгвістичні особливості перекладу

Серіал «Моя геніальна подруга» належить до жанру coming-of-age - драми дорослішання, - що в перекладознавчому плані означає особливі вимоги до відтворення мовної еволюції персонажів: від дитячого мовлення діалектом до складного, інтелектуально насиченого мовлення дорослої людини. Ця жанрова специфіка накладається на неореалістичну естетику серіалу та його глибоко локалізований культурний простір, утворюючи об'єкт перекладу, що потребує одночасно жанрової, соціолінгвістичної та семіотичної компетентності.

Переклад екранізації є принципово відмінним від перекладу «чистого» аудіовізуального продукту: перекладач працює не лише з кінотекстом, але й із його літературним претекстом. Тетралогія Елени Ферранте «Неаполітанський квартет» (2011-2014) є не лише фабульним джерелом серіалу, але й стилістичною матрицею, з якою перекладач змушений рахуватися. В Україні романи вийшли у перекладі Любові Котляр, і цей переклад утворює для глядача-читача певний «канон» - систему очікувань щодо мови персонажів, відтворення ключових понять та передачі культурних реалій.

Це явище детально осмислює С. Мілкова: дослідниця наголошує на винятковій ролі літературного перекладу в контексті рецепції прози Е. Ферранте як феномену світової літератури. Дослідниця підкреслює, що транснаціональний успіх авторки та її вихід за межі традиційного патріархального канону значною мірою уможливлені перекладацькою рецепцією, яка актуалізує універсальні принципи художнього наративу в епоху глобальної насильства та гендерної нерівності [Milkova, 2021].

Зокрема, Мілкова звертає увагу на ключові неологізми Ферранте - *frantumaglia* і *smarginatura*, які вона концептуалізує як «межі універсального жіночого уявного». У літературному всесвіті Ферранте ці категорії маркують деструкцію та розпад жіночої суб'єктивності внаслідок патріархального тиску [Milkova, 2021].

Л. Сарнеллі зазначає, що в аудіовізуальній адаптації «все, абсолютно все, повинне мати визначений вигляд» - вулиці, інтер'єри, тіла персонажів, - тоді як у романі ці деталі залишаються розмитими і множинними [Sarnelli, 2021, с. 21]. Ця принципова відмінність між літературним і кінематографічним текстами безпосередньо впливає на завдання перекладача серіалу: якщо перекладач роману може залишати культурні реалії у відносній невизначеності, перекладач дубляжу змушений давати їм чітку словесну форму в момент, коли глядач бачить конкретний образ на екрані. Концепт *smarginatura* - розмивання меж ідентичності - набуває в цьому контексті додаткового перекладознавчого виміру: перекладач балансує між збереженням розмитості оригіналу та вимогою чіткості перекладу.

Глибокий лінгвістичний аналіз, здійснений С. Мілковою, доводить, що у прозі Ферранте присутність субтильних відлунь неаполітанського діалекту в структурі нейтральної італійської мови функціонує як художнє втілення фантомів гендерного насильства, а також гострих соціальних,

класових та міжпоколіннєвих розколів. З огляду на це, у контексті аудіовізуальної адаптації роману («Моя геніальна подруга») кодова трансформація та зміна мовного реєстру персонажами набуває виняткової психологічної та соціолінгвістичної значущості. Перехід головної героїні Ліли з діалекту на нормативну італійську мову (і навпаки) виступає не просто маркером зміни комунікативної ситуації, а репрезентує динаміку зміщення владних векторів, спробу супротиву середовищу та фіксує моменти гострого внутрішнього розладу - прояви тієї самої *frantumaglia* [Milkova, 2021].

Як зазначає А. Різі, у структурі тетралогії відбувається органічне поєднання та конвергенція трьох ключових наративних моделей: «роману виховання (*Bildungsroman*), любовного роману (*romance novel*) та історичного роману» [Risi, 2018, с. 334].

У жанрі драми дорослішання мова є головним інструментом трансформації героя. Жанрова логіка *bildungsroman* - класичного роману виховання - вимагає, щоб читач або глядач бачив зміну персонажа передусім через зміну його мовлення: дитяча безпосередність поступається місцем рефлексії, просторіччя - абстракції, діалект - літературній нормі.

Необхідно чітко розмежовувати мовні реєстри в межах однієї й тієї самої сцени або навіть однієї репліки. У першому сезоні мовлення маленьких Елени та Ліли насичене короткими, ритмічно нерівними фразами, вигуками і діалектними зворотами. У другому та третьому сезонах, коли Елена вже студентка, а потім письменниця, її мова стає синтаксично складнішою, насиченою абстрактними поняттями й книжними конструкціями.

Специфіка перекладу прози Ферранте пов'язана з парадоксом, який описує Е. Сегніні: діалект у романах тетралогії постійно згадується і є

центральним елементом соціолінгвістичної картини твору, проте фактично в тексті не використовується- «novels seem to perform the Italian aphorism "tradurre è tradire": to translate is to betray. They translate by rewriting Lila's lost pages, along with the Neapolitan dialect that is continually alluded to but virtually excluded from the tetralogy» [Segnini, 2017, с. 23]. Це означає, що під час дублювання серіалу перекладачі опиняються в принципово іншій ситуації: в італійському оригіналі діалект присутній акустично і вимагає безпосереднього перекладу, якого літературний переклад міг уникнути.

Для перекладача постає завдання, яке не має прямого рішення. Відтворення неаполітанського діалекту через українські територіальні діалекти (галицький, поліський тощо) є стратегією, яку теорія Венуті кваліфікувала б як надмірну доместикацію: вона замінює культурно специфічну «чужорідність» оригіналу місцевою «чужорідністю», що руйнує географічну та культурну локалізацію твору.

Методологічне підґрунтя для вибору між цими стратегіями надає концепція «екстралінгвістичних культурних реалій» (ECR) Яна Педерсена, викладена у монографії «Subtitling Norms for Television» (2011). Педерсен визначає ECR як референцію, що вказує на позамовну сутність або процес, ідентифікація якого може бути невідомою за межами вихідної культури [Pedersen, 2011, с. 51-52], і пропонує таксономію семи перекладацьких стратегій: збереження, специфікацію, пряме переведення, генералізацію, субституцію, офіційний еквівалент та опущення. У контексті серіалу Ферранте елементи з виразним художнім навантаженням - звертання *don* і *donna*, ключові терміни *frantumaglia* та *smarginatura* - потребують стратегії збереження або специфікації; другорядні побутові реалії можуть підлягати генералізації без суттєвих втрат для сприйняття.

Водночас мова під час навчання у школі та академічне мовлення університетського середовища мають у перекладі відтворюватися через

нормативну літературну українську мову - з повними граматичними формами, підрядними конструкціями і книжною лексикою. Лише за умови послідовного дотримання цієї стилістичної дистанції переклад зберігає «соціолінгвістичну вертикаль», яка є структурним хребтом серіалу.

Жанр соціальної та психологічної драми - а «Моя геніальна подруга» є саме таким твором - висуває особливі вимоги до прагматичного виміру перекладу. Юджин Найда у фундаментальній праці «Toward a Science of Translating» (1964) обґрунтував принцип «динамічної еквівалентності»: переклад є адекватним тоді, коли він справляє на рецептора цільової мови вплив, еквівалентний тому, який оригінал справляв на свого рецептора [Nida, 1964, с. 176]. Інакше кажучи, переклад вважається успішним не тоді, коли він формально точний, а тоді, коли він справляє на цільову аудиторію враження, аналогічне враженню оригіналу на вихідну аудиторію.

У контексті серіалу Ферранте принцип Найди набуває конкретного змісту. Якщо український переклад «очистить» емоційний конфлікт між Еленою та її матір'ю до рівня нейтральної літературної мови, жанрова природа сцени буде втрачена: емоційне враження цільового глядача виявиться якісно іншим, ніж враження оригінального. Динамічна еквівалентність у цьому разі вимагає від перекладача готовності використовувати стилістично знижену, подекуди грубу лексику - скрізь, де це відповідає соціолінгвістичному портрету персонажа і жанровій природі сцени. Разом із тим знижений реєстр є доцільним лише там, де він функціонально вмотивований. Там, де серіал переходить у внутрішній монолог або закадровий коментар дорослої Елени, тональність має ставати стриманішою і рефлексивнішою - відповідно до жанрової логіки *bildungsroman*, де погляд з майбутнього завжди дистанційований від хаосу пережитого. Цей принцип функціональної адекватності є практичним орієнтиром для перекладача серіалу Ферранте: там, де точне відтворення

окремої реалії неможливе без руйнування темпу або природності мовлення, перекладач зобов'язаний компенсувати втрату на іншому рівні - стилістичному, інтонаційному або лексичному.

