

Міністерство освіти і науки України
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Навчально-науковий інститут філології
Кафедра теорії та практики перекладу романських мов імені Миколи Зерова

**ВІДТВОРЕННЯ ФРАНЦУЗЬКОЇ РОЗМОВНОЇ МОВИ
В УКРАЇНСЬКОМУ АУДІОВІЗУАЛЬНОМУ ПЕРЕКЛАДІ:
СТРАТЕГІЇ ТА ПРИЙОМИ
(НА МАТЕРІАЛІ ФІЛЬМУ FRENCH LOVER)**

Кваліфікаційна робота
освітнього ступеня «бакалавр»
студентки 4 курсу бакалаврату
освітньої програми
*«Переклад з французької та з
англійської мов»,*
Спеціальність – 035 філологія

Поліни Олександрівни
КАЛІНІЧЕНКО
Науковий керівник:
д.філол.н., проф. Руслана
САВЧУК

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

КИЇВ – 2026

ЗМІСТ

ВСТУП	7
РОЗДІЛ 1. Теоретико-методологічні засади аудіовізуального перекладу.....	11
1.1 Поняття аудіовізуального перекладу та його ключові характеристики	11
1.2 Основні типи аудіовізуального перекладу та проблеми їх реалізації	14
1.3 Особливості професійної діяльності перекладача в аудіовізуальному перекладі	23
ВИСНОВКИ до розділу 1	25
РОЗДІЛ 2. Французька розмовна мова як об'єкт дослідження у лінгвістичному і перекладознавчому вимірах	28
2.1 Розмовна мова як лінгвістична категорія: дефініції та ознаки	28
2.2 Лексико-граматичні та прагматичні особливості французької розмовної мови	30
2.3 Труднощі відтворення французької розмовної мови в українському перекладі	34
ВИСНОВКИ до розділу 2	37
РОЗДІЛ 3. Особливості відтворення французької розмовної мови в українському перекладі фільму French lover	39
3.1 Лексико-стилістичний аналіз мовлення персонажів у фільмі French lover	39
3.2 Основні перекладацькі трансформації при відтворенні французької розмовної мови у фільмі French lover	48
ВИСНОВКИ до розділу 3	69
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ	72
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	75
RÉSUMÉ.....	81

АНОТАЦІЯ

Роботу присвячено дослідженню французької розмовної мови як об'єкта аудіовізуального перекладу. Її метою є виявлення лексико-стилістичних особливостей розмовного мовлення персонажів фільму *French lover* (2025), а також аналіз стратегій та прийомів їх відтворення в українських субтитрах і дублюванні. *Актуальність* дослідження зумовлена стрімким розвитком ринку аудіовізуального перекладу в Україні, зростаючим попитом на якісний переклад франкомовного кіноматеріалу та недостатньою науковою опрацьованістю проблеми франко-українського аудіовізуального перекладу, зокрема в аспекті відтворення розмовного мовлення.

Методологічну основу становлять аналітично-описовий, зіставний та кількісний методи. Матеріалом слугує паралельний корпус, укладений із зіставлення французьких субтитрів та українських субтитрів і дубльованої версії фільму, що дало змогу здійснити системний порівняльний аналіз перекладацьких рішень у двох форматах.

У межах роботи встановлено, що французька розмовна мова у кінодискурсі характеризується активним вживанням фамільярно-арготичної лексики, верланізмів, апокопованих форм, системним опущенням заперечної частки *ne* (93,5 % конструкцій без *ne*), дислокацією та широким використанням дискурсивних маркерів, що зумовлює значну складність її відтворення в українській мові.

Аналіз перекладацьких трансформацій виявив домінування адаптації та нейтралізації на лексичному рівні, а на граматичному – уникнення дислокації, відтворення заперечення та заміни граматичних форм. Зіставлення форматів перекладу засвідчило стійку закономірність: субтитри схильні до смислового перефразування та розгортання, тоді як дублювання тяжіє до компресії та граматично ближчого відтворення оригіналу. Результати дослідження підтверджують, що адекватний аудіовізуальний переклад розмовного мовлення потребує не лише лінгвістичної точності, а й здатності зберігати

стилістичний регістр і прагматичний ефект оригінальної репліки в умовах технічних обмежень формату перекладу.

Робота сприяє розширенню теоретичних засад аудіовізуального перекладознавства та окреслює перспективи подальших досліджень у сфері франко-українського кіноперекладу.

Ключові слова: аудіовізуальний переклад, французька розмовна мова, кінодискурс, перекладацькі трансформації, субтитрування, дублювання, кінострічка French lover.

ABSTRACT

This study explores French colloquial language as an object of audiovisual translation. The *aim* is to identify the lexico-stylistic features of colloquial language in the dialogue of the film *French lover* (2025) and to analyse the strategies and techniques employed in their reproduction in Ukrainian subtitled and dubbed versions. The *relevance* of this research is determined by the rapid growth of the audiovisual translation market in Ukraine, the increasing demand for high-quality translation of French-language film content, and the insufficient scholarly attention paid to the problem of French-Ukrainian audiovisual translation, particularly with regard to the reproduction of colloquial language.

The *methodological* framework is based on analytical-descriptive, contrastive, and quantitative methods. The research material consists of a parallel corpus compiled through the alignment of French subtitles with Ukrainian subtitles and the dubbed version of the film, which enabled a systematic comparative analysis of translation decisions across both formats.

The study establishes that French colloquial language in film discourse is characterised by the active use of familiar and argotic vocabulary, verlan formations, apocopated forms, the systematic omission of the negative particle *ne* (93.5% of constructions without *ne*), dislocation, and the widespread use of discourse markers – all of which contribute to the considerable difficulty of its reproduction in Ukrainian.

The analysis of translation transformations reveals the dominance of adaptation and neutralisation at the lexical level, and, at the grammatical level, the avoidance of dislocation, the reproduction of negation, and the substitution of grammatical forms. A comparison of translation formats demonstrates a consistent pattern: subtitles tend towards semantic paraphrasing and expansion, whereas dubbing favours compression and a grammatically closer reproduction of the source text. The findings confirm that adequate audiovisual translation of colloquial speech requires not only linguistic accuracy but also the ability to preserve the stylistic

register and pragmatic effect of the original utterance within the technical constraints of the translation format.

The paper contributes to broadening the theoretical foundations of audiovisual translation studies and outlines prospects for further research in the field of French-Ukrainian film translation.

Keywords: audiovisual translation, French colloquial speech, film discourse, translation transformations, subtitling, dubbing, *French lover*.

ВСТУП

У сучасних реаліях стрімкий розвиток різних медіатехнологій та стримінгових платформ вкотре показав наскільки актуальним є *аудіовізуальний переклад*. Попри весь попит, *аудіовізуальний переклад* залишається однією із найменш досліджених галузей перекладознавства, особливо франко-український переклад. Спеціалісти з перекладу аудіовізуального матеріалу зіштовхуються не лише з лінгвістичними складнощами, а й з необхідністю працювати з різними семіотичними вимірами. Адже мовлення персонажів нерозривно пов'язане з зображенням. Особливо помітними такі виклики стають при відтворенні *розмовної мови*. Вона вирізняється використанням арготичної лексики, специфічних словотвірних механізмів, граматичних редукцій та прагматичних маркерів, які не властиві кодифікованій літературній нормі.

Актуальність нашого дослідження зумовлена декількома чинниками. По-перше, *французька розмовна мова* стрімко розвивається та активніше використовується у сучасному кінодискурсі, що підвищує попит на її якісний переклад. По-друге, в українському перекладознавстві досі бракує системних досліджень, присвячених стратегіям відтворення *французької розмовної мови* в аудіовізуальному перекладі: наявні праці зосереджені переважно на англо-українській парі мов або на літературному перекладі.

Наукова новизна нашого дослідження полягає в тому, що воно належить до небагатьох системних спроб проаналізувати стратегії та прийоми відтворення саме французької розмовної мови в аудіовізуальному перекладі, тоді як наявні українські праці зосереджені переважно на англо-українській мовній парі. У роботі залучено актуальний матеріал, укладений на основі зіставлення французьких субтитрів з українськими субтитрами та дубльованою версією сучасного фільму *French lover* (2025).

Метою цієї кваліфікаційної роботи є дослідження особливостей аудіовізуального перекладу та французької розмовної мови, а також аналіз

стратегій та прийомів відтворення *французької розмовної мови* в українському аудіовізуальному перекладі на матеріалі фільму *French lover*.

Для досягнення цієї мети поставлено такі завдання:

- розглянути теоретико-методологічні засади аудіовізуального перекладу та його основні типи – субтитрування і дублювання;
- схарактеризувати розмовну мову як лінгвістичну категорію та виявити її визначальні ознаки;
- описати лексико-граматичні та прагматичні особливості французької розмовної мови;
- визначити основні труднощі відтворення французької розмовної мови в українському перекладі;
- здійснити лексико-стилістичний аналіз мовлення персонажів фільму *French lover*.
- проаналізувати основні перекладацькі трансформації, що застосовуються при відтворенні французької розмовної мови в українських субтитрах та дублюванні, і порівняти стратегії між двома форматами перекладу.

Об'єктом дослідження є *французька розмовна мова* у кінодискурсі, представлена мовленням персонажів фільму *French lover*.

Предметом дослідження є *стратегії та прийоми відтворення французької розмовної мови* в українському аудіовізуальному перекладі: (субтитрах та дублюванні).

Матеріалом роботи слугують французькі субтитри, українські субтитри та дубльована версія фільму *French lover* (2025).

Теоретичну базу дослідження становлять праці українських та закордонних дослідників в галузі аудіовізуального перекладу (Н. Матківська, Ф. Шауме, Дж. Діас Сінтас та А. Ремаель, І. Гамб'є); у галузі дослідження французької розмовної мови (Ш. Баллі, Ф. Гаде, О. Соважо); праці з перекладознавства та теорії перекладацьких трансформацій (І. Корунець, З.

Кучер, М. Орлова, Т. Редчиць, Н. Нагорнюк, Ю. Нідзельська, Б. Колодій); дослідження особливостей розмовного мовлення (В. Травесо, О. Іглесіас, П. Ларріве, О. Чередниченко); а також лексикографічні джерела з французької арготичної та просторічної лексики (А. Білас).

Практична значущість роботи полягає в тому, що її результати можуть бути використані у навчальних курсах теорії та практики перекладознавства, аудіовізуального перекладу, лінгвостилістики французької мови, а також у практичній підготовці перекладачів, які працюють із французькими кінотекстами. Також проведена робота може слугувати основою для подальших наукових досліджень.

Структура роботи. Кваліфікаційна робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел та резюме. Загальний обсяг роботи становить 84 сторінки; список використаних джерел налічує 51 позицію.

У **вступі** проаналізовано актуальність теми, визначено мету та поставлено завдання для її виконання, висвітлено об'єкт, предмет дослідження та матеріали, які були використані, окреслено теоретичну базу та підкреслено практичну значущість роботи, а також описано структуру роботи.

У **першому розділі** «Теоретико-методологічні засади аудіовізуального перекладу» розглянуто теоретико-методологічні засади *аудіовізуального перекладу*: з'ясовано його поняття та ключові характеристики (мультимодальність, часово-просторова обмеженість, пріоритетність комунікативної адекватності), проаналізовано основні типи *АВП* із зосередженням на субтитруванні та дублюванні, схарактеризовано специфіку професійної діяльності аудіовізуального перекладача.

У **другому розділі** «Французька розмовна мова як об'єкт дослідження у лінгвістичному і перекладознавчому вимірах» досліджено *французьку розмовну* мову як об'єкт лінгвістичного та перекладознавчого аналізу: визначено поняття та ознаки розмовної мови як лінгвістичної категорії, описано лексико-граматичні та прагматичні особливості французького

розмовного мовлення, систематизовано основні труднощі його відтворення в українському перекладі.

У **третьому розділі** «Особливості відтворення французької розмовної мови в українському перекладі фільму *French lover*» проведено комплексний аналіз на матеріалі фільму *French lover*: здійснено лексико-стилістичний аналіз мовлення персонажів на чотирьох рівнях (лексичному, словотвірному, граматичному, прагматичному) та проаналізовано основні *перекладацькі трансформації* при відтворенні виявлених особливостей в українських субтитрах і дублюванні.

У **висновках** підбито підсумки проведеного нами дослідження, які підтверджують виконання поставлених завдань. Також сформульовано ключові теоретичні положення та окреслено перспективи подальших наукових розвідок .

Матеріали роботи було апробовано на X Всеукраїнських наукових читання за участю молодих учених «ФІЛОЛОГІЯ XXI СТОЛІТТЯ: НОВІ ДОСЛІДЖЕННЯ І ПЕРСПЕКТИВИ», які відбулися у Навчально-науковому інституті філології 2-3 квітня 2026 року.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ АУДОВІЗУАЛЬНОГО ПЕРЕКЛАДУ

У цьому розділі ми пропонуємо розглянути ключові поняття та характеристики *аудіовізуального перекладу* (далі *АВП*) як окремого напрямку сучасного перекладознавства, що функціонує на перетині лінгвістичних, семіотичних та технічних вимірів. Особливу увагу ми надали ознайомленню з основними типами *аудіовізуального перекладу* – *субтитруванням*, *дублюванням* та *закадровим озвученням*. Ми розглянули проблеми, що виникають при їх реалізації. Ми також проаналізували специфічні вимоги до професійної діяльності перекладача у сфері *аудіовізуального перекладу*, зокрема необхідність культурної медіації та відтворення ілюзійної усності перекладеного тексту.

Розділ 1.1 Поняття аудіовізуального перекладу та його ключові характеристики

Сучасне перекладознавство включає в себе багато напрямів: починаючи від звичайного *письмового перекладу*, закінчуючи *усним синхронним перекладом*. Проте останніми десятиліттями важливу роль у цьому ланцюгу посідає саме *аудіовізуальний переклад*. Його формування та набуття такого значущого місця в сучасному перекладознавстві стало можливим завдяки розвитку цифрових технологій та засобів масової інформації, а саме завдяки телебаченню, розвитку кінематографа та появі стримінгових платформ, які все частіше випускають аудіовізуальний матеріал не для якості, а для кількості. Попри всю популярність саме цього напрямку через свою відносно нещодавню появу, *аудіовізуальний переклад* залишається одним із найменш досліджених.

Варто зазначити, що попри те, що аудіовізуальне мистецтво сприймається як щось, що має лише усний формат викладу, переклад не обмежується лише усною частиною. Якщо згадати перше кіно 20-го століття

– так зване «німе кіно» – воно також містило і титри, робота з якими перевела перекладацьку спільноту на новий рівень – рівень *аудіовізуального перекладу*.

Тож, для того, щоб краще зрозуміти, який саме переклад відноситься до *аудіовізуального перекладу*, потрібно з'ясувати, що саме ми розуміємо під терміном *АВП*. Його досліджували багато видатних науковців, серед яких Г. Готліб [Gottlieb 1994], Г. Люкен [Luiken 1991], Ф. Шауме [Chaume 2012] та інші. Доволі просте та зрозуміле визначення надає українська дослідниця Н. Матківська: «*Аудіовізуальний переклад – це переклад вербального складника відео, головною особливістю якого є синхронізація вербальної та невербальної частин*» [Matkivska 2014, р. 38–44]. У цій дефініції зіштовхуємось з поняттями «*вербальної та невербальної частин*», що для подальшого визначення основних засад *АВП* відіграє ключову роль, оскільки є його невід'ємною складовою.

У словнику лінгвістичних термінів указано, що: «*комунікація – це спілкування, передача інформації, думок, почуттів, волевиявлень людини*» [Ганич, Олійник 1985, с. 109]. Так, *вербальна комунікація* – це вид комунікації, яка здійснюється за рахунок мовлення та націлена на повну передачу інформації від мовця до співбесідника чи групи людей, кому вона адресована [Процай, Федій 2023]. При цьому до вербальної комунікації можна віднести як письмову форму викладу, так і усну. За Ш. Баллі, видатним швейцарським мовознавцем, провідною темою наукових праць якого було вивчення «*суб'єктивності*», різниця у цих двох формах викладу закладається в тому, що *в розмовному мовленні* на перший план висувається взаємодія між індивідами й суспільною необхідністю, тоді як *писемна комунікація* надає більше місця індивідуальному виявленню та вибору [Bally 1909, р. 9–11].

Невербальна комунікація – це спосіб спілкування за допомогою всіх інших методів, окрім мовлення, а саме за допомогою міміки, жестів, рухів тіла, погляду та інше. І хоча ця складова для звичайного перекладача може вважатися неактуальною, при роботі з *аудіовізуальним перекладом* це відіграє важливу роль, адже робота перекладача закладається не тільки у сухому

відтворенні словесних конструкцій і речень. У цьому разі важливо також передати настрій, емоції, культурні особливості, які закладені в жестах та рухах.

Так, при роботі з кінострічкою, зробленою у зовсім іншій культурі, потрібно здійснити ґрунтовне дослідження, адже один і той самий жест може не мати однакового значення у двох країнах. Наприклад, повсякденний для нас (українців) та й більшості європейців жест на висловлення згоди – кивок головою – має протилежне значення у деяких країнах Південно-Східної Європи, а саме у Болгарії, тобто він демонструє заперечення. У цьому випадку з'являється необхідність адаптувати переклад цього шматочка, додавши пояснювальний елемент або просто змінивши репліку героїв. Саме для уникнення таких непорозумінь перекладачу важливо завжди враховувати культурні відмінності у всіх їх проявах.

Оскільки *аудіовізуальний переклад* є доволі новим та специфічним видом перекладацької діяльності, існує низка певних особливостей, що визначають його. Перш за все те, що ми вже окреслили – матеріал перекладу сприймається не ізольовано, а разом із зображенням, звуками, інтонацією персонажів. Відповідно, це означає, що *аудіовізуальний текст* поєднує в собі кілька семіотичних кодів (вербальний, візуальний та звуковий), що й визначає одну з головних характеристик перекладу – його *мультиmodalність*. Така особливість *АВП* підтверджує важливість роботи не лише з мовними елементами, а й невербальними, які супроводжують мовлення героїв. Подібне твердження можемо також зустріти у книзі Фредріка Шауме «Audiovisual translation: dubbing» (2012) [Chaume 2012], де науковець зазначає, що переклад у сфері аудіовізуальних медіа є результатом інтерпретації цілісного семіотичного комплексу, а не лише лінгвістичного тексту [Chaume 2012, p. 1–2].

Серед інших важливих характеристик *аудіовізуального перекладу* можна також вказати на його *технічну та часово-просторову обмеженість*. Мова йде про суворі параметри, яких перекладач має дотримуватись, залежно від виду

перекладу, а саме субтитрування, дубляжу, закадрового озвучення чи інших. Наприклад, для *субтитрування* важливо дотримуватись відповідної кількості символів та рядків, а також слідкувати за тривалістю їхнього перебування на екрані; для *дублювання* йдеться про синхронізацію перекладеного матеріалу з ритмом мовлення персонажів та їхньою артикуляцією, а *закадрове озвучення* вимагає узгодження темпу перекладеного мовлення з оригінальною звуковою доріжкою. Звісно, що такі обмеження призводять до видозмін перекладу, тож у роботі з *АВП* перекладачу важливо уміти зберегти змістову цілісність, навіть за умови зміни (часто скорочення) оригінального тексту.

Зауважимо також, що всі види перекладу ціляться на адекватне сприйняття реципієнтом вихідного тексту і *аудіовізуальний переклад* не виняток. Важливо, щоб переклад був для слухача якомога зрозуміліший, адже аудіовізуальний продукт сприймається в реальному часі, що не дозволяє реципієнту повністю зосередити всю увагу на мовному тексті. Тож, пріоритетною особливістю залишається *комунікативна адекватність*, а не точність перекладу.

Таким чином, підсумовуючи, вкажемо на те, що до поняття *аудіовізуального перекладу* входять не тільки вербальні елементи, а й невербальні, що впливає на утворення ряду певних характеристик *АВП*. Серед основних ознак аудіовізуального перекладу ми виділили такі, як *мультимодальність перекладу*, *технічна та часово-просторова обмеженість* і *комунікативна адекватність перекладу*. При цьому зауважимо, що всі ці параметри можуть змінюватись залежно від типу *АВП* (субтитри, дубляж, закадрове озвучування та інші).

1.2 Основні типи аудіовізуального перекладу та проблеми їх реалізації

Аудіовізуальний переклад, як ми вже зауважили, виник відносно нещодавно, проте уже встиг набути широкої популярності серед дослідників. Оскільки, для відносно молодого напрямку кількість типів перекладу вже

досягає, за даними лінгвістів, близько десяти та постійно збільшується. Це пояснюється тим, що *аудіовізуальний переклад* включає в себе декілька типів роботи з матеріалом і відрізняється за способом подання перекладацького тексту. У науковій літературі існують різні підходи до класифікації видів *аудіовізуального перекладу* ([Luyken 1991]; [Chaume 2012]; [Díaz Cintas 2003]). Однак дослідники, за звичай, об'єднують різні види *АВП* у дві основні групи: *переозвучення (revoicing)* та *субтитрування (subtitling)*. Таку класифікацію можемо знайти, наприклад, у статті Алехандро Боланьйос-Гарсія-Ескрібано у співавторстві з Хорхе Діас-Сінтасом [Bolaños-García-Escribano, Díaz-Cintas. 2019]. У свою чергу, ці два види *АВП* поділяються на різні підкатегорії, що свідчить про широку варіативність типів перекладу.

Перед тим, як ми перейдемо до більш деталізованого огляду кожного типу *АВП*, варто вказати, що цей переклад стосується не тільки кіно, як більшість звикли вважати.

За Івом Гамб'є, *аудіовізуальний переклад* належить до сфери перекладу медіа, що також включає адаптацію або редагування текстів для газет, журналів, повідомлень інформаційних агентств тощо. Його також можна розглядати в контексті мультимедійного перекладу, який охоплює онлайн-продукти та послуги (Інтернет), а також офлайн-носії (CD-ROM). Зрештою, цей вид перекладу має певну аналогію з перекладом коміксів, театральних п'єс, опер, ілюстрованих книг та будь-яких інших документів, що поєднують у собі різні семіотичні системи [Gambier 2004]. Дослідник також вказує на проблеми, які виникають при лінгвістичній аудіовізуальній передачі: взаємозв'язок між зображенням, звуком і мовленням; співвідношення між іноземною мовою (мовами) та мовою перекладу; і, зрештою, зв'язок між усним та письмовим кодами, що змушує переосмислити норми письма та перекладу в ситуаціях, коли повідомлення є ефемерними [Gambier 2004]. Останнє твердження про ефемерність повідомлення пов'язане, на нашу думку, з тим, що ми занотовуємо те, що чуємо за правилами письма, однак, як ми вже згадували, час для субтитрів доволі обмежений, тож вони швидко з'являються

та так само швидко зникають. Саме через це й виникає потреба у лаконічному відтворенні всіх реплік.

Отже, серед основних видів *АВП* перекладознавці виділяють наступні: *субтитри, дубляж, закадровий переклад, інтерпретація, вільний коментар, часткове дублювання, синхронний переклад, спеціальне субтитрування для осіб з вадами зору і слуху, вільне коментування, переклад аматорами* (дублювання та субтитрування) [Bolaños-García-Escribano, Díaz-Cintas 2019]. Таксономія видів *аудіовізуального перекладу* включає й менш відомі та менш вивчені види, зокрема *сюртитри/супертитри, пародійний метод перекладу кіноіндустрії* або ж *синхронний переклад фільмів для кінофестивалів* [Chaume 2012, р. 5–6].

Кожен підвид з цього переліку має свої особливості, серед яких можна виділяти як сильні сторони, так і слабкі. Перекладачу важливо розуміти їх та працювати з різними видами перекладу на однаковому рівні, щоб майстерність перекладу не давала реципієнту навіть змоги замислитись, що він дивиться не оригінальну версію. Саме з цією метою ми вирішили з'ясувати та порівняти два найпоширеніші види аудіовізуального перекладу, а саме *субтитрування* та *дубляж*.

Субтитри – найбільш вивчений вид перекладу, оскільки його появу можна співвіднести не лише з появою самого *аудіовізуального мистецтва*, але й загалом з розвитком саме кіноіндустрії [Пушина, Сітко 2020]. Адже навіть у самих перших фільмах, так званому «німому кіно», були субтитри – точніше інтертитри (фр. Inter-titre). Зауважимо, що *інтертитри* – це кадри, які використовувались для роз'яснення подальших сцен у фільмі, або щоб додати можливий діалог персонажів [Ivarsson 2004]. Такі інтертитри вставляли окремим кадром між двома потрібними і, зазвичай, ці кадри містили орнаментований шрифт для тексту на однотонному фоні [Larousse]. Щодо *субтитрування*, то за визначенням Г. Люкена, це спеціальна форма відтворення кінодіалогу, що, зазвичай, подається у скороченій версії та з'являється одночасно із зображенням [Luiken 1991, р. 31].

Описуючи субтитри, як один із найбільш відомих видів АВП, варто також наголосити, що для цього перекладу необхідними є три елементи, які засвідчують його якісне виконання такого перекладу: *діалоги* (або інші типи мовлення), *зображення* та *самі субтитри*. Щодо основних характеристик цього виду перекладу, то А. Себарн та Жан-Марк Лавор у своїй роботі «Аудовізуальний переклад: міждисциплінарний підхід до субтитрування», зазначають таке: взаємодія між цими трьома компонентами, здатність глядача читати письмовий текст із певною швидкістю, а також розмір екрана, на якому транслюється зображення, визначають базові характеристики аудіовізуального носія [Lavaur, Şerban 2008, p. 28]. Крім того, *субтитри* повинні бути обов'язково синхронізовані із зображенням і діалогом, а також пропонувати версію (переклад), що відповідає змісту оригіналу [Lavaur, Şerban 2008, p. 28]. Важливим аспектом субтитрування є те, що субтитри повинні залишатися на екрані достатньо довго, щоб глядачі встигли їх прочитати [Lavaur, Şerban 2008, p. 28].

Наведені нами вище характеристики субтитрування дозволили перекладознавцям виокремити низку критеріїв, які мають бути дотримані у процесі виконання цього виду перекладу [Díaz Cintas 2010, p. 344–345]:

1. Кількість рядків, розташованих на екрані, не має перевищувати двох, адже саме така кількість є оптимальною для адекватного сприйняття глядачем, а також щоб текст не перекривав зображення.

2. Субтитри мають бути розташованими горизонтально та бажано внизу екрану, щоб глядач не відволікався на них. При цьому, варто зауважити, що існують певні виключення, зокрема, наприклад, у Японії вони можуть бути вертикальними. Хоча цей критерій з часом став не настільки вирішальним, адже більшість глядачів вже пристосувалася до субтитрів, тож часто ми можемо побачити субтитри угорі/або інколи навіть по боках.

3. Час появи субтитрів має збігатися з кінодіалогом, тобто бути синхронізованим.

4. Тривалість субтитрів співвідноситься зі швидкістю подачі репліки та розраховує на певну передбачувану швидкість читання глядачем. Традиційно вважалося, що найкраща практика базується на так званому «правилі 6 секунд», згідно з яким два повні рядки (приблизно по 35 символів кожен) можна комфортно прочитати за шість секунд. Що ж до більш коротких реплік, то важливо, щоб субтитри були на екрані не менше 1 секунди для сприйняття їх наявності глядачем [Díaz Cintas, Remael 2007].

Субтитрування доволі поширений метод перекладу у галузі *АВП*. Як і кожен тип перекладу, *субтитри* мають ряд переваг та недоліків. Зважаючи на те, що переваги у субтитруванні кількісно переважають, пропонуємо розпочати саме з недоліків.

Отже, серед недоліків субтитрування, які визначають дослідники [Luyken 1991, Cornu 2014, Pedersen 2011, Gottlieb 1994], нашу увагу привертає важкість сприйняття контенту глядачем через підвищене когнітивне навантаження. При перегляді кінострічки з субтитрами реципієнт має концентруватися одразу на трьох вимірах, а саме текстовому, візуальному та звуковому [Lavaur, Șerban 2008, p. 28], що спричиняє інколи втрату певної частини інформації.

Серед іншого, не можна не згадати про просторову та часову обмеженість. Цей фактор призводить до певного стискання оригінального аудіотексту, що приносить нові складнощі для перекладача, адже потрібно скоротити репліку таким чином, щоб залишити лише необхідну інформацію. І. Ковачич виокремлює три категорії дискурсних елементів за принципом їхньої необхідності у субтитрах: від обов'язкових для перекладу до тих, що можуть бути цілком вилучені задля дотримання просторово-часових обмежень [Ковачіч 1990, p. 409].

Важливо не забувати і про переваги *субтитрування* як виду *АВП*. Перш за все, *субтитрування* є одним із найменш фінансово затратних видів перекладу. За деякими оцінками, вартість дублювання може перевищувати вартість субтитрування у п'ятнадцять разів [Díaz Cintas 2010]. Нижча ціна за

послуги викликана меншою складністю у технічному виконанні. Це також вказує і на більшу доступність – один і той самий продукт можна легко відтворити для більшої аудиторії шляхом створення декількох варіантів субтитрів [Díaz Cintas 2010].

До найбільш сильних сторін цього типу *АВП*, що пояснює також і його затребуваність на ринку перекладацьких послуг цього спектру, ми відносимо те, що субтитри дозволяють зберігати автентичність твору, а також дають змогу глядачеві оцінити майстерність гри акторів [Díaz Cintas, Remael 2007]. До того ж, аудіоматеріал з субтитрами стає гарним ресурсом для вивчення/вдосконалення мови оригіналу та культури країни, у якій зроблений аудіоматеріал [O'Connell 2007, p. 126] – можна відчувати живу розмовну мову або ж порівняти особливості відтворення тієї чи іншої фрази рідною мовою.

Важливо також згадати, що існують різні *типи субтитрів*. Ця категоризація може бути здійснена як за *технічним аспектом* (відкриті та закриті субтитри), так і за *лінгвістичним* – внутрішні, міжмовні та білінгвальні субтитри.

Відкриті субтитри – це текстові накладення, які назавжди вбудовані у відеофайл і відображають діалоги та відповідну аудіоінформацію безпосередньо на екрані без можливості їх вимкнення глядачами [What are.. 2026]. На відміну від них, *закриті субтитри* залишають реципієнту вибір: чи вмикати їх, чи ні.

Внутрішньомовні субтитри – це субтитри, в яких використовується лише одна мова, тобто мова субтитрів збігається з мовою аудіовізуального супроводу. Найбільш поширеним різновидом таких субтитрів вважають субтитри для людей з порушеннями слуху – *субтитрування для глухих та напівглухих осіб* (англ. SDH). Цей підтип субтитрів здійснив прорив у забезпеченні доступу до аудіовізуального мистецтва для осіб з обмеженими слуховими можливостями. Головною відмінністю від звичайних внутрішньомовних субтитрів (eng. captions) є те, що робота з субтитрами для людей з вадами слуху включає не лише відтворення реплік, а й також повну

адаптацію аудіоряду, тобто транскрипцію діалогів, опис звуків (музика, шум), опис емоцій, зазначення того, хто говорить [Neves 2008, p.129 – 131].

Міжмовні субтитри є субтитрами, в яких оригінальне повідомлення відтворюється іншою мовою, тобто перекладається. До міжмовних субтитрів ми також відносимо і категорію білінгвальних. Білінгвальні, тобто двомовні субтитри, найчастіше можна зустріти в регіонах, де розмовляють двома (або більше мовами) [Díaz Cintas, Remael 2007, p.18]. Наприклад, у Бельгії, де французька та фламандська мови є офіційними, у кінотеатрах часто відтворюють фільми з субтитрами двома мовами. Оскільки *субтитрування* має певні технічні обмеження, це ставить певні виклики перед перекладачами, особливо у разі використання білінгвальних субтитрів. Щоб уникнути надмірного забруднення зображення, зазвичай використовують лише дворядкові субтитри, хоча можна зустріти і чотирирядкові. На думку дослідників, додатковий тиск на простір робить двомовне субтитрування завданням, яке межує з недосяжним [Díaz Cintas, Remael 2007, p. 18].

Дубляж – це спосіб перекладу та озвучування фільмів, мультфільмів та серіалів, коли змінюють мову оригіналу та повністю накладають іншу на відео [Масліхін 2022]. Головним завданням *дублювання* є якомога якісніше відтворення аудіо доріжки таким чином, щоб реципієнт не зміг зрозуміти, що перед ним представлено переклад, а не оригінал.

За Г. Люйкеном, виокремлюємо такі основні етапи роботи перекладача під час *дублювання*:

- 1) перевірка та розмітка сценарію й діалогового листа, створення тимчасової робочої копії з відповідною розміткою та позначками;
- 2) перший (попередній) переклад, який слугує основою для подальшої роботи;
- 3) підбір голосів акторів дубляжу;
- 4) спеціальне укладання тексту та обробка перекладу, синхронізація з мімікою (артикуляцією) акторів;
- 5) процес звукозапису;

б) редагування (монтаж) та затвердження фінального перекладу аудіовізуального продукту [Luyken 1991].

Серед викликів, з якими стикається перекладач під час *дублювання*, виділяємо *синхронізацію* [Chaume 2008, р. 131]. Синхронізація існує двох типів: *лабіальна синхронність* (коли губи показані крупним планом або на середньому плані – «американському») або *темпоральна синхронність* (яку ще називають «простим дубляжем»), коли губ майже не видно або обличчя повернуте у три чверті, що забезпечує більшу гнучкість у перекладі [Gambier 2004, р. 3]. У випадку *лабіальної синхронності* можлива творча адаптація [Gambier 2004, р. 3]. *Лабіальна*, тобто губна синхронізація, вважається найскладнішим видом *дубляжу* [Chaume 2012, р. 74–79], адже перекладач має підібрати слова так, щоб актор дубляжу зміг співвіднести свою артикуляцію з рухом губ актора на екрані. *Темпоральна ж синхронізація* вимагає лише одночасного початку та кінця перекладеної репліки з мовленням оригіналу [Chaume 2008, р. 134–135].

Попри те, що *дубляж* є однією із найпопулярніших форм *аудіовізуального перекладу* в Україні, він все ще залишається не до кінця вивченим з лінгвістичної та перекладацької точок зору. Водночас у багатьох країнах світу субтитрування користується значно більшим попитом, ніж дублювання. Традиційно прийнято розрізняти «дублюючі» країни (Німеччина, Франція, Італія, Іспанія) та «субтитрувальні» (Нідерланди, Скандинавські країни, Португалія) [Gambier 2004, р. 5]. Перевага субтитрування пояснюється, зокрема, тим, що дублюванню притаманний ряд суттєвих недоліків, з якими важко працювати, серед яких – значно вища вартість виробництва, необхідність залучення акторів озвучення та складна постпродукція, а також неминуча втрата оригінального звучання акторських голосів [Díaz Cintas 2010]. Одним із очевидних недоліків дубляжу є складність виконання такого типу перекладу, оскільки досягти точного узгодження перекладеного тексту з артикуляцією персонажів на екрані завдання не з

простих. Тут потрібно враховувати не лише семантичну відповідність, а й довжину реплік, ритм мовлення, наголоси та відкритість голосних звуків.

Серед інших суттєвих недоліків *дублювання* є фінансовий аспект створення цього типу перекладу. Цей вид перекладу вимагає залучення багатьох матеріальних ресурсів, окрім роботи перекладача, сюди входить також залучення професійних акторів озвучення, режисера, звукорежисера, студійного запису та подальшої технічної обробки.