Отже, жанрова природа серіалу «Моя геніальна подруга» як *coming-of-age* драми визначає три взаємопов'язані перекладознавчі виклики. По-перше, необхідність послідовного відтворення мовної еволюції головної героїні - від просторічного мовлення до нормативного літературного реєстру. По-друге, відтворення соціолінгвістичної вертикалі серіалу через стилістичну опозицію між діалектом і стандартною мовою, що у відсутності прямого українського аналога вимагає стратегії стилістичної компенсації. По-третє, забезпечення термінологічної узгодженості з уже наявним перекладом романів Ферранте, що надає перекладу серіалу інтертекстуального виміру. Теоретичне підґрунтя для розв'язання цих завдань формують концепції Педерсена (ECR), Найди (динамічна еквівалентність), Венуті (форенізація) та Зорівчак (функціональна адекватність).

Висновки до першого розділу

Аналіз теоретико-методологічних засад перекладу аудіовізуальних творів-екранізацій, здійснений у першому розділі, дозволяє сформулювати такі висновки.

По-перше, аудіовізуальний переклад є самостійним видом перекладацької діяльності з власною системою технічних, семіотичних та культурних обмежень. Полікодова природа кінотексту - синтез вербального, аудіального та візуального каналів - принципово відрізняє АВП від літературного перекладу і вимагає від перекладача одночасної компетентності в лінгвістиці, кінознавстві та культурології.

По-друге, переклад екранізації є особливо складним різновидом АВП через подвійну природу об'єкта: перекладач працює одночасно з кінотекстом і з його літературним претекстом. У випадку серіалу «Моя геніальна подруга» це означає необхідність узгодження з уже наявним перекладом романів Ферранте та збереження термінологічної послідовності між двома форматами.

По-третє, дихотомія доместикації та форенізації за Венуті є центральною стратегічною проблемою перекладу серіалу. Глибока культурна специфіка неаполітанського простору - діалект, реалії, соціальні коди - вимагає диференційованого підходу: форенізації художньо значущих елементів при одночасній прагматичній адаптації другорядних деталей.

По-четверте, жанрова природа серіалу як *coming-of-age* драми визначає соціолінгвістичний конфлікт між діалектом і стандартною мовою як жанрову домінанту. Відтворення цієї опозиції в українському перекладі через стратегію стилістичної компенсації є методологічно обґрунтованим рішенням в умовах відсутності прямого структурного аналога.

Теоретичний склад першого розділу - концепції Чауме, Діаса-Сінтаса і Ремаеля, Венуті, Гатчеон, Педерсена, Найди, Мілкової, Джорджо та вітчизняних дослідників кіноперекладу - утворює методологічну основу для практичного аналізу перекладацьких стратегій у другому розділі.

РОЗДІЛ 2. ПРАКТИЧНИЙ АНАЛІЗ ПЕРЕКЛАДАЦЬКИХ СТРАТЕГІЙ У СЕРІАЛІ «МОЯ ГЕНІАЛЬНА ПОДРУГА»

2.1. Жанрова специфіка серіалу «Моя геніальна подруга» як об'єкта перекладу

Серіал «Моя геніальна подруга» (HBO/RAI, 2018-2024, реж. Саверіо Костанцо) є екранізацією тетралогії Елени Ферранте і належить до особливого типу аудіовізуального тексту, де кінодискурс формується на перетині літературної адаптації, регіонального мовного колориту та естетики неореалізму. Специфіка цього твору визначає комплекс взаємопов'язаних труднощів, які виходять далеко за межі стандартного міжмовного переносу. Розуміння жанрової специфіки твору є принципово необхідною умовою вибору адекватної перекладацької стратегії.

У контексті аудіовізуального перекладу адекватність не може бути зведена до дослівної точності: вона визначається здатністю перекладеного тексту відтворювати соціолінгвістичний конфлікт, емоційну глибину та жанрову специфіку оригіналу засобами цільової мови. Е. Найда формулює цей принцип як вимогу «динамічної еквівалентності»: переклад є адекватним тоді, коли він справляє на рецептора цільової мови вплив, еквівалентний тому, який оригінал справляв на свого рецептора [Nida, 1964, с. 176]. Саме крізь цю призму нижче оцінюються ключові параметри україномовної версії серіалу.

Будь-який переклад для екрана функціонує в умовах так званих «обмежень» (constraints), що принципово відрізняє його від літературного перекладу. К. Тітфорд охарактеризував кінопереклад концепцією «обмеженого перекладу» (constrained translation), за якою текст є лише одним із компонентів повідомлення [Titford, 1982, с. 114-116]. Р. Майораль, Д. Келлі та Н. Гальярдо розвинули цю концепцію, зазначивши, що в аудіовізуальному перекладі необхідно використовувати підхід, який

враховуватиме лінгвістичну, акустичну та візуальну системи, які, хоча й не є конкретними об'єктами процесу перекладу, повинні враховуватися перекладачем [Mayoral, Kelly & Gallardo, 1988, с. 358].

У серіалі «Моя геніальна подруга» ці обмеження посилюються через специфіку жанру неореалізму: значна кількість крупних планів, мінімум закадрового тексту, довгі сцени діалогів у декораціях бідного кварталу, зняті одним кадром. При дубляжі українською мовою перекладач неминуче стикається з проблемою ліпсінгу: оскільки неаполітанський діалект характеризується підвищеною інтенсивністю артикуляції та відкритістю голосних, відтворення тексту мусить враховувати не лише змістовий, але й з «кінетичний» вимір кадру. Аналіз дубляжу засвідчує, що перекладачі в окремих випадках надавали пріоритет ізохронії над ліпсінгом: наприклад, слово «*Basta!*» перекладається як «Досить!» або «Годі!», де початковий приголосний не збігається з губним «б» оригіналу, проте кількість складів та відкритість голосних відповідають оригінальній артикуляції.

Жанрова домінанта серіалу - драма виховання (*coming-of-age*) - реалізується передусім через мовну еволюцію головної героїні. Мова в цьому жанрі є не нейтральним засобом комунікації, а інструментом соціальної ідентифікації, і її зміна маркує внутрішню трансформацію персонажа. Відтворення цього механізму є, відповідно, принциповою умовою жанрової адекватності перекладу.

В українській версії серіалу жанрова логіка потребувала б послідовної диференціації мовних реєстрів через використання стилістично зниженої лексики - просторіччя, вульгаризмів, інвективних форм - для відтворення «брутального» мовного клімату кварталу, в якому слово є прямим продовженням фізичного насилля. Однак аналіз дубляжу свідчить про те, що перекладачі уникають власне зниженої лексики, обмежуючись

емоційно підсиленими, але стилістично нейтральними або розмовними відповідниками. Наприклад: *che rumore?* - що за гамір?; *nun te ne mporta - мені байдуже*; *mannaggia a tte e a scola, ragazza!* - хай тобі грець із твоїм навчанням!; *che omto si?* - який з тебе чоловік?.

Побутові конфліктні сцени - сварки у родинах Черулло та Карраччі, вуличні перепалки, з'ясування стосунків у тісних квартирах - відтворені через експресивно марковану лексику, що передає емоційну інтенсивність репліки, проте не відтворює її соціально-стильову приналежність до «низового» дискурсу. Внаслідок цього мовлення персонажів кварталу у дубляжі є збудженим і голосним, але не соціально маркованим - фактично відтворює вимір оригіналу, але втрачає його класову складову.

Мовна система серіалу є диглосійною, тобто такою, в якій співіснують і «перемикаються» неаполітанський діалект і стандартна італійська мова. Ця опозиція є ключовим структурним елементом кінодискурсу серіалу, де цей механізм відтворено майже без змін: коли вчителька Олів'єро звертається до Елени, вона послуговується стандартною італійською (*Passato remoto del verbo “piangere” - Дійсний спосіб, минулий час, дієслово “плакати”*); коли сваряться мешканки двору - діалектом (*“mannaggia a tte e a scola, ragazza! - хай тобі грець із твоїм навчанням!”*). Перед перекладачем постає завдання, яке Ф. Шлаєрмахер свого часу сформулював як вибір між зближенням автора з читачем і зближенням читача з автором [Schleiermacher, 1813, с. 48-49]. В даному контексті це означає необхідність протиставити в українському перекладі нормативну літературну мову - для персонажів, дистанціюватися від кварталу, та просторічний варіант - для тих, хто залишився там.

У сценах, де Елена читає вголос або відповідає вчительці, її мовлення є виразно «нейтральнішим» порівняно з репліками матері та сусідів - проте ця нейтральність досягається не через перехід до вищого реєстру, а через

відсутність емоційного підсилення. Таким чином, дубляжний текст частково відтворює соціальну дистанцію між персонажами, однак робить це засобами афективного, а не стилістичного контрасту.

Окремої уваги заслуговує питання мовної еволюції Елени Греко в перекладі. В оригіналі ця еволюція реалізується через перехід від діалекту до *italiano standard* - зміну, що є одночасно лінгвістичною і соціальною. В українському дубляжі відповідного лексичного переходу не відбувається: репліки Елени у студентські роки не стають лексично вищими порівняно з попередніми епізодами. Натомість фіксується інший тип трансформації: змінюється спосіб організації думки і викладу - синтаксис стає складнішим, структура міркування - розгорнутішою, репліки набувають більшої логічної впорядкованості. Ця трансформація є перекладацьким аналогом *code-switching* оригіналу: замість лексичного переходу між реєстрами - синтаксична і когнітивна еволюція мовлення персонажа.