Окремої уваги заслуговує соціолінгвістичний аспект *дублювання*, а саме його роль як інструменту мовної стандартизації та витіснення регіональних діалектів і мов меншин. У роботі дослідниці Мартін Данан знаходимо твердження, що вибір на користь *дублювання* у таких країнах, як Іспанія, Італія, Німеччина був спричинений особливою мовною політикою [Danan 1991]. Вона мала на меті затвердження однієї стандартизованої національної мови та була зумовлена бажанням зміцнити мовну та політичну єдність, при цьому викорінюючи діалекти (мовним меншинам було заборонено розмовляти власними діалектами) [Danan 1991]. Також, можемо стверджувати, що такий феномен спостерігається і у французькій перекладацькій культурі. Оскільки мовознавці з Французької академії протягом століть формували та відстоювали критерії «нормативної» французької мови у межах метрополії та у її африканських колоніях, іншим мовам та діалектам було заборонено конкурувати зі стандартизованою французькою. Вона вважалася вищою універсальною мовою, яка займає домінуючу позицію [Danan 1991].

Попри всі недоліки *дублювання*, ми все-ж простежуємо зростаючу тенденцію у використанні цього типу перекладу. На нашу думку, це стає можливим завдяки низці переваг, якими характеризується *дубляж*. Однією з таких переваг є повна комунікативна автономія перекладу [Koolstra, Peeters, Spinhof 2002]. *Дублювання* забезпечує повну незалежність продукту від мови оригіналу, на відміну від *субтитрування*. О. Горі наголошує на тому, що глядач не має розділяти увагу між відеострічкою та написаним текстом [Goris 1993, p. 171].

Доступність для різних категорій глядачів є іншою вагомою перевагою саме цього типу перекладу. У такому разі іншомовний контент стає доступним для категорій людей, які не можуть читати субтитри: діти, люди похилого віку, особи з порушенням зору чи з порушеними читацькими можливостями. Вище цитована нами українська дослідниця Наталія Матківська підкреслює, що саме ця характеристика *дублювання* визначає його провідну роль у локалізації анімаційних фільмів та дитячого контенту [Matkivska 2014]. З перекладацької точки зору, це означає, що *дублювання* несе підвищену відповідальність за точність і доступність передачі смислу. На відміну від субтитрування, яке Г. Готліб характеризує як «відкритий переклад» (overt translation), де глядач має доступ до оригінального аудіо і може порівнювати його з перекладом, *дублювання* є «прихованим перекладом» (covert translation), за якого жодного «резервного» мовного каналу у глядача немає [Gottlieb 1994, p. 102].

Окремої уваги заслуговує синхронізація як одне з ключових технічних обмежень *дублювання*, що безпосередньо впливає на вибір перекладацьких стратегій. Ми вже зазначали, що ця особливість *дублювання* викликає певні труднощі для перекладача. Однак, вона також стає каталізатором для підвищення якості перекладацьких рішень. Необхідність вибору слів з певної фонетичної та ритмічної точки зору стимулює перекладача шукати лексичні рішення, семантично точніші та стилістично виразніші за найочевидніший варіант перекладу [Cornu 2014].

Отже, ми визначили, що попри всі труднощі в роботі перекладача з аудіовізуальним матеріалом, кожен із названих типів перекладу має свої недоліки й переваги.

1.3 Особливості професійної діяльності перекладача в аудіовізуальному перекладі

Розвиток *АВП* як самостійного виду перекладу викликав труднощі у класифікації перекладу. На відміну від традиційних форм літературного чи технічного перекладу, *АВП* висуває зовсім інші вимоги до перекладача. Це

пов'язано з природою самого аудіовізуального матеріалу, адже, як ми визначили раніше, йдеться про складне семіотичне утворення, яке поєднує у собі три виміри: вербальний, візуальний та звуковий.

Серед основних особливостей фахівця у сфері *АВП* виділяємо роботу з повним семіотичним комплексом (жести, міміка, звуковий ряд, положення камери, монтажний ритм) і узгодження з ним перекладацького продукту.

Іншою особливістю є те, що перекладач має усвідомлювати те, що оригінальний сценарій, який він отримує від замовника, був написаний таким чином, аби звучати природно й невимушено. Тож, перекладачу важливо уміти відтворити цю легкість та ілюзійну усність, щоб реципієнт не здогадувався, що перед ним написаний письмовий текст. Таку думку поділяють дослідники Р.Баньос-Піньєра та Ф.Шауме, наголошуючи на тому, що перекладачі повинні усвідомлювати, що оригінальний сценарій, який вони отримують від бюро перекладів або студії дублювання (і який необхідно перекласти з урахуванням множинних знакових кодів, що діють одночасно в аудіовізуальних текстах), був написаний таким чином, щоб звучати спонтанно під час виголошення [Baños-Piñero, Frederic Chaume 2009]. Тому аудіовізуальні перекладачі повинні майстерно імітувати невимушену розмову цільовою мовою. У певному сенсі, перекладача аудіовізуальних текстів можна вважати другим сценаристом, чие завдання полягає у передачі екранних реплік таким чином, щоб вони звучали правдоподібно мовою перекладу і, відповідно, сприймалися цільовою аудиторією як живі діалоги та були легкими для розуміння [Baños-Piñero, Frederic Chaume 2009].

Важливою складовою професійної діяльності перекладача у *АВП* є компетентності у сфері локалізації та культурної медіації [Chaume 2012]. Тобто, важливим стає не лише переклад, як текст, а й збереження культурних елементів матеріалу. Тож, перекладач має бути добре ознайомлений з побутом, традиціями, соціальним устроєм, менталітетом країни.

Як зазначають дослідники, перекладач має забезпечити зрозумілість усіх культурних референцій для іншомовної аудиторії, адаптуючи або зберігаючи

елементи вихідної культури залежно від обраної перекладацької стратегії [Pedersen 2011]. У відтворенні реалій, перекладач також стикається з перекладом гумору та ідіоматичних виразів, які взагалі можуть не перекладатися. У таких випадках перекладач може вдатися до адаптації або транскреації. На думку В. Габалло, різниця між цими поняттями полягає у лінгвістичній продуктивності, тобто у продукуванні нових (новаторських, неусталених) концептуальних структур і відповідної термінології [Gaballo 2012]. Здатність збагачувати цільову мову (та культуру) безпрецедентними концептуальними структурами додає нового відтінку терміну «транскреація», тим самим виокремлюючи її з – поміж інших стратегій чи підходів до перекладу [Gaballo 2012, р. 104–105].

Тож, попри все більший попит на спеціалістів саме у цій галузі перекладу, ми бачимо, що існують певні виклики та труднощі, з яким перекладач може зіткнутися під час роботи. Дуже важливо готувати фахівців до роботи з *аудіовізуальним перекладом*, навчаючи усім необхідним компетентностям, як-от лінгвістична точність, контекстуальна інтерпретація, культурна обізнаність, а також здатність приймати рішення в умовах професійних обмежень [Salikhovna 2025]. Саме такий комплексний підхід до підготовки аудіовізуальних перекладачів відповідає за здатність ефективно працювати в умовах мультимодальної комунікації та стрімкого розвитку медіатехнологій.

ВИСНОВКИ до розділу 1

Після проведеного нами теоретико-методологічного аналізу основ та засад *аудіовізуального перекладу*, ми можемо сформулювати низку головних положень, на які спирається наше дослідження персонажного розмовного мовлення у французькому фільмі *French lover* та його українському перекладі.

Перш за все, ми з'ясували що *аудіовізуальний переклад* є відносно новим, проте дуже актуальним напрямком перекладознавства. Його формування невід'ємно пов'язане з розвитком кіномистецтва, телебачення та цифрових

медіаплатформ. Головною відмінністю *АВП* від інших напрямів перекладу є робота не лише з вербальними компонентами тексту, а й з невербальними – мімікою, жестами, звуковим супроводом. Також ми виокремили основні характеристики *АВП*, які його характеризують: мультимодальність, тобто одночасну взаємодію вербального, візуального та звукового кодів; технічну й часово-просторову обмеженість, що накладає суворі обмеження на роботу перекладача; пріоритетність комунікативної адекватності, зумовлену, тим що аудіовізуальний переклад сприймається реципієнтом у реальному часі.

До того ж, ми проаналізували типи *аудіовізуального перекладу*, для визначення специфічних характеристик, що виникають при їх реалізації. Після проведеного аналізу, було встановлено, що в науковій літературі зазвичай виділяють дві основні групи – *субтитрування* та *переозвучення*, кожна з яких охоплює низку підтипів. Також, після більш детального аналізу саме цих типів *АВП*, ми виявили деякі їхні переваги та недоліки. *Субтитрування* характеризується нижчою вартістю виробництва, збереженням автентичності оригінального аудіо та доступністю для аудиторії, яка хоче вивчати іноземні мови. Серед недоліків виділяємо підвищене когнітивне навантаження на реципієнтів та технічні обмеження, а саме просторові та часові, які накладаються на перекладача, що працює з цим типом перекладу. Щодо *дублювання*, воно натомість забезпечує повну комунікативну автономію перекладеного матеріалу, що, у свою чергу, надає доступність для ширшого кола глядачів, зокрема дітей та осіб з порушенням зору. Однак, дублювання вимагає більших фінансових витрат, а також викликає труднощі у синхронізації перекладеного тексту з зображенням. Окрему увагу ми також приділили також соціолінгвістичному аспекту дублювання, а саме його ролі як інструменту мовної стандартизації у деяких країнах, таких як Франція, Італія та Іспанія.

Ми також розглянули специфіку професійної діяльності аудіовізуального перекладача. Ми визначили, що перекладач працює не суто з лінгвістичним текстом, а з цілісним семіотичним комплексом, що включає в

себе звуковий ряд, міміку, жести. Особливої уваги надаємо здатності перекладача відтворювати ілюзійну усність перекладеного тексту, тобто створювати текст, який сприймається глядачем як природне, спонтанне мовлення. Не менш важливою є компетентність у сфері локалізації та культурної медіації, адже перекладач має забезпечувати ясність культурних референцій для цільової аудиторії. Тож такий комплексний характер зазначених компетентностей (лінгвістична точність, контекстуальна інтерпретація, культурна обізнаність та здатність приймати адекватні перекладацькі рішення в умовах специфічних технічних обмежень) визначає унікальність професійного профілю аудіовізуального перекладача та також зумовлює необхідність системної підготовки фахівців цієї галузі.

РОЗДІЛ 2

ФРАНЦУЗЬКА РОЗМОВНА МОВА ЯК ОБ'ЄКТ ДОСЛІДЖЕННЯ У ЛІНГВІСТИЧНОМУ І ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧОМУ ВИМІРАХ

Сучасна *французька розмовна мова* стрімко змінюється та проникає в усі сфери комунікації. Вона є невід'ємною частиною повсякденного життя. При цьому існує ряд особливостей, з якими мають працювати перекладачі та які ставлять перед ними багато викликів.

Тож, у цьому розділі ми комплексно вивчаємо до вивчення цієї теми, для подальшого використання проаналізованої інформації у практичній частині.

2.1 Розмовна мова як лінгвістична категорія: дефініція та ознаки

Іншими важливим поняттям, яке перебуває у центрі нашої розвідки є поняття *розмовної мови*, адже саме цю лінгвістичну категорію ми аналізуємо у практичній частині, на матеріалі французького фільму *French lover*. Цей фільм було обрано через високу насиченість діалогів французьким розмовним мовленням, а також через те, що у фільмі представлено персонажів різних соціальних верств, що викликає цікавість у ширшого кола глядачів, особливо серед молоді.

Визначення, яке знаходимо у роботі «Основні лінгвостилістичні поняття і категорії: словник-довідник філолога», звучить так: *розмовна мова (народна мова)* – стилістична підсистема національної мови, що використовується для повсякденного спілкування усіх мовців у неофіційних життєвих ситуаціях [Основні лінгвостилістичні поняття 2017, с. 132]. Тобто, це підтип мови, який ми вживаємо чи не найчастіше, адже саме в звичайному житті кожен день, без виключень, ми говоримо розмовною мовою.

Цікаво зазначити, що в українських лінгвостилістичних дослідженнях становлення *розмовної мови* як самостійного стилю пов'язують із монографією І. Г. Чередниченка «Нариси з загальної стилістики сучасної української мови» (1962). У цій роботі дослідник уперше окреслює усне

загальнонаціональне спілкування як окремий стильовий різновид української літературної мови. Він також зазначає, що призначення цього різновиду полягає у тому, щоб забезпечити виконання усіх розмовних потреб у різних ситуаціях приватного життя [Чередниченко 1962, с. 41].

Розмовна мова чітко протиставляється літературно-книжній мові та має два основні різновиди: *розмовну кодифіковану* (літературну) й *розмовну некодифіковану мову* [Основні лінгвостилістичні поняття 2017, с. 132]. З цього визначення можемо зробити висновок, що *кодифікована розмовна мова* – це той різновид усного мовлення, який залишається в межах літературної норми, хоча й характеризується певними спрощеннями порівняно з писемною літературною мовою. Що ж до *некодифікованої форми* розмовної мови, то вона, натомість, виходить за межі літературної норми та охоплює ненормативні мовні явища: *просторіччя, жаргон, сленг, арготизми та вульгаризми*.

Л. Ставицька зазначає, що до *некодифікованої лексики* належать жаргонізми, арготизми, сленг, лайлива лексика, просторіччя, причому ні арготизми, ні жаргонізми, ні сленг не є окремою формою існування мови, оскільки їм не притаманні власні фонетичні та граматичні системи – їх побудова ґрунтується на закономірностях загальнонародної мови [Ставицька 2005, с. 10–18].

При аналізі термінів, пов'язаних з *розмовною мовою*, ми також зіштовхнулись з поняттями «*розмовна лексика*» та «*лексика розмовної мови*». Дослідниця Світлана Бибик розмежовує ці поняття зазначаючи, що термін *розмовної лексики* є вузьким [Бибик 2011, с. 60]. Натомість, посилаючись у своїй роботі на працю іншого мовознавця [Єрмоленко 1998], вона вказує, що поняття «*лексика розмовної мови*» здатне покривати значно ширші лексичні пласти, такі, як діалектні слова, просторіччя, сленг, жаргон, суржик, а також усі макротериторіальні варіанти народнорозмовної практики. Щодо *розмовної лексики* – вона складає нейтрально розмовно-побутовий словник, який може зазнавати актуалізації та асоціативно-образної трансформації в інших

функціональних стилях (наприклад, у художньому чи публіцистичному) [Бибик 2011, с. 60].

Серед ознак, за якими ми можемо визначити *розмовну мову*, є яскраво виражене емоційне та експресивне лексичне наповнення. Першоелементом *розмовної лексики* визначають *емоційно-оцінну лексику*, до якої належать:

- слова, що у своєму лексичному значенні мають стійке позитивне чи негативне емоційне забарвлення;
- лексика з формальними граматичними показниками емоційності;
- слова, що виражають емоції жарту, пестливості, зневаги, вульгарності чи фамільярності [Бибик 2011, с. 61].

На морфологічному рівні *розмовна мова* характеризується *афіксацією розмовності*. За визначенням, яке знаходимо у Словнику-довіднику філолога, – це явище кваліфікується як стилетворчий засіб поповнення лексики народно-розмовного, просторічного забарвлення [Основні лінгвостилістичні поняття 2017, с. 17]. Тобто, за допомогою суфіксів та префіксів утворюються слова, які згодом передають ширшу шкалу емоцій та додають відтінки зневажливої експресії (іронії, осуду, фамільярності), наприклад, *Валюха, злидота, бридота* [Основні лінгвостилістичні поняття 2017, с. 17].

Тобто, *розмовна мова* – це емоційно насичена стилістична підсистема народної мови, яка покриває потреби щоденної людської комунікації. Її визначальною характеристикою є використання специфічного лексичного запасу, основу якого становить побутова, емоційно-експресивна лексика та словотворчі засоби суб'єктивної оцінки.

2.2 Лексико-граматичні та прагматичні особливості французької розмовної мови

Французька розмовна мова (le français parlé) – є складним та багатоаспектним об'єктом дослідження у лінгвістиці, що характеризуються специфічними особливостями на лексичному, граматичному та

прагматичному рівнях свого функціонування. Одним із перших дослідників, які звернули увагу на різницю між *писемною літературною мовою* і *розмовною мовою*, був Ш. Баллі у своїй фундаментальній роботі « *Traité de stylistique française* » [Bally 1909]. За його спостереженнями, головною відмінністю є *афективність* та *експресивність розмовної мови*, тобто здатність мови безпосередньо виражати емоції та суб'єктивне ставлення мовця до висловлюваного [Bally 1909, p. 284–294]. Цікаво зазначити, що такі дослідники, як П. Капо і Ф. Гаде надають перевагу твердженню, що *французька розмовна мова* (*le français parlé*) виступає синонімом до усного мовлення в цілому (*le français oral*) [Carpeau 2007, p. 129].

Традиційно, у французькій лінгвістичній традиції прийнято виокремлювати два функціональні різновиди розмовного мовлення. Йдеться про *літературно-розмовний* (*français parlé soigné / correct*) та *фамільярно-розмовний* (*français parlé familier*), хоча на практиці провести чітку межу між ними буває вкрай непросто [Білас 2015]. *Фамільярно-розмовний* різновид відрізняється від *літературно-розмовного* тим, що допускає вживання окремих ненормативних елементів на фонетичному, граматичному та лексико-фразеологічному рівнях, а ступінь їх присутності в мовленні значною мірою корелює із загальноосвітнім та соціокультурним рівнем мовця. Однак, дослідник А. Ріго не бажає обмежувати поняття *французької розмовної мови* (*français parlé*) лише *просторічно-розмовним* (*français parlé populaire*), *фамільярним* (*français parlé familier*) або «вільним» (*relâché*) різновидами мови. Він зазначає, що воно охоплює також правильний і дуже правильний різновиди *французької розмовної мови* [Rigault 1971, p. 9].

Для повного розуміння того, що являє собою *французька розмовна мова*, важливо ознайомитись з різними характеристиками, які властиві саме цьому різновиду мови та вирізняють його з-поміж інших.

Пропонуємо почати ознайомлення з лексичних характеристик *французької розмовної мови*.