Жанрова специфіка серіалу «Моя геніальна подруга» як об'єкта перекладу визначається чотирма взаємопов'язаними чинниками. По-перше, технічними обмеженнями - вимогами ліпсінгу та ізохронії, посиленими неореалістичною естетикою крупних планів. По-друге, диглосією як структурним елементом кінодискурсу, що вимагає послідовного відтворення стилістичної опозиції між мовними реєстрами. По-третє, жанровою домінантою драми виховання, для якої мовна еволюція героїні є сюжетним стрижнем. По-четверте, відсутністю в українській лінгвокультурі системного функціонального аналога неаполітанській диглосії, що спонукає перекладачів до компромісних рішень. Аналіз засвідчує, що в аналізованому дубляжі соціолінгвістичний конфлікт відтворюється переважно на рівні афективного, а не стилістичного контрасту, що є частковою, але не повною реалізацією жанрового потенціалу оригіналу.

2.2. Функціональний статус реалій

Культурний код серіалу складається з розгалуженої системи реалій, символів та конотацій, що ідентифікують зображуваний світ як неаполітанський простір 1950-х. Я. Педерсен кваліфікує реалії як «екстралінгвістичні культурні референції» (ECR), зазначаючи, що кожна референція має вузьке лінгвістичне та/або ширше, алюзивне, значення [Pedersen, 2011, с. 51].

Перед перекладачем постає дилема, яку Л. Венуті описував як вибір між «форенізацією» та «доместикацією»: перша зберігає чужорідність і вимагає від глядача культурної адаптації, друга адаптує текст до прийняттого рівня сприйняття цільової аудиторії [Venuti, 1995, с. 20].

Р. П. Зорівчак зазначає, що відтворення реалій у перекладі художнього тексту вимагає «функціональної адекватності», адже "перекладений твір залишається перекладом у повному значенні цього слова лише тоді, коли в ньому збережено національну своєрідність оригіналу в його соціально-історичній конкретності" [Зорівчак, 1989, с. 58].

При роботі з таким культурно насиченим матеріалом, як екранізація романів Елени Ферранте, перекладач неминуче постає перед гострою дилемою між доместикацією та форенізацією. Неаполітанський дискурс Ферранте є глибоко локалізованим: він насичений діалектизмами, специфічними реаліями, соціальними кодами бідних кварталів Неаполя 1950-1980-х років, а також культурно маркованими патернами міжособистісних стосунків, що не мають прямих відповідників в українському культурному контексті.

Неаполітанська культура 1950-1980-х років є центральним художнім об'єктом твору: її специфічні звертання (*Don, Donna*), кулінарні реалії (*pizza con escarole, struffoli, prosciutto paesano*), топоніми (*riione*) та

соціальні коди бідного кварталу формують ту «іншість», яку Венуті закликає не стирати в перекладі. Зайва доместикація позбавила б серіал тієї культурної конкретності, яка є однією з його художніх домінант. З іншого боку, надмірна форенізація, що зберігає всю чужорідність оригіналу без перекладацьких компенсацій, ризикує зробити текст непрозорим для масового глядача, порушити комунікативну функцію перекладу і, зрештою, підірвати саму «невидимість», якої вимагає аудіовізуальний медіум.

Отже, перекладач екранізації Ферранте змушений шукати динамічну рівновагу між двома полюсами, зберігаючи «іншість» неаполітанського світу рівно настільки, наскільки це не руйнує цілісність перекладеного тексту як аудіовізуального продукту. Культурно-маркований елемент, що несе художнє навантаження (назва кварталу, характерне звертання, специфічна страва), заслуговує на збереження; елемент, що є другорядним для сприйняття сюжету, може підлягати адаптації.

Назви страв та продуктів у серіалі є тими деталями, що позначають простір і час. Аналіз дубляжу виявляє таку закономірність: *pizza con escarole* - перекладена як просто «піца»; *struffoli* - адаптовано як «пиріг», хоча сама страва ні за зовнішнім виглядом, ні за способом приготування немає нічого спільного з пирогом. *Prosciutto paesano* збережено як «прошутто по-селянськи» - рішення, що поєднує часткову форенізацію з пояснювальним елементом. Переклад гастрономічних реалій тяжіє до доместикації, що спрощує сприйняття для глядача, однак частково нівелює неаполітанський колорит.

Цікавим аспектом перекладу культурного коду є відтворення звертань *Don* та *Donna*. Обраною стратегією є вибіркова форенізація з адаптованою транслітерацією («дон Акілле», «донна Марія»), що є цілком зрозумілим та методологічно коректним рішенням. Українські відповідники «пан» або

«добродій» несли б конотації, чужорідні для неаполітанського контексту: перше - польсько-шляхетські або міщансько-галицькі асоціації, друге - офіційно-нейтральний тон, що руйнує атмосферу кримінальної ієрархії кварталу. Педерсен описує цю стратегію як «Retention» (збереження), коли культурна референція залишається в тексті практично незміненою, покладаючись на контекст [Pedersen, 2011, с. 92].

Показовою є адаптація топонімічної реалії “*rione*” яка відіграє ключову роль в історії як головне місце подій та буквально перекладається як «квартал». Аналіз дубляжу показав, що зазвичай це слово або взагалі опускається, або замінюється словом “*місто*” чи, рідше, “*околиці*”. Наприклад: ... *nel rione e in tutta Napoli* - в околиці і у всьому Неаполі; *Lo sapevano tutti nel rione che ciò era accaduto...* - Усі довкола знали, що відбувається. Варіативність перекладу однієї одиниці засвідчує відсутність системної стратегії щодо цієї реалії. Заміна *rione* на «місто» є генералізацією з частковою втратою смислу, оскільки замкненість кварталу як мікрокосму є структурним елементом кінодискурсу серіалу.

Аналіз відтворення реалій у дубляжі серіалу засвідчує переважання стратегії доместикації при перекладі гастрономічних та топонімічних одиниць і вибіркової форенізації при відтворенні статусних звертань. Така диференціація є функціонально обґрунтованою: форенізація *Don/Donna* зберігає ієрархічний смисл, що не має українського аналога, тоді як доместикація гастрономічних реалій знижує когнітивне навантаження на глядача. Разом із тим непослідовність у перекладі *rione* та спрощення *struffoli* до «пирога» вказують на відсутність системного підходу до окремих груп реалій, що частково нівелює культурну специфіку неаполітанського простору.

2.3. Особливості відтворення неаполітанського діалекту в українському перекладі

Діалект у художній структурі серіалу має важливий функціональний статус. Стиліана Мілкова у своєму дослідженні творчості Ферранте зазначає, що діалект у прозі авторки є "індексальним засобом" - тобто інструментом для пов'язування просторів, ідей, емоцій та переживань з мовним вибором персонажа [Milkova, 2021, с. 4].

Однією з ключових проблем є відсутність в українській мові прямого функціонального відповідника неаполітанському діалекту. Українська мова не переживала аналогічної ситуації, коли територіальний діалект великого міста одночасно маркував би соціальну маргінальність, культурну герметичність і класову приналежність із тією самою системністю, що й неаполітанський. Тому перекладач змушений шукати не структурний еквівалент, а функціонально адекватне рішення, здатне відтворити соціальний ефект оригіналу засобами цільової мови.

Особливість серіалу полягає в тому, що неаполітанський діалект виконує в ньому не лише комунікативну, а й семіотичну функцію. Поняття «семіотичної надлишковості» (semiotic redundancy) описує ситуацію, коли кілька знакових систем одночасно передають одне й те саме повідомлення [Chaume, 2004, с. 133]. В «Моїй геніальній подрузі» діалект є вербальним продовженням середовища, в якому живуть герої - він акустично «позначає» соціальну приналежність і культурну маргінальність персонажів.

Я. Педерсен кваліфікує подібні явища як «екстралінгвістичні культурні референції» (extralinguistic cultural references, ECR) - культурно специфічні елементи, значення яких не витікає безпосередньо із самого тексту, а потребує залучення ширшого культурного та семіотичного контексту [Pedersen, 2011, с. 51]. Для перекладача це формує наступні

умови: процес перекладу повинен враховувати стилістично знижену лексику, соціолект або просторічні елементи (які б у цільовій культурі асоціювалися з відповідним соціальним середовищем), так само, як і добір еквівалентної лексики.

На практиці ця проблема виявляється вже в перших епізодах серіалу. Репліки матері Ліли, Нунції Черулло, або дона Акілле рясніють усіченими формами та просторічними зворотами, які в оригіналі прочитуються як маркери «низового» дискурсу: *avimmo deciso* - ми вирішили; *scià va'* - вона піде; *nun te ne mporta niente* - мені все одно; *emte?* - ну?.

В українському перекладі ці репліки відтворено звичайними лексичними формами, підсиленими лише інтонаційно, що дозволяє дотримуватись літературної норми, проте не відповідає соціально-стильовому забарвленню оригіналу. Гаман та Чайковська зазначають, що при перекладі кінематографу, одним з ключових чинників сприйняття є соціальна та стильова маркованість мовлення героїв. [Гаман, Чайковська, 2023, с. 140]. Відсутність стилістичного маркування в наведених прикладах засвідчує, що цей принцип у аналізованому дубляжі реалізований лише частково.

Діалект в оригіналі виступає також маркером приналежності до спільноти: коли персонажі опиняються за межами кварталу, їхня мова миттєво ідентифікує їх як «чужинців». Ця специфіка проявляється в перемиканні мовних кодів головної героїні, що особливо помітно у другому та третьому сезонах. Тіціана де Рогатіс, аналізуючи ключові концепти прози Ферранте, трактує цю динаміку як ключ до розуміння жіночої ідентичності: для Елени стандартна італійська є інструментом соціального просування і своєрідною маскою, тоді як діалект залишається справжньою, хоч і болісною мовою ідентичності [De Rogatis, 2018, с. 16]. Така характеристика є принципово важливою для перекладача, адже

постає завдання передати не лише зміст реплік, а й сам факт зміни коду - перехід із реєстру в реєстр як художній прийом.

Інколи перекладачі все ж вдаються до соціально зниженої лексики для передачі особливої експресивності: *mannaggia a tte e a scola, ragazza!* - *хай тобі грець із твоїм навчанням!*, *me fu 'a Maestà male!* - *я через тебе Бога прокляну!*.

Гудманян та Плетенецька, аналізуючи проблеми кіноперекладу, наголошують, що «перекладаючи кінотекст, важливо не лише зробити фільм зрозумілим глядачеві, але й зберегти задум оригіналу, розкрити образи персонажів у заданому режисером стилістичному напрямку, передати засобами мови перекладу цілісний твір, не допустити порушення його впливової сили» [Гудманян, Плетенецька, 2012, с. 29]. Проте наведені приклади залишаються винятком: у загальному тексті дубляжу репліки витримані в межах нейтрального розмовного стилю.

Серіал рясніє неаполітанськими вигуками та прокльонами, що несуть потужне емоційне навантаження і водночас є одиницями з мінімальним семантичним змістом. Їхній переклад є класичним завданням прагматичної адаптації: важливо відтворити не лексичне значення, а емоційний «тиск» і прагматичну функцію висловлення.

Так, характерна неаполітанська фраза *mannaggia a tte* (вираження безсилового обурення) у дубляжі відтворена не буквально, а через модуляцію: *Хай тобі грець!*. Цей відповідник не є семантичним еквівалентом, проте функціонально точно передає реєстр і тип емоційної реакції. Так само вигук *Uè!* (окрик, що привертає увагу) відтворюється як *Ей!* або *Та ну!* залежно від контексту.

Паралельно зі стратегією лексичної нейтралізації перекладачі застосовують форенізацію щодо статусних звертань. Звертання *Don*

Achille, Don Stefano, Donna Maria в українському дубляжі зберігаються в оригінальній формі, отримуючи лише адаптовану транслітерацію (*дон Акілле, донна Марія*). Заміна на *пан* стерла б специфічний ієрархічний смисл цих звертань у контексті південноіталійської соціальної системи, де вони маркують приналежність до кримінально-економічної еліти кварталу. Педерсен описує цю стратегію як «Retention», коли культурна референція залишається незмінною, покладаючись на контекст [Pedersen, 2011, с. 92]. У разі із *Don Achille* - персонажем, що уособлює владу і загрозу, - цей смисл зчитується глядачем із самого кадру без потреби в поясненні.

На рівні лексики показовим є переклад *uagliola* (діалектне «дівчина») нормативним відповідником «дівчина». Оскільки використання українських діалектизмів було відкинуто задля уникнення хибних географічних асоціацій, діалектне забарвлення усувається. Це рішення спрощує сприйняття, однак позбавляє мовлення героїв характеристик неаполітанського середовища.

М. Кордіско та М. Де Мео зазначають, що неаполітанський діалект є одночасно «diatopic and diastratic variety», тобто маркером не лише географічного походження, а й соціального статусу мовців, причому «the use of different graduations of dialect has an integral role in the cultural representation of the characters to mark class distinction and the impenetrable belonging to a closed-in neighbourhood» [Cordisco, De Meo, 2022, с. 126]. Ця теза безпосередньо корелює з висновками про те, що діалект у серіалі виконує насамперед семіотичну, а не суто комунікативну функцію.

Аналізуючи стратегії передачі екстралінгвістичних культурних референцій (ECR), авторки встановлюють, що «the general picture that can be drawn from the observation of ECRs' subtitling strategies shows a strong presence of retention of Italian words in each of the categories considered in the analysis» [Cordisco, De Meo, 2022, с. 133] - тобто форенізація статусних

звертань (Don Achille, Donna Maria) є загальноприйнятою стратегією незалежно від мови перекладу, що підтверджує правомірність аналогічного рішення в україномовному дубляжі.

Щодо відтворення code-switching, дослідниці констатують принципову асиметрію між інтра- та інтерлінгвальними субтитрами: тоді як «the Italian audience is able to perceive the change, also marked by the absence of the Italian subtitle when utterances are in standard Italian, the English audience misses it completely» [Cordisco, De Meo, 2022, с. 134]. Ця закономірність є ще більш вираженою в україномовному дубляжі, де перемикання мовних кодів нівелюється практично повністю. Показовим є й висновок авторок щодо відтворення вульгаризмів та вербального насилля: «the transfer of verbal violence in subtitles serves more as a means to reinforce linguistic stereotyping rather than a strategy to reach deeper levels of embedded language abuse and unveil interpersonal dynamics» [Cordisco, De Meo, 2022, с. 137-138] - спостереження, що підтверджує тенденцію до спрощення емоційно-стильового виміру оригіналу, характерну і для аналізованого українського дубляжу.

Окремої уваги заслуговує акустичний аспект оригіналу. Мовлення героїв у серіалі має специфічне звучання через постійне «ковтання» закінчень і артиклів, прискорений темп, нечітку артикуляцію. Попри ускладнення сприйняття, цей паралінгвістичний рівень виступає важливим інструментом занурення реципієнта в соціокультурний простір неаполітанського кварталу. В україномовному дубляжі цей аспект нівелюється: і діалект, і стандартна мова озвучені однаковою - чіткою, професійною українською вимовою. Це значно полегшує сприйняття сюжету, проте призводить до деформації прагматичного потенціалу перекладу, частково позбавляючи цільову аудиторію ефекту автентичного занурення у вербальний контекст першоджерела.

Аналіз відтворення неаполітанського діалекту в українському дубляжі виявив три ключові тенденції. По-перше, системну нейтралізацію діалектних форм: лексичні діалектизми (*avimmo*, *scià va'*, *uagliola*) послідовно замінюються нормативними відповідниками без стилістичного маркування, що зберігає семантичний зміст, але усуває соціолінгвістичне забарвлення реплік. По-друге, вибіркове використання емоційно підсиленої лексики при перекладі прокльонів та вигуків, що частково відтворює афективний вимір діалекту. По-третє, збереження форенізованих статусних звертань як маркерів ієрархії. Паралінгвістичний аспект оригіналу - специфічна фонетична текстура діалекту - в дубляжі нівелюється повністю, що є системним обмеженням формату. Сукупно ці тенденції засвідчують, що аналізований переклад відтворює емоційну динаміку діалекту, але не його класово-соціальну функцію.

2.4. Система перекладацьких трансформацій при відтворенні культурно-маркованих одиниць

Аналіз українського перекладу серіалу «Моя геніальна подруга» виявляє широку систему перекладацьких трансформацій, застосування яких зумовлене двома взаємопов'язаними чинниками: необхідністю подолання лінгвоетнічного бар'єру між далекими одна від одної мовними і культурними системами та дотриманням технічних вимог аудіовізуального перекладу - ізохронії, ліпсінгу, обмежень субтитрування тощо. У своїй праці І. В. Корунець зазначає, що причиною застосування трансформацій є невідповідність між засобами вираження мови перекладу та мови оригіналу, що унеможлиблює створення адекватного перекладу. [Корунець, 2003, с. 361]. У дослідженні використовується система перекладацьких трансформацій В. Карабана, яка охоплює лексичні, граматичні та лексико-граматичні трансформації [Карабан, 2004].

Згідно з Кузьменко та Романишином, "перекладацькі трансформації стають таким собі порталом між оригінальним текстом та текстом перекладу і розглядаються як динамічні способи перекладу, оскільки перекладач звертається до них у тому випадку, коли у словнику не існує необхідного відповідника, який підходить певній контекстуальній ситуації." [Кузьменко, Романишин, 2022, с. 122].