Серед визначальних лексичних ознак *французької розмовної мови*, ми можемо виокремити використання слів із *розмитою семантикою* (*mots passe-partout*), тобто лексем із широким, дифузним значенням, здатних замінювати більш точні слова залежно від контексту. До таких лексичних одиниць можуть належати такі слова як *truc, chose, machin, bidule*, що можуть позначати будь-який предмет чи явище, або ж дієслова *faire, mettre, avoir*, які в розмовному мовленні набувають значно ширшої сполучуваності, ніж у писемній мові [Gadet 1992, p. 43].

Звісно, особливої уваги ми надаємо одній із найхарактерніших лексичних ознак *французької розмовної мови* – використання *експресивно-оцінної лексики*, а саме *просторіччя та арго* [Guiraud 1965, p. 5–7, 69–72]. Наприклад, *avoir les chocottes* («боятися, дрейфити; бути голодним»), *bourré* adj («п'яний»), *boulot* n.m. («робота») та багато інших [Білас 2010]. Цікаво також зазначити, що О. Соважо у праці «*Français écrit, français parlé*» підкреслює, що *розмовна французька мова* відзначається значною кількістю образних перенесень, каламбурів та гри слів, що слугують засобами комунікативної виразності [Sauvageot, 1962, p. 95–98].

Серед словотвірних процесів, які часто зустрічаються у розмовній мові та на які варто звернути увагу, виділяємо: *афферу*, тобто усічення початкових складів слова (*bus – autobus, car – autocar*); *апокону* – усічення кінцевих складів (*resto < restaurant, appart < appartement*); *суфіксацію з використанням розмовних суфіксів* -ard, -asse, -oche та ін.; а також *верлан* (*le verlan*) – спосіб словотворення шляхом перестановки складів (*meuf < femme, beur < arabe, ouf < fou*) [Guiraud 1965, p. 88–96; 38, p. 97–101]. Тож, можемо зауважити, що *французька розмовна мова* швидко розвивається та поповнює свій словниковий запас за допомогою нових слів, утворених різноманітними способами.

Щодо граматичної складової, яка теж має певні особливості, можемо виокремити опущення заперечної частки *ne* у негативних конструкціях. Як нам відомо, у стандартній французькій мові заперечення виражається

конструкцією з двох заперечних елементів – *ne* та *pas* (або варіації *plus, jamais, personne* та інші), які, ніби, обрамлюють головне дієслово. Проте, усе частіше у розмовній мові перша частина *ne* зникає. Наприклад, речення *Je n'ai rien vu* («Я нічого не бачив») буде звучати *j'ai rien vu*. У дослідженнях, які присвячені вивченню французької розмовної мови та її основних характеристик, зазначається, що *ne* опускається у 95% випадків, особливо в поєднанні з короткими займенниковими підметами, такими як *je, tu, il, on* [Iglesias, Larrivée 2014].

Іншою помітною синтаксичною особливістю французької розмовної мови є дислокація (*une dislocation*), тобто така побудова речення, коли один із членів речення виноситься за межі основної синтаксичної структури й дублюється займенниковим елементом. Розрізняють дислокацію зліва (*Ma mère, elle est partie*) та дислокацію справа (*Elle est partie, ma mère*). За Ф. Гаде, дислокація є однією з найчастотніших синтаксичних конструкцій усного французького мовлення і виконує уточнюючу функцію, виділяючи тему висловлювання [Gadet 1989, р. 129–135]. Таким чином, мовець ніби намагається привернути увагу слухача, наголошуючи на важливій інформації.

Ще одним, типовим для французької розмовної мови, елементом є використання займенника *on* замість *pous*. Такі дослідники, як О. Соважо та П. Гіро зауважують, що в усному мовленні займенник *pous* майже зник, а *on* його замінив та виконує функцію підмета першої особи множини: *On y va* замість *Nous y allons*; *On est contents* замість *Nous sommes contents*.

До граматичних особливостей розмовної мови також відносимо витіснення складних граматичних часів більш простими. Так, *Futur proche* (найближчий майбутній час), утворений за допомогою дієслова *aller* у теперішньому часі та інфінітива основного дієслова (*Je vais partir*), у розмовному мовленні значною мірою витісняє синтетичну форму *Futur simple* (*Je partirai*). Така тенденція відображає загальну аналітичну спрямованість розвитку французької мови, особливо яскраво виражену у розмовній мові [Gadet 1989, р. 57–60].

Що ж стосується прагматичного рівня, то *французька розмовна мова* характеризується широким використанням *дискурсивних маркерів* (*marqueurs discursifs*) [Traverso 1999, р. 42–56]. Вони виконують функції організації мовленнєвого потоку, підтримання контакту із співрозмовником та вираження модальних значень. Тобто такі конструкції, зазвичай, не мають конкретного змісту, а використовуються для підтримки взаємодії між співрозмовниками. У *французькій розмовній мові* такими конструкціями є *tu vois, tu sais, quoi, hein, bon, ben, enfin, alors, en fait* та багато інших.

Не менш важливе місце в системі *французького розмовного мовлення* займають *вигуки* та *експлетивні елементи*. Французький лінгвіст О. Соважо підкреслює багатство *французької розмовної мови* на вигуки та емоційні реакції, такі як: *oh là là, dis donc, voilà* [Sauvageot, 1962, р.112–118].

У контексті *прагматичних особливостей* варто згадати також про використання конструкцій з емпатичним виділенням за допомогою повтору, наприклад: *C'est grand grand; Il fait froid froid*. У таких конструкціях, повтор прикметника, зазвичай, виконує посилюючу функцію [Gadet 1989, р.158–160].

Отже, *французька розмовна мова* є цілісною функціональною системою, яка має певні особливості та характеристики, що вирізняють її з-поміж інших типів мовлення. На лексичному рівні ми виділяємо такі основні характеристики, як використання слів із широко семантикою, експресивно-оцінної лексики та жаргонізмів. Що ж до граматичного рівня, то на цьому рівні характерним є опущення заперечної частки *ne*, дислокація, заміна займенника *pous* на *on* та витіснення складних граматичних часів більш простими. На прагматичному рівні вирізняється активне використання дискурсивних маркерів, вигуків та емпатичних конструкцій.

2.3 Труднощі відтворення французької розмовної мови в українському перекладі

Розмовна мова – невід’ємна частина спілкування у суспільстві. Важливість її адекватного відтворення у перекладі покладає на перекладача

велику відповідальність, зумовлену труднощами такої роботи. Адже, переклад *розмовної мови* з французької на українську вимагає від перекладача не лише знання мови, а й розуміння культурних та соціолінгвістичних нюансів обох суспільств. До того ж, перекладачу варто розуміти різницю у структурах двох мов та у способах проявлення розмовності мови.

Одним із найчастіших викликів у перекладі *французької розмовної мови* на українську є переклад *просторічної, арготичної та жаргонної лексики*. У передмові до першого в Україні «Словника французької арготичної і просторічної лексики» [Білас 2010], укладеного А. Біласом, автор виділяє низку проблем, з якими зіштовхується перекладач при роботі саме з цими лексичними елементами. Серед головних труднощів, за А. Біласом, виокремлюємо такі:

- *ресурсні обмеження*: автор зазначає, що однією з найбільших перешкод для перекладача стає відсутність французько-українських двомовних словників субстандартної лексики (зокрема арго), а також недостатнє або неточне відображення таких одиниць у загальних словниках. Це часто змушує перекладачів-практиків обирати для перекладу описові конструкції чи контекстуальні аналоги, замість швидшого зіставлення слова з його словниковим відповідником;
- *невідповідна кількість соціолектів в українській мові*: через радянський вплив відбулась певна нормалізація української мови, яка сьогодні призводить до нейтралізації перекладу арготичної та просторічної лексики;
- *труднощі на різних мовленнєвих рівнях* (фонетико-орфографічні, структурно-морфологічні, лексико-семантичні, функціонально-стилістичні), а також вплив різних позамовних чинників (національно-культурних, історичних, соціальних) [Білас 2010, с. 7–12].

Серед інших проблем виділяємо переклад такого явища, як *верлан* (verlan). *Верлан* – це прийом лексичного кодування шляхом інверсії складів, вставки штучних складів, систематичної суфіксації та інфіксації; особливий

різновид аргю, що виникає внаслідок застосування цього прийому [Trésor de la langue française]. Для українського перекладача це вище викликає проблеми через те, що його як такого в українській мові не існує. Перекладач не може механічно відтворити принцип перестановки складів і тоді він змушений шукати інші варіанти передачі такого слова: або підібрати стилістично еквівалентне сленгове слово, або компенсувати втрату розмовного маркера на іншому рівні тексту.

Не менш складним є відтворення специфічних французьких *скорочень* та *усічень*, що є типовою рисою *розмовної мови*. *Апокона* (*professeur* – *prof*, *cinema* – *cine*, *sympathique* – *sympa*) та *афереза* (*autobus* – *bus*) широко вживаються у повсякденному французькому мовленні та виконують функцію маркерів невимушеності. В українській розмовній мові також існують розмовні скорочення (напр., *універ*, *зарплата*), проте їхня система суттєво відрізняється від французької, що не завжди дозволяє знайти прямий відповідник.

Окрім цього, *французька розмовна мова*, як ми вже зазначали, багата на різні *дискурсивні маркери*, такі як *bon*, *ben*, *enfin*, *quoi*, *hein*, *en fait*, *du coup*, *genre*, *tu vois*, *tu sais*. Тут перед фахівцем постає завдання зберегти прагматичну функцію цих маркерів та одночасно з цим не перевантажувати переклад надмірною кількістю українських вигуків та часток, що може звучати неприродньо.

На нашу думку, принциповим викликом є також збереження відповідності *регістрів* у перекладі. Адже, як підкреслює Ф. Гаде, межа між « *français populaire* » та « *français familier* » є розмитою й для більшості мовних явищ фактично не існує [Gadet 1992, p. 4–7]. Тож перед перекладачем постає завдання точно ідентифікувати регістр оригіналу та підібрати відповідний регістр в українській мові. Варто зазначити також, що система стилістичних регістрів в обох мовах не збігається: те, що у французькій мові сприймається як « *familier* » (фамільярне, але не вульгарне), в українському перекладі може

звучати надто грубо або, навпаки, недостатньо знижено. Ця асиметрія реєстрів є одним із ключових джерел перекладацьких помилок.

Отже, відтворення французької *розмовної мови* в українському перекладі є викликом для перекладача, який має мати розуміння не лише лінгвістичних, але й соціокультурних нюансів. До того ж, його робота ускладнюється браком відповідних словників та різним рівнем розвитку соціолектів у двох мовах. Окрім того, специфічні явища французького просторіччя, такі як *верлан*, *лексичні скорочення (апокопи та афери)* і *розмаїття дискурсивних маркерів*, змушують перекладача постійно шукати нестандартні шляхи їх лексичної чи стилістичної компенсації. Також перед перекладачем стоїть випробування – правильно та адекватно відтворити використаний реєстр.

Таким чином, переклад українською мовою *французької розмовної мови* ставить серйозні перешкоди перед перекладачем.

ВИСНОВКИ до розділу 2

У цьому розділі об'єктом лінгвістичного та перекладознавчого аналізу виступила *французька розмовна мова*.

Перш за все, ми окреслили для себе визначення *розмовної мови* – це стилістична підсистема національної мови, яка призначена для забезпечення повсякденної комунікації мовців у неофіційних ситуаціях. Ми також з'ясували, що у межах цієї підсистеми прийнято виокремлювати два підвиди: *кодифіковану (літературну) розмовну мову*, що функціонує в межах мовної норми, та *некодифіковану*, яка виходить за її межі й охоплює просторіччя, жаргон, аргі, сленг та вульгаризми. Серед головних ознак розмовної мови було виокремлено яскраво виражене емоційно-експресивне лексичне наповнення, наявність оцінних одиниць із позитивною або негативною конотаціями, а також словотворчі механізми афіксації розмовності, що дозволяють формувати слова зі зневажливо-іронічним чи пестливим забарвленням.

У другому підрозділі ми систематизували та схарактеризували основні особливості саме *французької розмовної мови*. Так, ми продемонстрували, що на лексичному рівні їй притаманне вживання слів із дифузною семантикою (так звані *mots passe-partout*), експресивно-оцінної лексики, фамільяризмів та арготизмів. На морфологічному рівні, найбільш показовими характеристиками *французької розмовної мови* є *апокопа*, *афереза*, *суфіксація* з використанням розмовних суфіксів та *верлан*. Що ж до граматичного рівня, то ми виділили систематичне опущення заперечної частки *ne*, часту заміну займенника *pous* займенником *on* та витіснення складних граматичних часів більш легкими, зокрема, *Futur proche* замість *Futur simple*. На прагматичному рівні, ми виявили, що французьке розмовна мова активно послуговується дискурсивними маркерами, що вживаються для природності діалогів, а також вигуками та емпатичними конструкціями з повтором, які використовуються для надання більшої ваги висловлюванням.

Насамкінець, ми проаналізували основні труднощі, з якими стикається український перекладач при роботі з *французькою розмовною мовою*. Ознайомившись із передмовою до «Словника французької арготичної і просторічної лексики» [Білас 2010], нам вдалося виокремити такі ключові перешкоди: недостатність лексикографічних ресурсів; невідповідну кількість соціолектів в українській мові, зумовлену, серед іншого, радянською мовною нормалізацією; інші труднощі, які виникають не лише на мовному, а й на позамовному рівнях. Також окрему увагу ми приділили відсутності прямих аналогів для специфічних французьких явищ, таких як верлан. Врешті решт, ми встановили, що існують розбіжності у диференціації типів реєстрів у французькій та українській мовах, що може призвести до неправильно відтвореного реєстру оригіналу у перекладеному тексті.

РОЗДІЛ 3

ОСОБЛИВОСТІ ВІДТВОРЕННЯ ФРАНЦУЗЬКОЇ РОЗМОВНОЇ МОВИ В УКРАЇНСЬКОМУ ПЕРЕКЛАДІ ФІЛЬМУ FRENCH LOVE

Практичну частину кваліфікаційної роботи бакалавра присвячено комплексному аналізу французької розмовної мови та особливостей її відтворення в українському аудіовізуальному перекладі на матеріалі фільму *French lover* (2025, реж. Ніна Рів). Цю стрічку ми обрали через її актуальність та популярність серед молоді. До того ж, пропонована кінострічка є яскравим зразком сучасного французького кінематографу, де *розмовна мова* виступає не лише комунікативним засобом, а й інструментом характеристики персонажів та конструювання їхніх соціальних ідентичностей. Різноманітність героїв фільму (від зірки шоу-бізнесу до звичайної офіціантки) забезпечує широкий спектр мовленнєвих реєстрів: від фамільярно-розмовного до арготичного та просторічного, що робить цей фільм особливо цінним для лінгвостилістичного та перекладознавчого аналізу.

3.1 Лексико-стилістичний аналіз мовлення персонажів у фільмі French lover

Для аналізу перекладацьких трансформацій у цьому розділі, ми вважаємо за потрібне спочатку зробити лексико-стилістичний аналіз аудіовізуального матеріалу – фільму *French lover* (2025) (реж. Ніна Рів). Адже саме такий аналіз дає змогу нам виокремити словотвірні, граматичні та лексичні особливості, переклад яких становить найбільші виклики для перекладача. Такий аналіз дозволяє також краще зрозуміти, чому фахівець обрав ті чи інші стратегії перекладу.

Для розуміння контексту вживання певних граматичних та лексичних конструкцій, ми пропонуємо трохи ознайомитись з сюжетом фільму. *French lover* розповідає історію Абея Камара – відомого французького актора, який після гучного розриву зі своєю партнеркою опиняється у глибокій особистій

кризі, та Маріон – звичайної офіціантки, яка нещодавно розлучилася з чоловіком і намагається зберегти свій ресторан. Між ними достатньо швидко виникає міцний зв'язок, який в перспективі стає початком їхньої спільної романтичної історії. Окрім головних героїв, у фільмі також задіяні агентка Абеля Камілл, його найкращий друг Самі, колишній чоловік Маріон Антуан та інші персонажі. Тож, ми бачимо, що у фільмі представлені герої різних соціальних статусів, віку та професій, що створює мовленнєвий простір, у якому було продемонстровано різні підвиди розмовної мови (від арго до професійного жаргону).

Тож, пропонуємо почати з аналізу *лексичного* рівня. На лексичному рівні можемо прослідкувати активне використання *просторічної* та *арготичної* лексики.

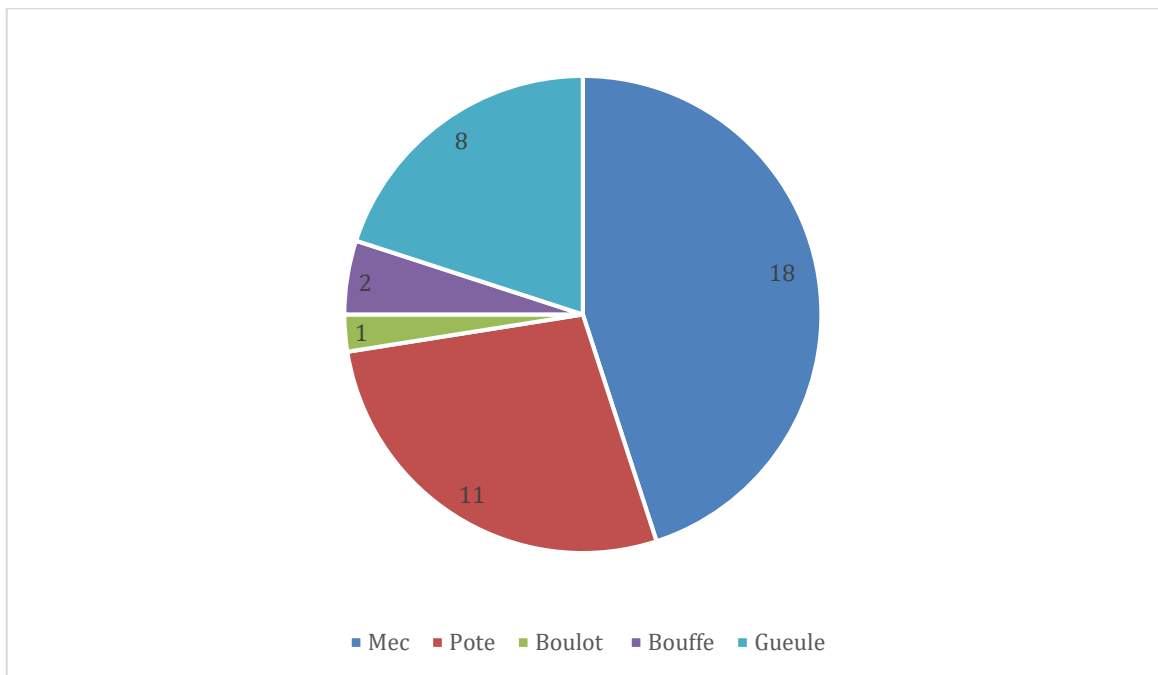
Найбільш частотним прикладом використання *просторічної лексики* є іменник *mec* n.m., який позначає «чоловіка, хлопця»: « *Je l'adore, ce mec* » [тк. 00:03:14], « *Tu trouveras jamais de mec, comme ça* » [тк. 00:13:49], « *Ton mec aussi, non ?* » [тк. 01:10:52]. У самому фільмі зустрічаємо це слово 18 разів.