В. Шугаєв та С. Мальченко визначають наступні фактори вибору перекладацьких трансформацій (мовного та позамовного характеру): різницю у системах мови перекладу та вихідної мови; функціонально-стилістичну специфіку оригіналу; особливості мовної та мовленнєвої норми, притаманну мові оригіналу; індивідуальний стиль автора вихідного тексту; відсутність засобів еквівалентної передачі особливостей тексту оригіналу [Шугаєв, Мальченко, 2024, с. 105].

Лексичні трансформації відіграють ключову роль у семантичній адаптації тексту. "Конкретизація значень зазвичай застосовується до тих слів у мові оригіналу, які мають широке, іноді нечітке та розмите значення" [Кузьменко, Романишин, 2022, с. 123]. У дубляжі серіалу цей прийом застосовується системно при перекладі багатозначних або контекстуально нейтральних одиниць оригіналу.

Показовим є переклад слова *roba* (речі, майно, предмети) як «туфлі» в сцені, де йдеться про продукцію взуттєвої майстерні Черулло: конкретизація забезпечує семіотичну єдність вербального та візуального рядів. Так само *bravo/brava* залежно від контексту перекладається як «молодець», «розумниця» або «браво». Переклад *calzaturificio Cerullo* як «взуття Черулло» є конкретизацією через функціональне перейменування: складний термін замінено коротким описом продукту, зрозумілішим для україномовного глядача.

Генералізація є трансформацією, протилежною конкретизації: вужче поняття замінюється ширшим, що нерідко робиться не з стилістичних, а технічних причин. Її поширене використання в дубляжі зумовлено необхідністю уникати когнітивного перевантаження глядача культурно-специфічними деталями. В. Карабан наголошує, що використовувати її слід лише у випадках коли перекладене слово може призвести до порушення граматичних або стилістичних норм перекладу [Карабан, 2004, с. 307].

У дубляжі серіалу цей прийом реалізується насамперед у перекладі гастрономічних реалій: *pizza con escarole* стала просто *піцою*, а традиційна страва *struffoli* (різновид неаполітанського різдвяного десерту - маленьких смажених кульок з тіста в меду) звичайним *пирогом*. З перекладознавчого погляду це рішення є дискусійним - *struffoli* є маркером неаполітанської культурної ідентичності, однак в умовах хронометражного обмеження є прийнятним компромісом.

Частотний переклад *rione* як «місто» є генералізацією з частковою втратою смислу: *rione* позначає квартал, район міста, а не місто загалом. Це рішення нівелює просторову специфіку твору, оскільки замкненість *rione* як мікрокосму є структурним елементом кінодискурсу. В окремих випадках той самий *rione* перекладається як «околиці» (*nel rione e in tutta Napoli* - «в околиці і у всьому Неаполі»), або описово - «усі довкола знали» (*Lo sapevano tutti nel rione*). Варіативність перекладу однієї одиниці засвідчує відсутність системної стратегії щодо цієї реалії.

Вилучення - усунення надлишкових елементів - є поширеним прийомом в умовах хронометражних обмежень. Переклад «*Mamma mia, Greco, ma anche i verbi ti sei imbarazzato?*» як «Ти навіть дієслова не вивчила» є прикладом радикального вилучення: зникає вигук *mamma mia* (маркер емоційного стану мовця та італійської культурної ідентичності),

зникає звертання *Greco* (що маркує дистанційні відносини між учителькою та ученицею - вчителька звертається за прізвищем), зникає іронічна конструкція *ti sei imbarazzato* (ти засоромилась/збентежилась). Залишається лише семантичне ядро репліки. Втрата прагматичних маркерів є суттєвою: в оригіналі репліка є одночасно докором і насмішкою, у перекладі - лише констатацією факту.

Переклад «*e questa è la camera da letto. È un comò e un secretaire*» як «спальня, столик для письма. Ось, дивись» є вилученням із частковим перерозподілом смислу: зникає дієслівна конструкція, іменники подаються як номінативний перелік. *Comò* (комод) вилучено повністю, *secretaire* (секретер, письмовий столик) відтворено описово. Рішення є прийнятним в умовах візуального контексту, де глядач бачить кімнату на екрані. Тут застосована також трансформація об'єднання речень: декілька коротких реплік об'єднуються в одну фразу, що знижує когнітивне навантаження на глядача.

Заміна частин мови є одним із найпоширеніших граматичних прийомів, зумовлених типологічними відмінностями між італійською та українською мовами.

Переклад «*ti devi stare zitta, devi parlare solo quando sei interrogata, hai capito?*» як «сиди тихо і говори тільки коли тебе питають, ясно?» є граматичною трансформацією через заміну модальних конструкцій (*devi* - ти повинна) наказовим способом («сиди», «говори»). Це рішення є виправданим: наказовий спосіб в українській мові є природнішим для авторитарного мовлення вчительки і водночас забезпечує компресію тексту.

Компресія (скорочення обсягу тексту без втрати смислового ядра) та нейтралізація (заміна виразної стилістичної одиниці оригіналу на

нейтральну) є системними прийомами дубляжу, зумовленими ізохронічними вимогами.

Переклад «*Avimmo deciso*» як «ми вирішили» є еквівалентним перекладом з нейтралізацією діалектної форми. Діалектне *Avimmo* замінено нормативним «ми вирішили» без жодного стилістичного маркера, що є характерним для загальної тенденції дубляжу до лексичної нейтралізації при збереженні семантичного змісту.

Переклад «*Scia' va'*» як «вона піде» є нейтралізацією діалектної форми через нормативний відповідник без стилістичного маркування.

Переклад «*Emme?*» як «Ну?» є компресією через добір однозначного функціонального відповідника: короткий діалектний вигук відтворено таким само коротким українським вигуком.

Переклад «*lento*» як «геть з дороги» є прикладом функціональної компресії: *lento* в неаполітанському вживанні може позначати повільного, незграбного - залежно від контексту. Переклад «геть з дороги» є ситуативним відповідником, що передає прагматику репліки (вимогу звільнити простір), але втрачає оцінний компонент оригіналу.

Описовий переклад застосовується до безеквівалентних одиниць, що не мають відповідників у цільовій мові. Переклад «*è zero spaccato*» - ідіоматичний вираз на позначення абсолютного нуля, повної відсутності, нікчемності - як «наче вона ніщо» є описовим перекладом через смисловий розвиток: ідіоматична форма замінена описовою конструкцією, що передає загальний смисл - знецінення, зведення до нуля.

Окремого розгляду заслуговує переклад авторського терміна *smarginatura* - поняття, що позначає стан розмивання меж ідентичності, внутрішнього розпаду.

Природу терміну «smarginatura» розглядала А. Голдштейн, яка перекладала цю серію книг англійською мовою. У своєму інтерв'ю вона говорить, що це слово походить із поліграфічної сфери та первісно позначає технологічний процес обрізання країв друкованих сторінок - “togliere le marginature alle forme stampate” о “tagliare i margini delle pagine”. Специфіка цього явища полягає в тому, що воно не є загальноживаним навіть для носіїв італійської мови, оскільки письменниця свідомо деформує первинне термінологічне значення. У художньому всесвіті твору цей термін функціонує як метафора екстремального психоемоційного стану головної героїні Ліли, за якого «розчиняються межі людей і речей» («si dissolvevano i margini delle persone e delle cose»). [Goldstein, 2016]

В українській мові немає єдиного слова-відповідника, тому для точної передачі сенсу застосовується описовий переклад. У дубляжі його переклали як «руйнування кордонів», що не є повноцінним еквівалентом, однак загалом дозволяє передати прагматику терміна - відчуття, яке він має викликати в глядача, - що в умовах аудіовізуального перекладу є пріоритетним завданням. Для порівняння: у книжковому перекладі цей термін відтворено як “розмивання” - рішення, що передає зміст одним словом і є семантично ближчим до оригіналу. Обидва рішення передають когнітивний зміст терміна, що є пріоритетом при перекладі авторських неологізмів, однак книжковий варіант є економнішим і точнішим.

Аналіз корпусу прикладів із дубляжу серіалу «Моя геніальна подруга» дозволяє зробити такі висновки щодо системи перекладацьких трансформацій.

Найбільш частотними є лексичні трансформації - конкретизація, генералізація та описовий переклад, - що зумовлено необхідністю адаптації культурно-специфічних одиниць оригіналу до когнітивних очікувань україномовного глядача. Граматичні трансформації - насамперед

вилучення та заміна частин мови - визначаються переважно технічними вимогами дубляжу: ізохронією та ліпсінгом. Використані трансформації відображають загальну тенденцію дубляжу до спрощення стилістично маркованих одиниць.

Системною рисою аналізованого перекладу є нейтралізація діалектних форм: *Avimmo, Nun te ne mporta, Scia' va', Emme* відтворюються нормативними українськими відповідниками без стилістичного маркування. Це рішення зберігає семантичний зміст реплік, але усуває їхню соціолінгвістичну маркованість - ознаку класової приналежності мовця до «низового» середовища кварталу. Наслідком є часткова втрата жанрової домінанти: соціолінгвістичний конфлікт, що є структурним елементом серіалу, відтворюється на рівні афекту, але не на рівні стилістичного контрасту між персонажами.

Павельєва та Асауленко, характеризуючи загальні виклики кіноперекладу, зазначають, що його головним критерієм є «розкриття колориту іноземної культури та здатність цільового тексту функціонувати в новому культурному середовищі так само ефективно, як оригінал функціонує у своєму» [Павельєва, Асауленко, 2018, с. 6]. Аналіз конкретних перекладацьких рішень, здійснений у цьому розділі, дозволяє стверджувати, що українська версія серіалу «Моя геніальна подруга» загалом відповідає цьому критерію: вона зберігає статус твору як соціального висловлювання, не знижуючи його до рівня побутової мелодрами, і водночас забезпечує когнітивну та емоційну доступність для глядача, позбавленого безпосереднього знання неаполітанського культурного контексту. Разом із тим окремі надмірні нейтралізації діалектних форм вказують на зону, де подальше вдосконалення підвищило б жанрову точність цільового тексту.

Найбільш частотними є лексичні трансформації - конкретизація, генералізація та описовий переклад, - що зумовлено необхідністю семантичної адаптації культурно специфічних одиниць до когнітивних очікувань україномовного глядача. Конкретизація служить семіотичній єдності вербального та візуального рядів; генералізація запобігає когнітивному перевантаженню; описовий переклад забезпечує передачу безеквівалентних одиниць.

Граматичні трансформації - вилучення, заміна частин мови, членування і об'єднання речень - зумовлені переважно технічними вимогами дубляжу. Системною рисою перекладу є нейтралізація діалектних форм при збереженні семантичного ядра. Порівняння перекладів *smarginatura* у дубляжі («руйнування кордонів») та в книжковому перекладі («розмивання») демонструє, що формат перекладу безпосередньо визначає доступні перекладацькі рішення: літературний переклад дозволяє досягти більшої семантичної точності за рахунок компактності.

Висновки до другого розділу

Практичне дослідження, здійснене в другому розділі, охопило чотири взаємопов'язані аспекти перекладу серіалу «Моя геніальна подруга»: жанрову специфіку як об'єкта перекладу, функціональний статус реалій, особливості відтворення діалектного мовлення та систему перекладацьких трансформацій. Отримані результати дозволяють сформулювати такі висновки.

По-перше, встановлено, що визначальною жанрово-дискурсивною особливістю серіалу є неаполітанська диглосія - функціональний розподіл між стандартною італійською мовою та неаполітанським діалектом, що виконує в кінотексті не лише комунікативну, а й семіотичну роль. Діалект функціонує як акустичний маркер соціальної приналежності та інструмент

класової детермінації, а *code-switching* є центральним художнім прийомом жанру драми виховання. Відтворення цього механізму є принциповою умовою жанрової адекватності перекладу.

По-друге, виявлено, що в умовах відсутності в українській лінгвокультурі системного функціонального відповідника неаполітанській диглосії аналізований дубляж вдається до часткової компенсації: діалектне мовлення відтворюється через емоційно підсилену лексику, тоді як стилістично знижені форми - просторіччя, вульгаризми - системно не використовуються. Внаслідок цього переклад відтворює афективний вимір діалектного мовлення, але не його класово-соціальну функцію. Паралінгвістичний рівень оригіналу - специфічна фонетична текстура діалекту - нівелюється повністю як системне обмеження формату дубляжу.

По-третє, аналіз відтворення реалій засвідчив диференційований підхід: форенізація статусних звертань (*Don, Donna*) зберігає ієрархічний смисл, що не має українського аналога; доместикація гастрономічних реалій знижує когнітивне навантаження на глядача. Разом із тим відсутність системної стратегії щодо окремих реалій - зокрема непослідовний переклад *riope* - є перекладознавчо дискусійним рішенням, що частково нівелює просторову специфіку твору.

По-четверте, класифіковано систему перекладацьких трансформацій, підпорядкованих двом домінантним тенденціям: семантичній адаптації (конкретизація, генералізація, описовий переклад) та технічній компресії (вилучення, нейтралізація, заміна частин мови). Системною рисою є нейтралізація діалектних форм при збереженні семантичного ядра, що є технічно виправданим, але призводить до часткової втрати соціолінгвістичної маркованості оригіналу.

Таким чином, практичний аналіз підтвердив вихідну гіпотезу дослідження: переклад серіалу-екранізації «Моя геніальна подруга» є

процесом багаторівневої трансформації, де лінгвістичні, культурні та технічні виклики є нерозривно взаємопов'язаними. Аналізований дубляж забезпечує когнітивну та емоційну доступність твору для україномовного глядача, однак частково нівелює соціолінгвістичний конфлікт як жанрову домінанту серіалу. Відповідно до критерію, сформульованого Павельєвою та Асауленком, - здатності цільового тексту функціонувати в новому культурному середовищі так само ефективно, як оригінал функціонує у своєму [Павельєва, Асауленко, 2018, с. 6], - переклад є адекватним на рівні сюжету та емоційної динаміки, але не повністю відтворює соціолінгвістичну глибину оригіналу.

ВИСНОВКИ

Дипломна робота присвячена дослідженню жанрових особливостей перекладу серіалу-екранізації «Моя геніальна подруга» та спрямована на визначення тих перекладацьких стратегій і трансформацій, що зумовлені саме жанровою природою об'єкта. Проведене дослідження дозволяє сформулювати такі загальні висновки.

Жанровий статус серіалу-екранізації визначає специфічний комплекс перекладацьких викликів. Серіал «Моя геніальна подруга» є екранізацією літературного першоджерела і водночас coming-of-age драмою в естетиці неореалізму. Кожна з цих жанрових характеристик висуває самостійні вимоги до перекладача: екранізація вимагає термінологічної узгодженості з наявним перекладом романів; coming-of-age жанр вимагає відтворення мовної еволюції героїні як сюжетного стрижня; неореалізм вимагає точності ліпсінгу через часті крупні плани. Сукупність цих вимог є нетиповою для більшості аудіовізуальних творів і визначає методологічну унікальність об'єкта дослідження.

Диглосія є жанровою домінантою серіалу і головним перекладацьким викликом. Протиставлення неаполітанського діалекту та стандартної італійської мови є не стилістичною деталлю, а структурним елементом кінодискурсу: воно артикулює класовий конфлікт, маркує соціальну ідентичність персонажів і фіксує внутрішню трансформацію Елени Греко через перемикання мовних кодів (*code-switching*). Відтворення цього механізму є принциповою умовою жанрової адекватності перекладу: без стилістичної опозиції між мовними регістрами серіал втрачає свою жанрову природу.

В умовах відсутності функціонального аналога диглосії в українській мові перекладачі обрали стратегію соціолектичної адаптації. Відмова від

українських регіональних діалектів на користь стилістично зниженого просторіччя та емоційно підсиленої лексики є методологічно виправданим рішенням: використання регіонального діалекту породжувало б хибні географічні асоціації та руйнувало б культурну локалізацію твору. Паралельно застосована вибіркова форенізація статусних звертань (Don, Donna) зберегла ієрархічний смисл, що не має точного українського аналога. Ці дві стратегії в сукупності утворюють функціональний - хоча і неповний - аналог оригінальної диглосії.

Аналіз дубляжу виявив системну тенденцію до нейтралізації соціолінгвістичної маркованості оригіналу. Діалектне мовлення персонажів відтворюється переважно через емоційне підсилення, але не через стилістичне зниження: репліки кварталу є збудженими, але не класово маркованими. Паралінгвістичний рівень оригіналу - специфічна фонетична текстура діалекту з прискореним темпом і нечіткою артикуляцією - нівелюється повністю як системне обмеження формату дубляжу. Наслідком є відтворення афективного виміру діалекту при частковій втраті його класово-соціальної функції.

Система перекладацьких трансформацій підпорядкована трирівневому жанровому фільтру. На лексичному рівні конкретизація та генералізація формують стилістичну карту тексту, відповідну жанровому регістру кожної сцени. На граматичному рівні вилучення, заміна частин мови та членування речень вирішують одночасно типологічні розбіжності між мовами і технічні вимоги ізохронії та ліпсінгу. На семантичному рівні модуляція і цілісне перетворення забезпечують передачу неаполітанської ідіоматики та авторських концептуальних неологізмів (*smarginatura*). Усі рівні підпорядковані єдиному жанровому завданню - збереженню соціолінгвістичного конфлікту як домінанти *coming-of-age* драми.

Стратегія відтворення культурних реалій є диференційованою, але не системною. Форенізація статусних звертань і доместикація гастрономічних реалій є функціонально обґрунтованими рішеннями. Натомість варіативний переклад топонімічної реалії *rione* в різних епізодах різними відповідниками засвідчує відсутність єдиної термінологічної стратегії щодо ключового просторового маркера твору, що є перекладознавчо дискусійним і частково нівелює просторову специфіку серіалу.