Інший приклад просторіччя, використання якого є також доволі частотним, є слово на позначення «друг, дружбан» – *pote* n.m.: « *il m'a quittée pour ma meilleure pote* » [тк. 00:09:59], « *C'est comme une vieille pote* » [тк. 01:21:55]. Ця лексема була використана у фільмі 11 разів.

Серед інших лексем виділяємо також іменник *gueule* n.f. на позначення просторічного «пика»: « *J'ai une sale gueule* » [тк. 00:15:57]. Також зустрічаємо лексему *boulot* n.m., яка використовується замість стандартного *travail* n.m. та означає «робота»: « *Non, y a pas de boulot* » [тк. 00:32:35]. Декілька разів зустрічаємо арготичне слово *bouffe* n.f.(їжа) – « *T'as vu, elle revient à la bouffe* » [тк. 01:00:37], « *On se fait une bouffe ?* » [тк. 01:18:35].

Тож, подані вище приклади засвідчують активне використання просторічної лексики у діалогах героїв.

Кількісні показники використання аналізованих нами лексем просторічної та арготичної лексики представлено на Малюнку 3.1



Малюнок 3.1 Використання просторічної та арготичної лексики у фільмі *French lover*

Окремої уваги заслуговує вживання *вульгаризмів та лайливої лексики*. Вони використовуються в моменти підвищеної емоційності персонажів, виражають несподіванку або роздратування. Найбільш частотними є лайливі вигуки *putain* п.ф. та *merde* п.ф., 28 та 14 разів відповідно. Частотність використання цих лексем, а також іншої лайливої лексики представлена на Малюнку 3.2

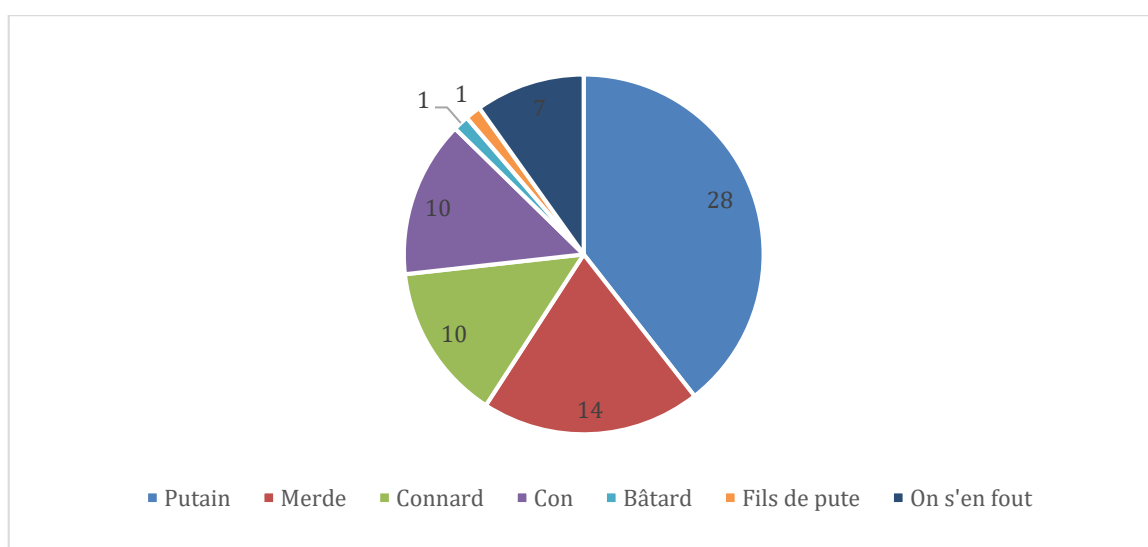
Наведемо декілька прикладів використання цієї лексики у фільмі: « *Putain, c'est mon agent* » [тк. 00:11:35], « *Oh putain! Non, s'il te plaît, pas ça* » [тк. 00:08:16], « *Merde. Faut que j'y aille, moi* » [тк. 00:15:01].

У фільмі персонажі також використовують лайливі слова на позначення осіб, серед них виокремлюємо: *connard* п.м. (10) – « *j'ai plus envie de bosser pour ce connard* » [тк. 00:05:36], « *C'est qui, ce connard ?* » [тк. 00:13:56]; *bâtard* п.м. (1) – « *Le bâtard* » [тк. 00:10:06]; *con* п.м. (10), яке є скороченням до *connard* п.м. – « *Quel con. Pourquoi j'ai dit ça ?* » [тк. 00:19:38], « *Qu'est-ce que t'es con* » [тк. 00:24:23]; а також особливо образливе та експресивне

словосполучення *fils de pute* (1), яке вживається лише один раз: « *Si je tape fort dessus, il va céder ce... fils... de... pute !* » [тк. 00:53:22].

Окрім лайливих вигуків та образливих найменувань осіб, у фільмі також широко представлена *просторічна лексика*, що позначає дії та стани та функціонує як знижена емоційна характеристика ситуації. До таких одиниць належать насамперед дієслівні форми та вирази із дієсловом *foutre* v.tr. та похідними від нього: вираз *on s'en fout*, (переклад «нам на це начхати»), яке було 7 разів представлено у репліках персонажів: *Ses César, on s'en fout aussi ?* [тк. 00:02:27], *On s'en fout d'Adeline. C'est pas ça* [тк. 01:01:33], вживається у значенні цілковитої байдужості й передає зневажливе ставлення мовця до ситуації. Ця лексема є доволі вживаною у французькому розмовному мовленні та належить до просторічного пласту, що позначає безтурботне або відсторонене ставлення [Білас 2010].

Окремої уваги заслуговує вираз *péter un boulon* [тк. 00:21:14] (дослівно «зірвати болт», тобто «здуріти, зійти з розуму»), який функціонує як гіперболізоване просторіччя. Ця одиниця побудована на технічній метафорі та демонструє характерну для французького аргю тенденцію до утворення образних виразів на основі предметного світу.



Малюнок 3.2 Використання лайливої лексики героями фільму French lover

Характерною рисою лексики персонажів є також активне використання слів із розмитою семантикою (фр. *mots passe-partout*), здатних замінювати сенс лексем залежно від контексту.

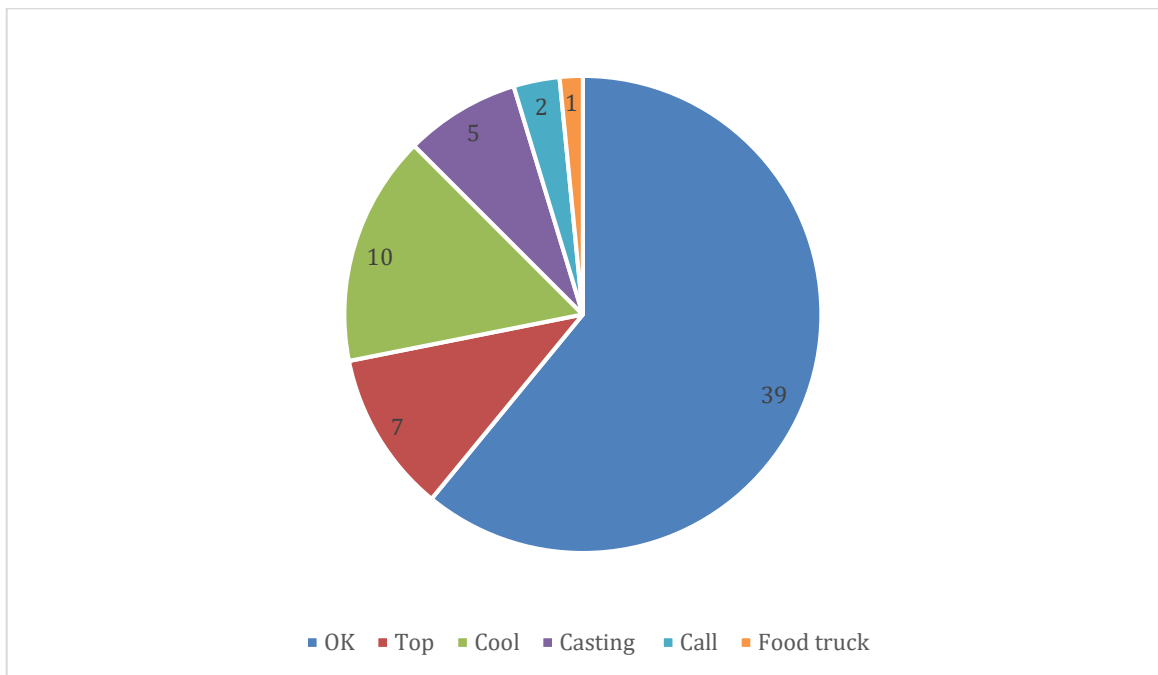
Найчастотнішими є іменник *truc* п.м. (28): « *Je peux te demander un dernier truc ?* » [тк. 00:07:55], « *Je te parle d'un truc vraiment dur* » [тк. 00:09:41], « *mais c'est pour les petits trucs* » [тк. 00:10:30].

Як ми вже визначали в теоретичній частині, такі лексеми виконують функцію замінників, що пришвидшують темп мовлення та надають йому невимушеного характеру. Схожу функцію виконує вказівний займенник *ça*: « *Mais on va arranger ça* » [тк. 00:00:29], « *Tu vas envoyer ça à qui ? Quel magazine ?* » [тк. 00:04:22], « *Claudine ? On n'appelle pas ça Claudine* » [тк. 00:10:28].

Цікавим лексичним феноменом цього фільму є використання *англіцизмів*. У стрічці вони зустрічаються переважно в репліках Абея та Камілля: *okay* – « *Tu dis rien, OK ?* » [тк. 00:11:41], « *OK. Faut qu'on parle* » [тк. 00:27:59], *top* – « *C'était top* » [тк. 00:01:29], « *T'es en top tweet* » [тк. 00:19:40]; *cool* – « *C'est cool que tu aies accepté* » [тк. 00:37:55]; *casting* – « *ils sont plusieurs sur le casting* » [тк. 00:59:47]; *call* – « *J'ai des rendez-vous, des calls* » [тк. 00:30:21]; *food truck* – « *Et son idée de food truck, ça va cartonner* » [тк. 00:59:13]; *no limit* – « *T'es no limit, en fait* » [тк. 00:08:02].

На нашу думку, таке використання *англіцизмів* відображає тенденцію у сучасній *французькій розмовній мові* до запозичень з англійської мови.

Для підтвердження цієї тези пропонуємо для ознайомлення Малюнок 3.3, на якому представлено використані у фільмі *англіцизми* та їх частотність вживання. Схоже твердження знаходимо у Ф. Гаде, який зазначає, що такі запозичення є невід'ємною рисою сучасної міської молодіжної французької [Gadet 1992, p. 67].



Малюнок 3.3 Використання англіцизмів у мовленні персонажів стрічки
French lover

Щодо *словотвірного* рівня, то для нас особливо цікавим є використання *верлану*, який є феноменом *французької розмовної мови* та полягає у створенні слова шляхом перестановки складів. Слова, які виникли за допомогою такої трансформації, найчастіше вживаються у *арго*.

Найчастотнішим словом-представником *верлану* у цій кінострічці є *meuf* n.f., інверсія для слова *femme* n.f., та використовується для сленгового позначення слова «дівчина»: « *Il est sympa ton piège à meufs* » [тк. 00:06:40]; « *Meuf, j'aurais tellement aimé être à ta place* » [тк. 01:11:37]. Це слово було вжито 13 разів.

Також прослідковуємо використання вигуку, створеного цим самим способом – *ouf* похідне від *fou* adj: « *T'es une ouf* » [тк. 00:10:35]. Це явище ми детальніше розглянемо у наступному підрозділі, адже воно становить значну проблему для перекладачів.

Іншою словотвірною особливістю мовлення персонажів є тенденція до економії мовних засобів, що проявляється у широкому використанні *апокони* – усічення кінцевих складів слова: *appart* (від *appartement* n.m.) – « *on a grandi*

ensemble, à quatre dans un appart à Charenton » [тк. 00:37:09]; *resto* (від *restaurant* n.m.) – « *On a ouvert un resto* » [тк. 00:10:04]; *pub* (від *publicité* n.f.) – « *Pas une pub de merde* » [тк. 00:02:12]; *médoc* (від *médicament* n.m.) – « *Mes médocs* » [тк. 00:02:38], « *T'es sous médoc ou quoi ?* » [тк. 00:13:39]; *parano* (від *paranoïaque* adj) – « *Il est complètement parano, lui !* » [тк. 00:04:42]; *anniv* (від *anniversaire* n.m.) – « *Y a l'anniv du producteur, Séclier* » [тк. 00:32:05]; *promo* (від *promotion* n.f.) – « *Pour la promo d'un film* » [тк. 00:09:12].

Також, виокремлюємо використання прийому суфіксації з розмовними суфіксами. Такі утворення додають мовленню персонажів іронічно-фамільярного забарвлення.

Наприклад, до арготичного слова *zouz* додається пестливий суфікс *-ette* та утворюється *zoulette* n.f.(синонім до слова *meuf*) – « *Je vais voir ma zoulette* » [тк. 00:38:25]. Або ж, суфікс *-ade* у слові *pararazzade* n.f., яке є похідним від *pararazzi* n.m. – « *C'est le mode agent secret pour esquiver les pararazzades* » [тк. 00:35:33]. Такі утворення додають мовленню персонажів іронічно-фамільярного забарвлення.

Інші цікаві особливості розмовної мови можемо прослідкувати на **граматичному** рівні. Найбільш помітною та системною рисою мовлення персонажів є опущення заперечної частки *ne* у заперечних конструкціях. *Ne* було використано лише 6 разів та на протвагу цьому, опущено 277 разів. Наведемо декілька прикладів: « *Je sais pas* » [тк. 00:05:47]; « *T'as pas honte ?* » [тк. 00:04:23]; « *C'est pas pareil* » [тк. 00:07:05]; « *Alors, vous êtes pas prêts ?* » [тк. 01:40:08] та багато інших.

До того ж, серед граматичних особливостей мовлення персонажів у цій кінострічці є заміна займенника *pous* на *on* у функції підмета першої особи множини: « *On y va* » [тк. 00:36:17], « *On va arranger ça* » [тк. 00:00:29], « *On part à la mer* » [тк. 00:13:28], « *On se reverra pas* » [тк. 00:15:07], « *On va à l'hôtel* » [тк. 00:53:03]. А також, опущення підмета *il* у безособових конструкціях, таких як *il y a* та *il faut*: « *Y a peu de chance* » [тк. 00:15:11], « *Y en a marre de*

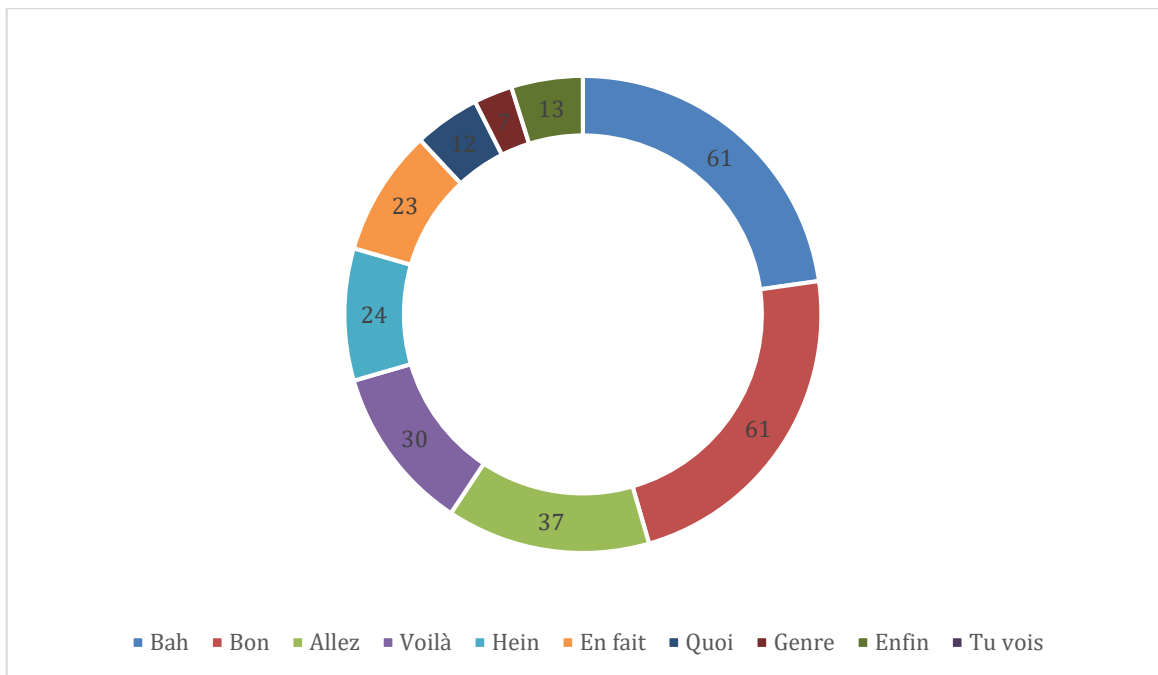
subir ça ! » [тк. 00:06:00], « *Faut pas agresser les gens* » [тк. 00:04:44], « *Faut que je te dise* » [тк. 01:25:26].

Прагматичний рівень характеризується широким використанням дискурсивних маркерів, які організовують мовленнєвий потік та підтримують живий діалог між співрозмовниками.

Серед найчастотніших маркерів виокремлюємо: *bah* (61 раз), який вказує на зволікання мовця – « *Bah, vas-y, allez !* » [тк. 00:05:20], « *Bah ouais. Tu fais quoi ?* » [тк. 00:11:52]; *bon* (61 раз) використовується для узагальнення або переходу до іншої теми – « *Bon, je m'en occupe, alors* » [тк. 00:20:31]; *allez* (37 разів) для заклику або спонування – « *Allez ! On gigote !* » [тк. 00:21:52]; *voilà* (30 разів) для підсумовування – « *Eh bah, voilà* » [тк. 00:06:12], « *Voilà, papa, taman, je vous présente...* » [тк. 00:58:14]; *hein* (24 рази) – « *Fais comme chez toi, hein ?* » [тк. 00:08:43]; *en fait* (23 рази) для уточнення – « *Je vais prendre un café, en fait* » [тк. 00:04:10].

Також можемо спостерігати менш частотне використання інших дискурсивних маркерів, таких як *quoi* – « *je vais pas me prosterner non plus, quoi* » [тк. 00:04:49], « *Il se gare comme un porc, quoi* » [тк. 00:57:48]; *genre* – « *Genre, c'est plus fort de ce point de vue* » [тк. 01:19:23]; *enfin* – « *Bah... Je sais pas... enfin...* » [тк. 00:17:47]; *tu vois* – « *Tu vois, là, par exemple* » [тк. 00:38:42].

Кількісне порівняння запропонованих у фільмі дискурсивних маркерів представлено на Малюнку 3.4



Малюнок 3.4 Використання дискурсивних маркерів у персонажному мовленні (на матеріалі кінострічки *French lover*)

Не менш яскравими є *вигуки та емфатичні конструкції*: *Oh là là, Oups* – « *Oups, pardon, j'ai ripé* » [тк. 00:05:16]; *Roh* – « *Roh ! Ça donne envie d'aller dans l'espace, non ?* » [тк. 00:33:43]. Серед емфатичних конструкцій сполука, яку зустрічаємо найчастіше, є *c'est + прикметник/іменник*: « *C'est dingue* » [тк. 00:17:39], « *C'est dément* » [тк. 01:16:42], « *C'est chaud* » [тк. 00:09:48]. Такі конструкції створюють ефект інтенсивності емоційного переживання.

На нашу думку, також важливо звернути увагу на *стилістичні фігури*, які були використані у цій кінострічці. Ми помітили, що найчастіше у персонажному мовленні використовувалася *гіпербола*:

« *Tout au bout du bout du très lointain bout du monde* » [тк. 00:01:02]; « *En deux jours, t'as me paie de deux ans* » [тк. 00:01:55]; « *Tu vas voir, c'est une crème* » [тк. 00:30:24] « *Mais c'est le Titanic ! Y en a partout !* » [тк. 00:52:42].

До *метафори* персонажі вдаються для образності мовлення: « *C'est la Cour des Miracles* » [тк. 00:44:41]; « *Le mec vient me faire la danse du ventre* » [тк. 01:19:33] (про підлабузництво режисера); « *C'est un morceau, quand même, Léna Taïs* » [тк. 01:00:10]; « *Front national, là. C'est une autoroute* » [тк. 00:14:30]

(гіперболізована характеристика лоба); « *Je t'ai mis Tornado. C'est une Rolls. Mais c'est aussi une éponge. Elle ressent tout* » (дві метафори щодо коня: по-перше, його називають «Роллс-Ройсом» (Rolls), щоб підкреслити його найвищу якість та елітність; по-друге, його називають «губкою» (éponge), щоб метафорично показати, як він вбирає в себе емоції та страх вершника) [тк. 00:41:56].

Широко представленою є *іронія*: « *Belle pour une moche* » [тк. 00:11:26] (оксиморон); « *C'est sympa. C'est petit, cosy* » [тк. 00:51:53] (де прикметники суперечать реальному масштабу особняка); « *On médite très bien à Villejuif* » [тк. 00:12:03].

Серед *розмовних епітетів* з вираженою конотацією виокремлюємо такі: *pourri* («гнилий, зіпсований»), *nul* («відстій»), *relou* («надокучливий, нудний»), *chiant* («той, що дратує, зануда»), *dégueu* («жахливо, бридко») – « *Ta caisse est pourrie, pour un agent secret* » [тк. 00:35:45], « *Arrête les contrats nuls* » [тк. 00:02:06], « *T'es relou* » [тк. 00:20:29], « *c'est pas dégueu* » [тк. 00:52:11]. Такі епітети виконують функцію емоційної оцінки об'єкта або ситуації та є маркерами знижено-розмовного регістру мовлення персонажа.

Таким чином, завдяки проведеному аналізу, ми виявили основні лексико-стилістичні особливості мовлення персонажів у фільмі *French lover*. Цей аналіз продемонстрував найпоширеніші тенденції на словотвірному, граматичному, лексичному та прагматичному рівнях, а також ми виявили стилістичні фігури, які були використані у цій кінострічці. Проведене дослідження цих особливостей дозволило нам систематизувати та здійснити аналіз перекладацьких рішень, до яких вдавався перекладач під час роботи над фільмом.

3.2 Основні перекладацькі трансформації та труднощі при відтворенні французької розмовної мови у фільмі *French lover*

Аудіовізуальний переклад ставить багато викликів для спеціаліста, а коли він стосується розмовної мови – то труднощів стає все більше. Перед

перекладачем стоїть завдання повністю відтворити стиль мовлення, жарти, певні стилістичні особливості, які існують лише у мові оригіналу. Тож, професійний перекладач має володіти багатьма техніками перекладу, щоб успішно виконувати ці завдання.

Перш за все, потрібно ознайомитись з визначенням «*перекладацька трансформація*». На нашу думку, дуже вдалим є визначення І. Корунця, який окреслює *перекладацьку трансформацію* як будь-яку зміну, внесену у форму або зміст оригінального тексту з метою досягнення еквівалентності між вихідним і цільовим текстами [Корунець 2003, с. 362].

Для аналізу трансформацій, виявлених у перекладі фільму *French lover*, ми послуговуватимемося класифікацією З. І. Кучер, М. О. Орлової та Т. В. Редчиць, яку докладно описано у статті Н. П. Нагорнюк та Ю. М. Нідзельської [Нагорнюк, Нідзельська 2025, с. 194–195]. Ця класифікація видається нам найбільш повною та зручною для практичного аналізу аудіовізуального матеріалу, оскільки охоплює чотири групи трансформацій.

До лексико-семантичних трансформацій належать: додавання та вилучення лексичних одиниць, генералізація та конкретизація, логічний розвиток, смислове узгодження, цілісне перетворення та адаптація.

До граматичних трансформацій відносять: додавання та вилучення граматичних одиниць, заміну граматичних форм частин мови (числа, часу, стану, способу), заміну частин мови, а також зміну порядку слів, структури речення або окремих конструкцій.

Лексико-граматичні трансформації охоплюють компенсацію (заміну безеквівалентних елементів оригіналу іншими, зрозумілими читачеві цільовою мовою), описовий переклад та антонімічний переклад.

До стилістичних трансформацій належать нейтралізація, спеціалізація та стилістична компенсація, спрямовані на збереження стилістичної структури тексту.

На нашу думку, саме ця класифікація найкраще відповідає матеріалу нашого дослідження, адже розмовне мовлення персонажів фільму *French lover*

характеризується одночасним поєднанням лексичних, граматичних та стилістичних особливостей, відтворення кожної з яких вимагає диференційованого перекладацького підходу.

Отже, тепер ми можемо переходити до аналізу основних типів перекладацьких стратегій, які були застосовані у фільмі *French lover*. Матеріалом аналізу в цьому підрозділі є паралельний корпус, складений із зіставлення французької аудіодоріжки офіційних українських субтитрів до фільму та дубльованої версії фільму.

Лексико-семантичні трансформації. Найширше представленою групою трансформацій при перекладі фільму є лексично-семантичні трансформації, особливо для фільмів, у яких широко вживані просторіччя та арго, які становлять невід’ємну частину *розмовної мови*.

Пропонуємо на прикладах переглянути, які *лексико-семантичні трансформації* були вжиті при перекладі фільму *French lover* (табл. 3.1). Для порівняння ми обрали як українські субтитри, так і дубльовану версію фільму.

Таблиця 3.1

Оригінал (FR) + тайм-код	Переклад (УКР субтитри)	Переклад (УКР дубляж)	Тип лексико- семантичної трансформації
<i>Je l'adore, ce mec</i> [00:03:14]	Обожнюю його!	Обожнюю його!	Вилучення: <i>mec</i> – опущено
<i>Il est sympa ton piège à meufs</i> [00:06:40]	Дівчата, мабуть, клюють.	Класна приманка для дівчат.	Нейтралізація у двох випадках перекладу: вералін <i>meuf</i> замінено на дівчата.

<i>Tu cocottes, mon pote</i> [00:02:00]	Друже, ти штиняєш!	Друже, а ти смердиш!	Адаптація: збереження знижено- розмовного регістру через функціонально рівноцінні українські відповідники: для <i>pote</i> – друже; для <i>Tu cocottes</i> – штиняєш/смердиш.
<i>il m'a quittée pour ma meilleure pote</i> [00:09:59]	він пішов до моєї подруги	він пішов від мене до моєї подруги	Адаптація: <i>pote</i> – подруга
<i>Oublie, j'ai plus envie de bosser pour ce connard</i> [00:05:36]	Забудь. Я не хочу працювати на того козла.	Забудь. Не хочу працювати на цього козла	Нейтралізація: <i>bosser</i> (розмовне слово) – <i>працювати</i> (нейтральне). Лексична заміна <i>connard</i> – козел

<i>C'est qui, ce connard ?</i> [00:13:56]	Хто цей козел?	Хто цей козел,га?	Лексична заміна: <i>connard</i> – козел
<i>Y a ton connard de mari qui arrive</i> [00:27:49]	Іде твій гад-чоловік.	Твій козел-чоловік іде	Лексична заміна: <i>connard</i> – гад, козел
<i>Quel con. Pourquoi j'ai dit ça ?</i> [00:19:38]	Довбень. Нащо я це бовкнув?	Бляха, дурень. Нащо я це сказав?	Лексична заміна <i>con</i> – довбень, дурень. Логічний розвиток: субтитри додають емоційно оцінного <i>бовкнув</i> для <i>j'ai dit</i> , а у дубляжі з'являється маркер емоційності – лайка <i>бляха</i>
<i>Ta caisse est pourrie, pour un agent secret</i> [00:35:44]	Секретний агент, а їздиш на кориті.	Паскудна тачка для секретного агента.	Лексична заміна: <i>caisse</i> – корито, тачка.

<i>J'ai une sale gueule</i> [00:15:56]	Ні, паршивий	Ні, я страшна.	Смислове узгодження: значення <i>gueule</i> (пика, обличчя) передано через загальну оцінку зовнішності.
<i>Le bâtard</i> [00:10:06]	Мерзотник.	Покидьок.	Лексична заміна: <i>bâtard</i> – <i>мерзотник</i> , <i>покидьок</i>
<i>On avait dit stop, t'es chiante</i> [00:16:05]	Ми ж домовилися. Ти бісиш.	Годі вже, ти дістала.	Лексична заміна <i>chiante</i> – <i>бісиш</i> , <i>дістала</i> . Цілісне перетворення <i>On avait dit stop</i> на <i>Годі вже у</i> дублюванні.
<i>J'avoue, c'est pas dégueu</i> [00:52:11]	Так, непогано.	Визнаю, непогано.	Нейтралізація: <i>dégueu</i> (<i>огидно</i> , <i>жахливо</i>) – непогано, змінена полярність

<i>C'est nul, la vie sans toi</i> [01:48:46]	Життя без тебе відстій.	Без тебе життя відстій.	Лексична заміна <i>nul – відстій</i>
<i>Nous et nos daronnes</i> [00:37:12]	Ми з мамами.	Ми і наші мами.	Нейтралізація арго <i>daronne – мама.</i>

Таблиця 3.1 ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ НА МАТЕРІАЛІ КІНОСТРІЧКИ FRENCH LOVER

Аналіз прикладів, поданих у табл. 3.1 дозволяє виявити три основні тенденції в українському перекладі, що відповідають класифікаційній системі перекладацьких трансформацій, запропонованій З. І. Кучер, М. О. Орловою та Т. В. Редчиць [Нагорнюк, Нідзельська 2025, с. 194–195].

По-перше, провідною лексико-семантичною трансформацією є *адаптація* – заміна арготичної або просторічної лексеми стилістично рівноцінним відповідником у цільовій мові, що зберігає знижену тональність висловлювання попри відсутність прямого еквівалента. Найвиразніше це проявляється у відтворенні лексеми *connard*, яка, залежно від емоційної інтенсивності сцени, передається або як *козел* [00:05:36; 00:13:56], чи як *гад* [00:27:49]. Таке усвідомлене варіювання відповідника свідчить про тонке відчуття перекладачем регістру кожної репліки. Адаптацією є також *con* – «довбень» [00:19:38], *caisse* – «корито/тачка» [00:35:44], *chiente* – «бісиш/дістала» [00:16:05], *nul* – «відстій» [01:48:46], *bâtard* – «мерзотник / покидьок» [00:10:06].

По-друге, іншим прикладом стилістичної трансформації є *нейтралізація*. Вона відбувається там, де в українській *розмовній мові* немає відповідника того самого соціолектного відповідника, що й у оригіналі. Так, фамільяризм *pote n.* у контексті ніжного звертання передається нейтральним

«подруга» [00:09:59], арготизм *daronne* n.f. – нейтральним «мама» [00:37:12], верланізм *meuf* n.f. – загальнозживаним «дівчата» [00:06:40]. Нейтралізація також торкається дієслів, наприклад, *bosser* v. intr. – «працювати» [00:05:36], де знижений регістр розмовного дієслова зникає через відсутність стилістично маркованого відповідника в українській мові.

По-третє, у кількох прикладах перекладач цілковито відходить від лексичного значення слова та виконує контекстуальний переклад, тобто так зване, *сміслову узгодження*. Найпоказовішим прикладом є *J'ai une sale gueule* – «паршивий» [00:15:56]: іменник *gueule* n.f. «обличчя, пика» замінено на прикметник, що передає загальну негативну оцінку зовнішності персонажа у конкретному контексті. При цьому одночасно відбувається і *граматична трансформація*: заміна частини мови (іменникова конструкція – предикативний прикметник), що є типовим суміщенням кількох трансформацій в одній репліці [Нагорнюк, Нідзельська 2025, с. 195–196].

Цікавим викликом для перекладача на лексичному рівні є відтворення *верлану* та *апокопи*. Як ми вже зазначали, *верлан* – це феномен французької мови, отже у перекладі він не буде відтворюватись прямо, а лише опосередковано, оскільки в українській мові немає системного аналога цього словотвірного механізму.

Наведемо кілька прикладів відтворення *верлану*:

T'es une ouf [00:10:35] – лексична заміна для варіанту з субтитрами: «Ти ненормальна.» Повна лексична заміну у дубльованому варіанті: «Ну ти даєш!»

Vraiment pas ouf, le film [01:09:26] – субтитри: «Фільм був не найкращий»; дубляж: «Фільм був не дуже, скажи». У обох варіантах виконана *нейтралізація*: верланізований сленг замінюється нейтральною лексикою без жодного маркера молодіжного мовлення.

Je suis trop vénère [01:24:31] – субтитри: «Я злий як чорт»; дубляж: «Я розлючений». У субтитрах виконано трансформацію *адаптації*: *верлан* замінено на фразеологізм. Дубляж же на протизагу використав *нейтралізацію*: *vénère* замінений нейтральним прикметником «розлючений».

Щодо перекладу *апокони*, то тут перекладачі схилиються до розгортання скороченого слова до повної форми або використання лексичного відповідника: *resto* – «ресторан», *sympa* – «круто / мило», *parano* – «психований».

Як ми згадували у попередньому розділі, однією з лексичних особливостей цього фільму є широке використання *англіцизмів*. В українському перекладі ми виявили такі тенденції до відтворення цієї лексичної категорії:

Транскрипція/збереження: *casting* – «кастинг» [00:32:33; 01:12:10]. Оскільки, лексема усталилась в українській кінематографічній лексиці, вона не потребує заміни.

Нейтральний відповідник: *top* передається по-різному залежно від контексту: «прекрасно» [00:01:29], «в тренді» [00:19:40], «круті» [00:22:28], «геніальна ідея» [00:19:46]; *cool* – «круто» [00:22:56; 00:26:00], «весело» [00:15:13]; *food truck* – «фургон» [00:59:13]

Описовий переклад: *T'es no limit, en fait* – «Оце ти нахаба» [00:08:02] у версії з субтитрами англіцизм замінено, при цьому збережено комунікативний зміст. Хоча у дубляжі вдалось до використання відповідника: «Ти не знаєш кордонів».

Функціональна адаптація: *T'es en top tweet* – «Ти в тренді» [00:19:40]. У цьому випадку поняття збережено без калькування, а сенс повністю відтворено.

Граматичні трансформації. Інший рівень перекладу, який ми б хотіли розглянути – це граматичні трансформації. Ми вирішили також зробити вибірку деяких реплік, щоб продемонструвати різні види відтворення, які ми помітили при аналізі перекладу фільму *French lover*. Для порівняння ми взяли версію з субтитрами та дубльовану версію (табл. 3.2).