Мовна еволюція головної героїні в перекладі реалізується синтаксичними, а не лексичними засобами. В оригіналі перехід Елени Греко від діалекту до *italiano standard* є одночасно лінгвістичною і соціальною подією. В україномовному дубляжі лексичного переходу між реєстрами не відбувається: натомість фіксується ускладнення синтаксису та когнітивної організації мовлення. Це є функціональним, але неповним аналогом оригінального *code-switching*, що частково знижує жанрову точність відтворення сюжетного стрижня твору.

Загальна комунікативна адекватність перекладу є позитивною з уточненнями. Україномовна версія серіалу зберігає твір як соціальне висловлювання, не знижуючи його до рівня мелодрами; забезпечує емоційну та когнітивну доступність для глядача без знання неаполітанського культурного контексту; дотримується технічних стандартів дубляжу. Водночас часткова нейтралізація соціолінгвістичного конфлікту, непослідовність у відтворенні окремих реалій та відсутність паралінгвістичної диференціації вказують на зони, де вдосконалення перекладацьких рішень підвищило б жанрову точність.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з порівняльним аналізом перекладів серіалу різними мовами; дослідженням відмінностей між

перекладом ранніх та пізніх сезонів серіалу; розробкою нормативних рекомендацій для перекладачів, що працюють із аудіовізуальними творами із системою структурної диглосії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

Українські джерела

1. Гайданка, Д. В. Оказіональне словотворення у сучасному англomовному кінодискурсі: лінгвокогнітивний і комунікативно-когнітивний аспекти : дис. канд. філол. наук. Запоріжжя. 2018.
2. Гаман, І. А., Чайковська, О. Ю. Кінопереклад як вид аудіовізуального перекладу. Закарпатські філологічні студії, 28(2). 2023. С. 137-142.
3. Гудманян, А. Г., Плетенецька, Ю. М. До проблем кіноперекладу як виду художнього перекладу. Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна», 25. 2012. С. 28-31. URL:
<https://journals.oa.edu.ua/Philology/article/view/1014/869>
4. Єлісеєва, С. В. Аудіовізуальний переклад як один із аспектів процесу євроінтеграції. Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика, 32(71), № 2, ч. 2. 2021. С. 30-35. URL:
https://www.philol.vernadskyjournals.in.ua/journals/2021/2_2021/part_2/8.pdf
5. Зорівчак, Р. П. Реалія і переклад (на матеріалі англomовних перекладів української прози). Вид-во при Львів. держ. ун-ті, Львів. 1989.
6. Карабан, В. І. Переклад англійської наукової та технічної літератури. Нова Книга, Вінниця. 2004.
7. Корунець, І. В. Теорія і практика перекладу (аспектний переклад). Нова Книга, Вінниця. 2003.

8. Кузенко, Г. М. Кінопереклад як особливий вид художнього перекладу (на матеріалі англійської мови). Одеський лінгвістичний вісник, 9(3). 2017. С. 70-74.
9. Кузьменко, А., Романишин, Н. Лексико-граматичні трансформації у перекладі художнього дискурсу (на матеріалі роману Поулі Гоукінз «Дівчина у потягу»). Молодий вчений, 10(110). 2022. С. 121-125.
URL: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2022-10-110-24>
10. Лукьянова, Т. Г. Теоретичні аспекти кіноперекладу з англійської на українську мову. Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Серія: Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов, 973(68). 2011. С. 183-187.
11. Лютянська, Н. І. Особливості закадрового перекладу документальних фільмів. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія, 49(2). 2021. С. 166-168.
12. Лютянська, Н. І. Кіносценарій в аспекті кіноперекладу. Закарпатські філологічні студії, 23(2). 2022. С. 188-193.
13. Матківська, Н. А. Питання методології дослідження аудіовізуального перекладу. Науковий вісник Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія «Філологічні науки» (мовознавство), 3. 2015. С. 147-152.
14. Мельник, А. П. Кінопереклад як особливий тип аудіовізуального перекладу. Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія: Філологічна, 58. 2015. С. 110-112. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaf_2015_58_43
15. Михайленко, О. А. Поняття «перекладацькі стратегії» як складова стратегічної компетенції. Наукові записки Національного

педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова. Серія:
Педагогічні та історичні науки, вип. 121. 2014. С. 148-154. URL:
http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzped_2014_121_23

16. Мітіна, Т., Ростоманова, Г., Драпалюк, О. Особливості аудіовізуального перекладу. 2022.
17. Павельєва, А., Асауленко, В. Кінопереклад: різновиди, особливості, лінгвістичні труднощі. НУПП, Полтава. 2018.
18. Полякова, О. В., Пилипчук, М. Л. Закадровий переклад як вид кіноперекладу. Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського, 34(73), № 4. 2023. С. 156-161.
19. Пушина, В., Сітко, А. Особливості аудіовізуального перекладу. Фаховий та художній переклад: теорія, методологія, практика : збірник наук. праць, 3-4 квітня 2020 р. Аграр Медіа Груп, Київ. 2020. С. 119-124.
20. Серебрянська, О. В. Кінопереклад: специфіка та стратегії. Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія: Філологічна, 62. 2016. С. 294-297.
21. Чередниченко, О. І. Про мову і переклад. Київ : Либідь. 2007. 248 с.
22. Шнайдер, А. А. Кінодискурс: особливості та диференційні ознаки. Академічні студії. Серія «Гуманітарні науки», 3. КЗВО «Луцький педагогічний коледж», Луцьк. 2021. С. 169-173.
23. Шугаєв, А. В., Мальченко, М. С. Перекладацькі трансформації як основа адекватного перекладу художніх текстів. Сучасний стан і перспективи лінгвістичних досліджень та проблеми перекладу : зб. наук. пр. / за заг. ред. М. В. Полховської, Н. Д. Борисенко, С. А. Вискушенко. Житомир. 2024. С. 104-106.

- 24.Щербак, О. Кінодискурс як дворівнева система складників: функційний погляд. *Polonistyczno-Ukrainoznawcze Studia Naukowe*, 3(6). 2022. С. 175-181.

Іншомовні джерела

- 25.Chaume, F. Film Studies and Translation Studies: Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation. *Meta: Translators' Journal*, 49(1). 2004. P. 12-24.
- 26.Chaume, F. The Turn of Audiovisual Translation: New Audiences and New Technologies. *Translation Spaces*, 2(1). 2013. P. 105-123.
- 27.Cordisco, M., De Meo, M. Subtitling Neapolitan Dialect in 'My Brilliant Friend': Linguistic Choices and Sociocultural Implications in the Screen Adaptation of Elena Ferrante's Best-selling Novel. *Respectus Philologicus*, 42(47). 2022. P. 125-140.
- 28.De Rogatis, T. Elena Ferrante's Key Words. Europa Editions. 2018.
- 29.Díaz Cintas, J. Audiovisual Translation in the Third Millennium. In: Anderman G., Rogers M. (Eds.). *Translation Today: Trends and Perspectives*. Multilingual Matters, Clevedon. 2003. P. 192-204.
- 30.Díaz Cintas, J., Anderman, G. *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen*. Palgrave Macmillan, Basingstoke. 2009.
- 31.Díaz Cintas, J., Orero, P. Voice-Over. In: Brown K. (Ed.). *Encyclopedia of Language & Linguistics*. Elsevier, Oxford. 2006. P. 477-479.
- 32.Díaz Cintas, J., Remael, A. *Subtitling: Concepts and Practices*. Routledge, London & New York. 2020.

33. Goldstein, A. Elena Ferrante c'est moi: intervista ad Ann Goldstein di Johnny L. Bertolio. 2016. URL:
<https://alquartocielo.wordpress.com/2016/11/08/elena-ferrante-cest-moi/>
34. Gottlieb, H. Subtitling. In: Baker M. (Ed.). Routledge Encyclopedia of Translation Studies. Routledge, London & New York. 1998. P. 244-248.
35. Hutcheon, L. A Theory of Adaptation. Routledge, London & New York. 2006.
36. Matkivska, N. Audiovisual Translation: Conception, Types, Characters' Speech and Translation Strategies Applied. Studies About Language, 25. 2014. P. 38-44.
37. Mayoral, R., Kelly, D., Gallardo, N. Concept of Constrained Translation. Meta, 33(3). 1988. P. 356-367.
38. Milkova, S. Elena Ferrante as World Literature. Bloomsbury Academic, New York. 2021.
39. Nida, E. A. Toward a Science of Translating. E. J. Brill, Leiden. 1964.
40. Pedersen, J. Subtitling Norms for Television: An Exploration Focussing on Extralinguistic Cultural References. John Benjamins, Amsterdam & Philadelphia. 2011.
41. Risi, A. Elena Ferrante's Neapolitan Novels. Retelling History through Gendered Fiction. Journal of Romance Studies, 18(3). 2018. URL:
<https://doi.org/10.3828/jrs.2018.20>
42. Sarnelli, L. Women Crossing Borders. Elena Ferrante's Smarginature Across Media. California Italian Studies. 2021. P. 1-26. URL:
<https://escholarship.org/uc/item/0q01f357>

43. Schleiermacher, F. On the Different Methods of Translating. In: Venuti L. (Ed.). The Translation Studies Reader (3rd ed.). Routledge, London & New York. 1813/2012. P. 43-63.
44. Segnini, E. Local Flavour vs Global Readerships: Elena Ferrante and Translatability. The Italianist, 37(1). 2017. P. 1-27. URL: <https://eprints.gla.ac.uk/145233/1/145233.pdf>
45. Titford, C. Subtitling: Constrained Translation. Lebende Sprachen, 27(3). 1982. P. 113-116.
46. Venuti, L. The Translator's Invisibility: A History of Translation. Routledge, London & New York. 1995.