Таблиця 3.2

Оригінал (FR) + тайм-код	Переклад (субтитри)	Переклад (дубляж)	Тип граматичної трансформації
<i>Mais on va arranger ça.</i> [00:00:29]	Але ми це виправимо.	Ми владнаємо це.	Заміна займенника безособового <i>on</i> на <i>ми</i> ; заміна граматичної форми (<i>Futur proche</i> – майбутній/теперішній)
<i>C'est pas Abel Camara ?</i> [00:03:26]	А це не Абель Камара?	А це не Абель Камара?	відтворення заперечення (опущення <i>ne</i> у FR – не в укр.)
<i>Je vais arranger ça.</i> [00:05:35]	Я розберуся.	Я все владнаю	заміна граматичної форми (<i>Futur proche</i> – майбутній/теперішній. Усічення
<i>J'ai une sale gueule.</i> [00:15:56]	Ні, паршивий.	Ні, я страшна.	заміна частини мови (ім. – дієсл. / прикм. – ім.)

<i>On a rencontré une de vos proches au défilé Balmain.</i> [00:18:02]	Сьогодні на показі Бальмена ми зустріли вашу подругу.	Сьогодні на показі Бальман ми зустріли декого, кого Ви добре знаєте.	Заміна безособового займенника <i>on</i> на <i>ми</i> .
<i>Grâce à Abel, on en a vécu, des délires.</i> [00:36:51]	Завдяки Абелю ми робили божевільні речі.	Завдяки Абелю, у нас була купа пригод	Заміна безособового займенника <i>on</i> на <i>ми</i>
<i>Je viendrai plus. Tu comprends ?</i> [00:04:37]	Я не повернуся. Ясно? Ніколи.	Я більше не приїду. Ясно? Більше не прийду.	відтворення заперечення (опущення <i>ne</i> у FR – не в укр.)
<i>Je vais pas me prosterner non plus, quoi.</i> [00:04:49]	Я не буду підлабузнюватися.	Я не буду більше плазувати	відтворення заперечення (опущення <i>ne</i> у FR – не в укр.)

<i>Tu pars au quart de tour, toi.</i> [00:06:54]	Тебе легко роздратувати.	Ти завівся просто так.	зміна структури речення (дислокація – нормативний порядок)
<i>Il est fou, lui.</i> [00:12:50]	Гатить, як псих.	Він здурів так гупати?	зміна структури речення (дислокація – нормативний порядок)
<i>J'aime bien Marilyn, moi.</i> [00:17:49]	Мені подобається Мерилін.	Я Мерилін люблю.	зміна структури речення (дислокація – нормативний порядок)
<i>Je peux plus rien pour toi, moi.</i> [00:27:06]	Ти безнадійна.	Що ж, тоді я безсила.	зміна структури речення (дислокація – нормативний порядок)
<i>Moi, c'est Abel.</i> [00:06:48]	Я – Абель.	А я Абель.	зміна структури речення (дислокація – нормативний порядок)
<i>Tu vas envoyer ça à qui ?</i> [00:04:21]	Кому надсилаєш?	І кому надішлеш?	заміна граматичної форми (Futur proche – майбутній/теперішній)

<i>Je vais péter un boulon.</i> [00:21:16]	Я зараз здурію.	Я збожеволюю.	заміна граматичної форми (Futur proche– майбутній/теперішній)
<i>Y en a marre de subir ça !</i> [00:06:00]	Досить з нас! Ми роками із цим мирилися.	Це вже набридло!	заміна безособової конструкції (Y a / Faut – повне речення)
<i>Faut que je te dise quelque chose.</i> [01:25:26]	Мушу тобі щось сказати.	Маю сказати.	заміна безособової конструкції (Y a / Faut – повне речення)
<i>Je vais faire une confidence.</i> [00:18:44]	Розкрию таємницю.	Я Вам зізнаюся.	заміна частини мови (ім. – дієсл. / прикм. – ім.)
<i>J'ai une solution.</i> [00:30:11]	У мене є рішення.	Рішення є.	заміна частини мови (ім. – дієсл. / прикм. – ім.)
<i>J'ai une question.</i> [00:56:22]	Можна щось спитати?	А можна запитати?	заміна частини мови (ім. – дієсл. / прикм. – ім.)

<i>T'aurais un cendrier ?</i> [00:08:45]	Є попільничка?	Є попільничка?	заміна граматичного способу (Conditionnel – дійсний/питальна)
<i>J'avoue, c'est pas dégueu</i> [00:52:11]	Так, непогано.	Визнаю, непогано	антонімічний переклад (заперечення – стверджувальне)
<i>Sur le papier, c'était pas gagné</i> [01:01:10]	Так. Початок був невдалим	Так. Початок був не дуже, згоден.	антонімічний переклад (заперечення – стверджувальне)
<i>N'hésitez plus, mesdames</i> [00:01:13]	Мадам, годі чекати.	Не вагайтесь, мадам.	антонімічний переклад збережено лише у версії з субтитрами (заперечення – стверджувальне)

Таблиця 3.2 ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ГРАМАТИЧНИХ
ТРАНСФОРМАЦІЙ НА МАТЕРІАЛІ КІНОСТРІЧКИ FRENCH LOVER

Аналіз прикладів, поданих у табл. 3.2, демонструє такі **граматичні трансформації**: заміну займенника *on* – *ми*, відтворення заперечення, зміну структури речення (знімання дислокації), заміну граматичної форми (*Futur proche*), заміну безособової конструкції, заміну частини мови та заміну граматичного способу. Зіставлення двох форматів перекладу виявляє стійку закономірність: субтитри схильні до *сміслового перефразування* та *розгортання*, тоді як дублювання тяжіє до *компресії* та *граматично ближчого*

відтворення оригіналу, що зумовлено різними технічними обмеженнями кожного формату.

Ми також помітили, що більшість **граматичних трансформацій** супроводжується також супутніми **лексичними змінами**, що підтверджує тезу Н. П. Нагорнюк та Ю. М. Нідзельської про рідкість одиничних трансформацій у реальному перекладі [Нагорнюк, Нідзельська 2025, с. 195–196].

У контексті **граматичних трансформацій** доцільно, на нашу думку, також говорити про трансформацію *опущення* при відтворенні дискурсивних маркерів. За результатами аналізу матеріалу ми встановили, що ця трансформація є домінуючою при відтворенні дискурсивних маркерів – вона застосовується у переважній більшості випадків. Зокрема, кінцева частка *quoi* (12 вживань) не відтворюється жодного разу, *hein* (24 вживання) та *bah* (61 вживання) опускаються у більшості контекстів, а *allez* у функції закличного маркера передається виключно через дієслово-присудок без маркера, наприклад, *Allez, on bouge* [тк. 00:21:35] відтворено закликом «Рухайтесь!».

Серед інших стратегій відтворення дискурсивних маркерів виділяємо також *функціональний аналог*. Він застосовується лише там, де маркер несе виразне прагматичне навантаження: *ouais* – «так» (69 вживань), *bon* – «добре / гаразд» (61 вживання).

Цікавою категорією для аналізу різних типів перекладацьких стратегій є **відтворення стилістичних фігур**. Адже, ці, зазвичай, культурно-марковані елементи, потребують використання абсолютно різних стратегій: від прямого копіювання образу до повної заміни чи нейтралізації. Оригінальним, на нашу думку, є переклад *метафору* *Je t'ai mis Tornade. C'est une Rolls. Mais c'est aussi une éponge. Elle ressent tout* [тк.00:41:55]. В обох українських варіантах збережено зрозумілу інтернаціональну метафору «Роллс-Ройс», що символізує найвищу якість та надійність. Водночас друга французька метафора «*c'est une éponge*» (дослівно: це губка) трансформується у пряме порівняння за допомогою сполучника «як» («вона як губка»). Така

деметафоризація є виправданою стратегією аудіовізуального перекладу, адже вона забезпечує миттєве розуміння образу реципієнтом.

Іншим показовим прикладом відтворення культурно-маркованої реалії є метафора « *C'est la Cour des Miracles* » [тк. 00:44:40]. У субтитрах вона була відтворена так : «Бляха, злиденне місце»; а у дубляжі: «Дідько, тут самі маргінали». *La Cour des Miracles* – це усталений французький вираз із історичним корінням: так називали середньовічні квартали Парижа, де мешкали жебраки, злодії та вигнанці суспільства, і який набув широкої відомості завдяки роману Віктора Гюго «Собор Паризької Богоматері». У сучасній французькій ідіоматиці цей вислів вживається для образного позначення хаотичного, занедбаного місця, заповненого маргіналами.

Оскільки для української аудиторії цей культурний образ не відомий, обидва формати перекладу вдаються до **лексико-граматичної трансформації**: *описового перекладу* – культурна реалія замінюється описом її смислового наповнення. При цьому сама алюзія зникає, що є неминучим наслідком відсутності прямого культурного еквівалента в українській мові.

На **лексико-семантичному** рівні в обох форматах зафіксовано додавання емоційного маркера, відсутнього в оригіналі: «Бляха» (субтитри) та «Дідько» (дубляж). Ці вигуки компенсують втрату експресивності через зникнення образного вислову. Між форматами простежується смислова відмінність: субтитри обирають просторово-оцінний опис («злиденне місце»), тоді як дубляж фіксує соціальний зміст реалії точніше – «тут самі маргінали» – відтворюючи саме ту конотацію вигнанців і відкинутих суспільством, яку закладено в оригінальному виразі. Щодо **граматичних трансформацій**, то одне номінативне речення оригіналу (*C'est la Cour des Miracles*) перетворюється на дворівневу конструкцію «вигук + описове речення», що є зміною структури речення

Переклад *іронії* демонструє загалом варіативність стратегій. *Оксиморон Belle pour une moche* [тк.00:11:26] відтворений у двох варіантах за допомогою прямого перенесення образу, що зберігає іронічний підтекст: субтитри – *Гарна*

як для *потвори?*; дубляж – «Красива для потвори». На **граматичному** рівні субтитри застосовують *додавання*: порівняльна частка як та питальна форма підсилюють іронічне звучання, перетворюючи твердження на риторичне запитання – прийом, відсутній в оригіналі. Дубляж обирає декларативну форму без додаткових маркерів, покладаючись на інтонацію актора для передачі сарказму.

У репліці *On médite très bien à Villejuif* [тк. 00:12:03] – «Вільжуїф чудово підходить для медитації» (субтитри); «Ні, у Мельджіїфі добре медитувати» (дубляж) – *іронія* ґрунтується на культурному підтексті: Вільжуїф є робітничим передмістям Парижа, де медитація видається щонайменше недоречною. Обидва формати застосовують буквальний переклад із транскрипцією власної назви, повністю довіряючи збереження *іронії* контексту сцени. Саме попередня репліка «Медитуєш? У Вільжуїфі? Це жарт?» [тк. 00:11:58] виконує роль прагматичного компенсатора: вона забезпечує глядачеві необхідний контекст для декодування *іронії*. На **лексико-семантичному** рівні субтитри дещо розгортають оригінал: *très bien* перетворюється у «чудово підходить для» – застосовано *лексичне розгортання*, що робить *іронію* виразнішою. Дубляж додає заперечення «Ні», якого немає в оригіналі, ймовірно, що таке додавання зумовлене артикуляційними потребами.

Репліка «*Toujours aussi aimable, toi*» [тк. 00:28:06], відтворена як «Чарівна, як завжди» (субтитри) та «Ти як завжди приємна» (дубляж) та в обох випадках передається через *буквальний переклад*: перекладач не вдається до трансформації саркастичного змісту, покладаючись на те, що глядач самостійно зчитає іронію з ситуативного контексту. Утім між форматами простежується *лексична відмінність*: субтитри обирають *чарівна* – слово з вищим позитивним зарядом, яке робить сарказм виразнішим, тоді як дубляж використовує *приємна* – семантично слабші прикметник, що дещо знижує іронічний ефект. На граматичному рівні дислокація *toi* у субтитрах

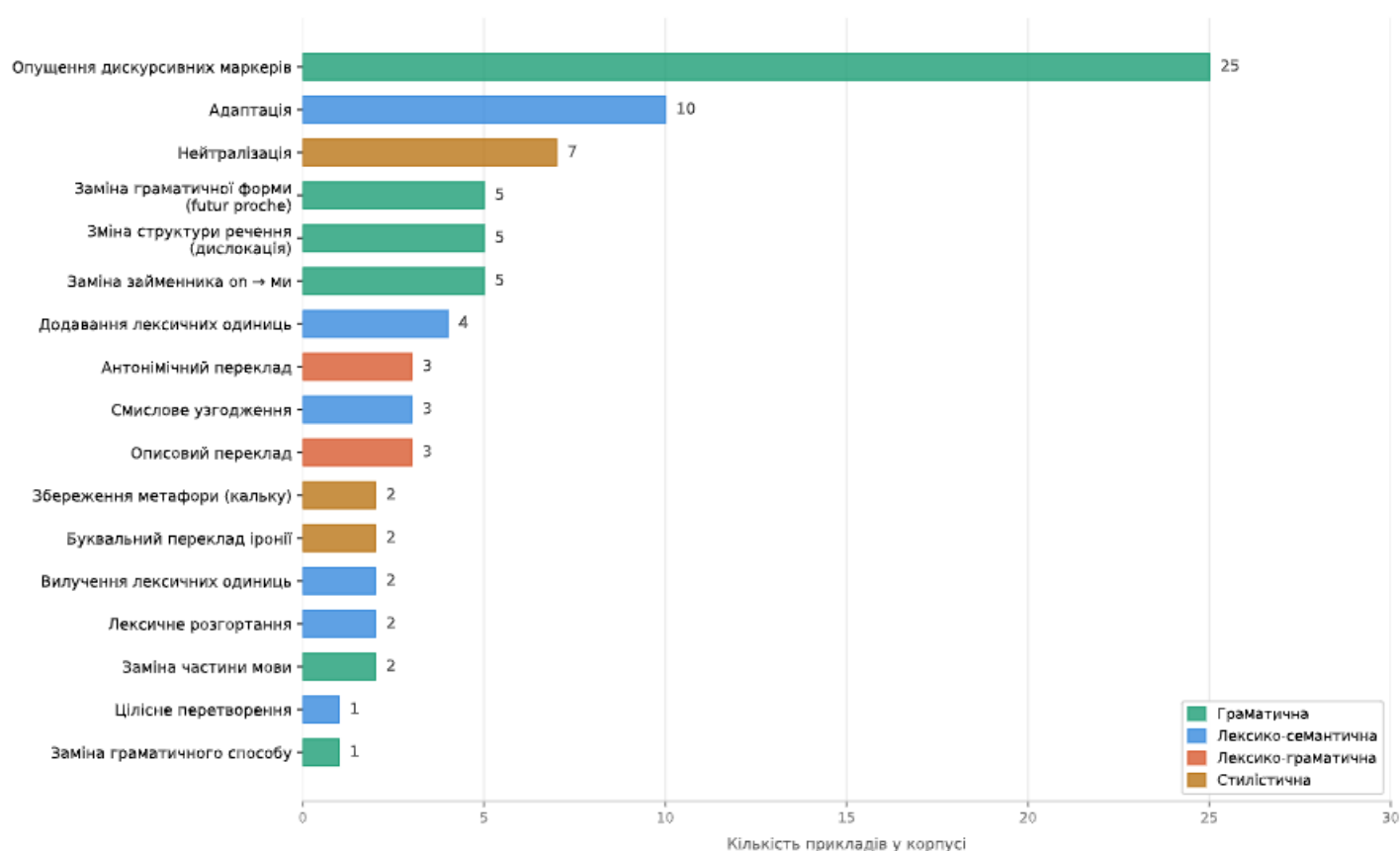
опускається, тоді як дубляж зберігає його у вигляді *ти*, що є граматичною трансформацією: вилучення в субтитрах проти збереження у дублюванні.

Переклад гіпербол у кінострічці здійснюється шляхом максимального збереження вихідної синтаксичної та семантичної структури. Для підтвердження наведемо приклад: « *Au concours de la lose, c'est moi qui gagne* » у субтитрах :Тож у змаганні невдах перемагаю я; у дубляжі: Тому у конкурсі невдах перемагаю я.

У оригіналі, у репліці, комічний та гіперболічний ефекти базуються на *оксимороні*, Маріон, головна героїня перебільшує масштаби своїх життєвих провалів, зводячи їх до рівня справжнього змагання, у якому вона «*перемагає*». На семантико-лексичному рівні нашу увагу привернув переклад сучасного французького сленгу англійського походження *la lose*, що означає «тотальна невдача, провал». В обох українських варіантах це абстрактне поняття вдало трансформовано у збірний іменник «невдах», що адаптує молодіжний жаргон для українського глядача, повністю зберігаючи іронічну тональність оригіналу. До того ж, синтаксичний прийом відтворення емфатичної конструкції *c'est moi qui* за допомогою інверсії та постановки займенника я у кінцеву позицію додає цій фразі комічності.

Отже, на основі здійсненої нами вибірки перекладацьких трансформацій, ми підрахували частотність їх застосування у перекладі фільму *French Lover*. (Малюнок 3.5). Таким чином, найбільш уживаною перекладацькою трансформацією у фільмі *French lover* є *опущення дискурсивних маркерів* (25 прикладів) – граматична трансформація, зумовлена передусім просторово-часовими обмеженнями субтитрування та відсутністю в українській мові прямих функціональних аналогів для більшості французьких маркерів (*quoi, hein, bah*). Другу та третю позиції займають *адаптація* (10) та *нейтралізація* (7) – лексико-семантична та стилістична трансформації відповідно, що відображає головну тенденцію лексичного рівня: підбір функціонально рівноцінного відповідника або зниження реєстру через брак еквівалента у цільовій мові. Граматичні трансформації: заміна

граматичної форми (*Futur proche*), зміна структури речення (дислокація) та заміна займенника *on* – є приблизно рівночастотними (по 5 прикладів), що свідчить про системний характер граматичних розбіжностей між французькою та українською мовами. Лексико-граматичні трансформації (антонімічний переклад та описовий переклад, по 3 приклади) та стилістичні (збереження метафори, буквальний переклад іронії, по 2 приклади) посідають нижню частину діаграми, що пояснюється їх вузькою сферою застосування – здебільшого у випадках культурно маркованих реалій або стилістичних фігур. Загальна картина підтверджує, що граматичні трансформації у сукупності переважають над лексичними, тоді як серед лексичних домінує адаптація.