Джерела емпіричного матеріалу:

47. Серіал “Моя геніальна подруга”. URL : <https://uaserials.my/1121-moya-genialna-podrug.html>
48. Serie televisiva “L'amica geniale”. URL : <https://www.raipplay.it/programmi/lamicageniale>

RIASSUNTO

Caratteristiche di genere della traduzione di una serie televisiva italiana tratta da un'opera letteraria (basato sul materiale della serie *L'amica geniale*)

Il presente lavoro di laurea magistrale è dedicato all'analisi delle caratteristiche di genere della traduzione della serie televisiva italiana *L'amica geniale* (HBO/RAI, 2018-2024, regia di Saverio Costanzo) e all'esame delle strategie e trasformazioni traduttive impiegate nel doppiaggio ucraino per riprodurre la specificità di genere, il parlato dialettale e le unità culturalmente marcate dell'originale.

L'attualità della ricerca è determinata dalla crescita significativa del mercato dei contenuti audiovisivi in Ucraina: l'espansione delle piattaforme di streaming e l'aumento dei volumi di doppiaggio e sottotitolaggio di serie straniere generano una domanda stabile di localizzazione di qualità. In questo contesto, le serie televisive tratte da opere letterarie rappresentano un oggetto di studio particolarmente complesso: il traduttore si trova simultaneamente a confrontarsi con le esigenze del discorso cinematografico, le convenzioni di genere della narrativa televisiva e l'eredità stilistica del testo letterario di partenza.

L'obiettivo della ricerca è determinare le caratteristiche di genere della traduzione della serie-adattamento *L'amica geniale* e analizzare le strategie traduttive applicate nel doppiaggio ucraino per riprodurre la specificità di genere, linguistico-culturale e tecnica dell'originale. Per raggiungere tale obiettivo, sono stati formulati i seguenti compiti: sistematizzare le basi teoriche della traduzione audiovisiva nel contesto della traduzione di serie-adattamento; determinare la natura di genere della serie e le sue implicazioni traduttologiche; analizzare lo statuto funzionale del dialetto e delle realia culturali come componenti di genere dell'originale; studiare le strategie di resa del parlato dialettale nel doppiaggio ucraino; classificare il sistema delle trasformazioni

traduttive ai livelli lessicale, grammaticale e semantico; valutare l'adeguatezza comunicativa della versione ucraina tenendo conto delle esigenze di genere dell'opera.

La base teorico-metodologica della ricerca comprende: il concetto di *constrained translation* (Titford; Mayoral, Kelly, Gallardo); la teoria della traduzione audiovisiva (Chaume; Díaz Cintas e Remael; Gottlieb); i concetti di domesticazione e straniamento (Venuti; Schleiermacher); il principio dell'equivalenza dinamica (Nida); la teoria dei riferimenti culturali extralinguistici - ECR (Pedersen); la teoria dell'adattamento (Hutcheon); le ricerche sulla specificità linguistica e di genere della prosa di Ferrante (Milkova; De Rogatis; Segnini; Sarnelli); nonché i contributi della traduttologia ucraina (Zorivchak; Karaban; Hudmanyanyan e Pletenevska; Haman e Chaikovska; Liutanska; Korunets; Matkivska).

Il primo capitolo definisce le basi teorico-metodologiche della ricerca. La traduzione audiovisiva viene analizzata come forma autonoma di attività traduttiva, caratterizzata dalla natura policodica del testo cinematografico - ovvero dalla simultanea interazione dei canali verbale, uditivo e visivo. Il concetto di *constrained translation* descrive con precisione le condizioni di lavoro del traduttore audiovisivo, sottolineando la subordinazione della componente verbale a un sistema di vincoli tecnici: isocronismo, lip-sync, limitazioni spaziali e temporali dei sottotitoli. Il quadro teorico si articola intorno a quattro sistemi concettuali: la teoria di Díaz Cintas, che distingue doppiaggio, voice-over e sottotitolaggio come modalità principali; la dicotomia domesticazione/straniamento di Venuti come sistema di coordinate per le scelte culturali; la teoria dell'adattamento di Hutcheon, che definisce l'adattamento come «ripetizione senza replicazione» e libera l'analisi dal criterio della fedeltà; e il contributo della traduttologia ucraina, che sottolinea il ruolo del traduttore come mediatore culturale.

Un'attenzione particolare è riservata alla specificità di genere della serie. La dominante di genere dell'opera - il dramma di formazione (*coming-of-age*) in chiave neorealista - si realizza attraverso l'evoluzione linguistica della protagonista: il passaggio dal dialetto napoletano all'italiano standard costituisce al contempo un evento linguistico e sociale, nonché il fulcro narrativo dell'intera serie. Il sistema linguistico della serie è diglossico: l'opposizione funzionale tra dialetto napoletano e italiano standard non è un mero dettaglio stilistico, bensì un elemento strutturale del discorso cinematografico che articola il conflitto di classe, marca l'identità sociale dei personaggi e registra la trasformazione interiore di Elena Greco attraverso il code-switching. L'assenza in ucraino di un analogo funzionale sistematico della diglossia napoletana rappresenta la sfida traduttiva centrale dell'intera opera.

Il secondo capitolo è dedicato all'analisi pratica del doppiaggio ucraino su quattro livelli interconnessi: la specificità di genere della serie come oggetto di traduzione, lo statuto funzionale delle realia, le particolarità della resa del parlato dialettale e il sistema delle trasformazioni traduttive. L'analisi ha rivelato quattro tendenze principali. Prima: la neutralizzazione sistematica delle forme dialettali - le forme lessicali dialettali (*avimmo*, *scià va'*, *uagliola*, *emme*) vengono rese con corrispondenti normativi ucraini privi di marcatura stilistica, il che preserva il contenuto semantico ma elimina la connotazione sociolinguistica. Seconda: l'uso selettivo di lessico emotivamente marcato nella resa di imprecazioni e interiezioni. Terza: la conservazione degli appellativi di status (*don Achille*, *donna Maria*) attraverso la strategia della retention, giustificata dall'assenza di equivalenti ucraini adeguati al contesto partenopeo. Quarta: la prevalenza delle trasformazioni lessicali - concretizzazione, generalizzazione e traduzione descrittiva - nella resa delle unità culturalmente specifiche.

Tra i casi analizzati, particolare rilievo assume la traduzione del neologismo autoriale *smarginatura* - il concetto ferrantiano che designa lo stato

di dissoluzione dei confini identitari. Nel doppiaggio ucraino il termine è reso con «руйнування кордонів» (*distruzione dei confini*), soluzione funzionalmente accettabile che trasmette la pragmatica del concetto, ma meno economica rispetto alla resa del testo letterario («розмивання», ovvero *dissolvenza*). Il confronto tra le due versioni dimostra come il formato traduttivo determini direttamente le soluzioni disponibili.

La novità scientifica della ricerca consiste nel fatto che è stata condotta un'analisi traduttologica complessa delle caratteristiche di genere della traduzione ucraina della serie *L'amica geniale*, sono state determinate le specificità del complesso di strategie applicate, ed è stata ampliata la classificazione delle strategie di resa delle unità dialettali nella traduzione cinematografica in assenza di un analogo funzionale nella lingua di arrivo.

In conclusione, l'analisi ha confermato l'ipotesi di partenza: il doppiaggio ucraino di *L'amica geniale* garantisce l'accessibilità cognitiva ed emotiva dell'opera per il pubblico ucraino e preserva lo statuto della serie come enunciato sociale. Tuttavia, la parziale neutralizzazione del conflitto sociolinguistico - dominante di genere del testo originale - e l'assenza di differenziazione paralinguistica indicano le aree in cui un affinamento delle scelte traduttive aumenterebbe la precisione di genere del testo di arrivo. Le prospettive di ricerca futura riguardano l'analisi comparativa delle traduzioni della serie in diverse lingue e l'elaborazione di raccomandazioni normative per i traduttori che lavorano con opere audiovisive caratterizzate da un sistema strutturale di diglossia.