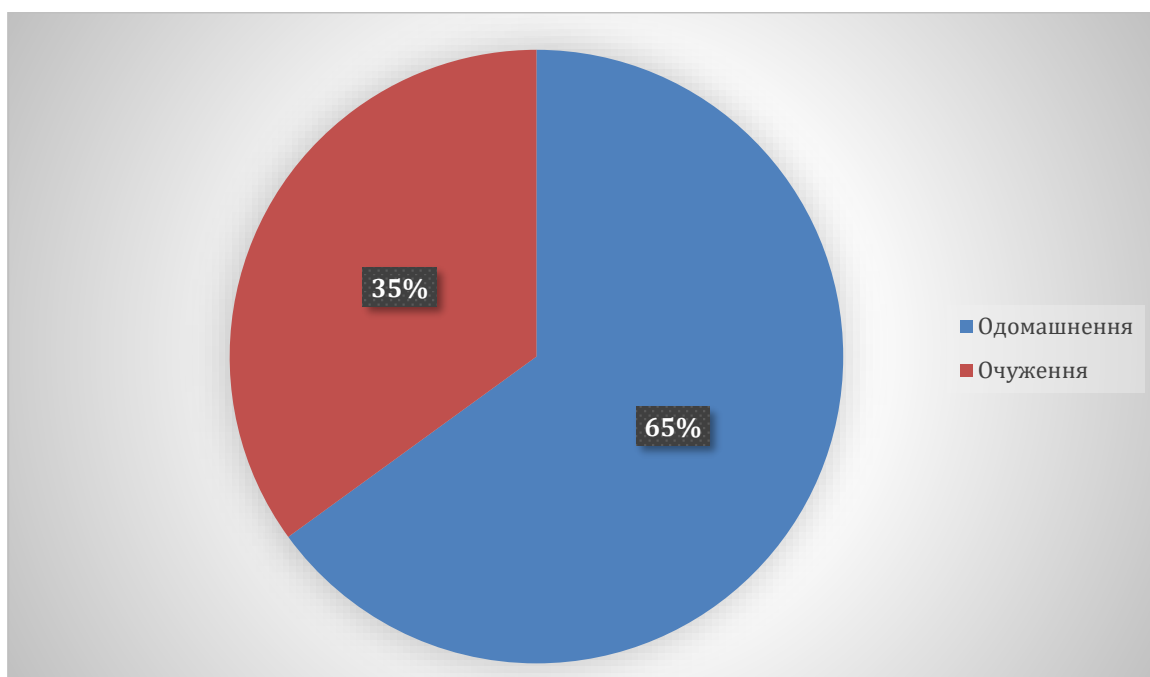


Малюнок 3.5 Співвідношення перекладацьких трансформацій у перекладі фільму *French lover*

При аналізі перекладацьких трансформацій неможливо не згадати про стратегії *одомашнення* (доместикація) та *очуження* (форенізація) у фільмі *French lover*.

Ці стратегії були запропоновані американським перекладознавцем Л. Венуті [Venuti 1995]. Одомашнення (domestication) передбачає адаптацію елементів вихідного тексту до культурних та мовних норм цільової аудиторії з метою максимального усунення «чужорідності». Очуження (foreignization) натомість зберігає елементи вихідної культури, дозволяючи реципієнту відчувати «іншість» тексту [Venuti 1995].

У перекладі фільму *French lover* обидві стратегії представлені, проте їх співвідношення є нерівномірним. Аналіз 47 перекладацьких рішень із табл. 3.1 та табл. 3.2 засвідчив, що приблизно 65 % рішень реалізують стратегію *одомашнення*, тоді як 35 % відповідають стратегії *очуження* (Малюнок. 3.6).



Малюнок 3.6 Загальне співвідношення перекладацьких стратегій на матеріалі фільму *French lover*

Одомашнення виявляється насамперед у відтворенні арготичної та просторічної лексики через функціонально близькі українські відповідники: *connard* – «козел / гад / покидьок» [00:05:36; 00:13:56; 00:27:49]; *vénère* (верлан) – «злий як чорт» [01:24:31] – французький верланізм відтворено через усталений український фразеологізм.

Культурна реалія *La Cour des Miracles* [00:44:40] замінена описовими конструкціями «злиденне місце» та «тут самі маргінали» – алюзія на роман Гюго поступається місцем нейтральним описам, зрозумілим для широкого українського глядача. Сленгізм *la lose* (тотальна невдача) у гіперболі *Au concours de la lose* адаптовано через збірний іменник «невдах», що зберігає тон, але усуває англіцизм. Таким чином, *одомашнення* у цьому перекладі є передусім *лексичним*: перекладач замінює маркери французької просторічної культури функціонально рівноцінними, але культурно нейтральними або типово українськими одиницями.

Очуження реалізується через збереження власних назв та культурно маркованих топонімів: *Tornade* – «Торнадо» [00:41:55], *Villejuif* – «Вільжуїф» [00:12:03] (транскрипція без пояснення), *Léna Taïs*, *Abel Camara* – всі імена збережено без адаптації.

Через очуження відтворено й ряд англіцизмів: *casting* – «кастинг» [00:32:33; 01:12:10] – лексема збережена як інтернаціональний термін, не замінена українським відповідником «прослуховування». Метафора *C'est une Rolls* [00:41:55] також підпадає під очуження – обидва формати зберігають «Роллс-Ройс» як культурний символ якості, без пояснення або заміни.

Таким чином, при проведені аналізу різних типових перекладацьких трансформацій, ми виділили декілька закономірностей. На лексичному рівні, перекладацькі прийоми, які використовуються найчастіше є функціональний аналог та нейтралізація. Щодо труднощів, які можуть виникати у перекладачів також на лексичному рівні, виділяємо відтворення верлану, тут спеціалісти обирають різні види аналогів. Щодо граматичного рівня, то тут хотіли б виділити відтворення дислокації через синтаксичну перебудову репліки, а також трансформацію опущення, яка найчастіше вживається для дискурсивних маркерів. До того ж, аналіз через призму стратегій *одомашнення* та *очуження* засвідчує, що перекладачі фільму *French lover* в цілому обирають стратегію одомашнення як домінуючу: культурні реалії та лексика розмовного мовлення адаптуються до сприйняття українського глядача, тоді як елементи

очуження зберігаються переважно для власних назв та усталених міжнародних запозичень.

ВИСНОВКИ до розділу 3

У третьому розділі кваліфікаційної роботи бакалавра ми проаналізували *лексико-стилістичні особливості вживання французької розмовної мови у фільмі French lover*, а також перекладацькі трансформації, які були застосовані в українському перекладі. Для аналізу перекладу ми використали офіційні українські субтитри та дубльовану версію фільму.

Отже, у першому підрозділі, ми здійснили лексико-стилістичний аналіз мовлення персонажів фільму на різних рівнях мовної системи. Перш за все, ми проаналізували *лексичний рівень*. Ми встановили, що у фільмі активно вживається фамільярна та арготична лексика, серед якої за частотністю лідирують такі лексеми, як *tec* (18), *pote* (11) та *gueule*, а також вульгаризми передусім лайки *putain* (28) та *merde* (14).

Окремими лексичними категоріями є слова з розмитою семантикою (*truc, ça*) та англіцизми (*top, cool*). Інший рівень, який ми аналізували, був *словотвірний рівень*. Тут виокремлюємо: *верлан* – специфічну форму французького розмовного мовлення, яка заключається в інверсії складів (найчастотніший – *meuf*), *апокопу* – феномен якої заключається у скороченні складів та демонструє тенденцію до мовленнєвої економії (*appart, resto, médoc, parano*), а також суфіксацію з розмовними суфіксами (*zoulette, paparazade*), що надає мовленню іронічно-фамільярного забарвлення. На *граматичному рівні* ми зафіксували системне опущення заперечної частки *ne* (277 разів без *ne* проти лише 6 із *ne*), тотальну заміну *pous* на *on* та опущення підмета *il* у безособових конструкціях. Щодо *прагматичного рівня*, ми виокремлюємо використання дискурсивних маркерів (*bah* – 61, *bon* – 61, *allez* – 37, *voilà* – 30, *hein* – 24, *en fait* – 23), вигуків та емпатичних конструкцій.

Серед стилістичних фігур у фільмі переважають гіпербола, метафора, іронія та розмовні епітети з вираженою конотацією.

У другому підрозділі ми проаналізували основні типи перекладацьких трансформацій, відповідно до класифікації З. І. Кучер, М. О. Орлової та Т. В. Редчиць [Нагорнюк, Нідзельська 2025, с. 194–195].

На лексико-семантичному рівні провідним прийомом є *адаптація*, тобто заміна арготичної чи фамільярної лексеми стилістично рівноцінним відповідником. Найвиразніше вона проявляється у варіюванні відповідників для *connard*: *козел, гад, покидьок*. Другою за поширеністю є *нейтралізація*, до якої вдаються там, де в українській розмовній мові відсутній відповідник того самого соціолекту: *pote* – *подруга*, *daronne* – *мама*, *meuf* – *дівчата*, *bosser* – *працювати*. Для третьої тенденції виокремлюємо *сміслову узгодження* – переклад не лексеми, а смислу ситуації: *J'ai une sale gueule* – «паршивий» [00:15:56]. *Верлан* у перекладі відтворюються виключно опосередковано, тобто через *нейтралізацію* або *адаптацію*, оскільки в українській мові відсутній системний аналог цього словотвірного механізму: *ouf* – *ненормальна*; *vépère* – *злий як чорт (субтитри)/розлючений (дубляж)*. *Апокопи*, як правило, розгортаються до повної форми або замінюються лексичним відповідником (*resto* – *ресторан*, *parano* – *психований*). Для відтворення *англіцизмів* зафіксовано чотири стратегії: транскрипцію (*casting* – *кастинг*), нейтральний відповідник (*food truck* – *фургон*), описовий переклад (*no limit* – *нахаба*) та функціональну адаптацію (*top tweet* – *в тренді*).

Щодо *граматичних трансформацій*, то ми виділяємо такі основні: заміна займенника *on* на *ми*, що відображає системне витіснення *pous* із живого французького мовлення; зміна структури речення – знімання дислокації (найчисленніша група, яка демонструє найбільший контраст між субтитрами та дубляжем: перші вдаються до цілісного смислового перетворення (*Tu pars au quart de tour, toi* – «Тебе легко роздратувати»), тоді як дублювання зберігає ближчу до оригіналу конструкцію); заміна граматичної форми (*Futur proche* на майбутній/теперішній час); заміна

частини мови – переведення іменника у дієслово чи прикметник (*J'ai une question* – «Можна щось спитати?»); заміна граматичного способу – *Conditionnel* на дійсний. Увагу на граматичному рівні привертає також опущення дискурсивних маркерів: *quoi* (12) не відтворюється жодного разу, *hein* (24) та *bah* (61) опускаються у переважній більшості прикладів; лише там, де маркер несе виразне прагматичне навантаження, застосовується функціональний аналог (*ouais* – так, *bon* – добре/гаразд).

Для відтворення *стилістичних фігур* використовуються різні стратегії. Так, наприклад, для *метафори* характерна *деметафоризація* та *використання описового перекладу*, для введення глядача у французький контекст. *Іронія* ж відтворюється через буквальний переклад із опорою на візуальний контекст сцени. *Гіперболи* зберігають вихідну синтаксичну та семантичну структуру, а молодіжний сленг у їхньому складі адаптується для цільової аудиторії (*la lose* – невдах).

Щодо стратегій перекладу, аналіз 47 перекладацьких рішень крізь призму концепції Л. Венуті засвідчив домінування стратегії *одомашнення* (65%): арготична та просторічна лексика адаптується через функціонально близькі українські відповідники (*connard* – «козел, гад»; *vépère* – «злий як чорт»), а культурні реалії замінюються описовими конструкціями, зрозумілими для широкого глядача (*La Cour des Miracles* – «злиденне місце», «тут самі маргінали»). Стратегія *очуження* (35 %) реалізується переважно через транскрипцію власних назв та збереження усталених інтернаціональних запозичень (*Villejuif* – «Вільжуїф», *casting* – «кастинг»).

Варто також згадати, що при зіставленні форматів упродовж усього аналізу ми виявили таку закономірність: *субтитри* схильні до *сміслового перефразування та розгортання*, тоді як *дублювання* тяжіє до *компресії та граматично ближчого відтворення оригіналу*, що зумовлено різними технічними обмеженнями кожного формату. Більшість трансформацій, виявлених у процесі аналізу, є комплексними: граматичні зміни супроводжуються лексичними, а лексичні – стилістичними.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Проведене нами дослідження дозволяє стверджувати, що *аудіовізуальний переклад* становить складну та багатовимірну складову перекладацької діяльності, тоді як сам термін доцільно розглядати як узагальнювальне поняття для позначення різних форматів роботи з мультимодальними текстами, де вербальний складник нерозривно пов'язаний із зображенням і звуком. Характерними ознаками такого перекладу є мультимодальність, технічна й часово-просторова обмеженість та пріоритетність комунікативної адекватності над буквальною точністю – саме ці параметри визначають специфіку роботи аудіовізуального перекладача і суттєво відрізняють її від інших напрямів перекладознавства.

Останніми роками ринок аудіовізуального перекладу в Україні стрімко зріс завдяки розвитку стримінгових платформ та збільшенню попиту на якісний переклад іноземного кіноматеріалу. *Субтитрування* і *дублювання* залишаються двома найпоширенішими типами перекладу, причому кожен із них ставить перед перекладачем різні виклики. Субтитрування вимагає компресії тексту й суворого дотримання просторово-часових обмежень, тоді як дублювання – синхронізації з артикуляцією акторів і відтворення природного звучання репліки цільовою мовою. Перекладач у сфері *АВП* виступає не лише транслятором тексту, а й культурним медіатором, чия завдання – зробити так, щоб переклад сприймався як живе, спонтанне мовлення, а не написаний текст.

Теоретичне осмислення категорії «*французька розмовна мова*» виявило значну термінологічну неоднорідність у підходах різних дослідників. Розмовна мова функціонує як стилістична підсистема національної мови, що обслуговує неофіційну комунікацію, і охоплює як кодифікований, так і некодифікований підтипи – останній включає просторіччя, аргі, жаргон та сленг. У французькій лінгвістиці принципово важливим є розмежування між *français parlé familier* та *français parlé soigné*, хоча межа між ними на практиці часто є розмитою. Серед визначальних лексичних ознак французького

розмовного мовлення виділяється: вживання слів із дифузною семантикою, просторіччя та арготизмів; на словотвірному рівні виокремлюються *верлан*, *апокона* та *розмовна суфіксація*; на граматичному – системне опущення частки *ne* та заміна *pous* займенником *on*; на прагматичному – активне послуговування дискурсивними маркерами й емпатичними конструкціями. Саме це розмаїття рівнів і зумовлює значну складність її відтворення в українському перекладі.

Особливий акцент у дослідженні зосереджено на відтворенні французького розмовного мовлення в аудіовізуальному перекладі на матеріалі фільму *French lover* (2025). Кількісний та якісний аналіз мовлення персонажів засвідчив, що переважаючими маркерами розмовного регістру є просторічна та арготична лексика (*mec* – 18 вживань, *pote* – 11), вульгаризми (*putain* – 28, *merde* – 14), верланізми (*meuf* – 13) та системне опущення *ne* (277 випадків проти лише 6 зі збереженням). До синтаксичних явищ, що відіграють значну роль у структурі розмовного тексту, належать дислокація, опущення підмета в безособових конструкціях та широке використання дискурсивних маркерів (*bah* і *bon* – по 61 вживанню, *allez* – 37, *voilà* – 30). Таке стилістичне розмаїття сприяє створенню живої, автентичної мовленнєвої тканини фільму, що вимагає від перекладача особливої чутливості до ідіостилю автора.

Аналіз перекладацьких рішень у фільмі продемонстрував, що провідними трансформаціями на лексичному рівні є *адаптація* та *нейтралізація*. Адаптація найвиразніше проявляється у варіюванні відповідників для одного й того самого арготизму залежно від емоційної інтенсивності сцени (*connard* – «козел», «гад», «покидьок»), тоді як нейтралізація застосовується там, де в українській розмовній мові бракує відповідного соціолектного еквівалента (*pote* – «подруга», *daronne* – «мама»). *Верлан* у перекладі відтворюється виключно опосередковано – через нейтралізацію або функціональну адаптацію – оскільки в українській мові відсутній системний аналог цього словотвірного механізму. Зафіксовано також домінування *опущення дискурсивних маркерів* як найчастотнішої

граматичної трансформації (25 прикладів): маркер *quo* не відтворюється жодного разу, *hein* та *bah* опускаються у переважній більшості контекстів. Для стилістичних фігур характерна деме́тафоризація та описовий переклад культурних реалій, а іронія відтворюється переважно через буквальний переклад із опорою на візуальний контекст сцени.

Зіставлення форматів упродовж усього аналізу виявило таку закономірність: *субтитри* схильні до смислового перефразування та розгортання, тоді як *дублювання* тяжіє до компресії та граматично ближчого відтворення оригіналу. Аналіз крізь призму концепції Л. Венуті засвідчив домінування стратегії *одомашнення* (65 % рішень): культурні реалії та арготична лексика адаптуються для українського глядача, тоді як *очуження* (35 %) реалізується переважно через транскрипцію власних назв та збереження усталених міжнародних запозичень.

Результати дослідження підтверджують, що адекватний *аудіовізуальний переклад* розмовної мови потребує не лише лінгвістичної точності, а й здатності зберігати стилістичний реєстр і прагматичний ефект оригінальної репліки в умовах технічних обмежень формату. Робота сприяє розширенню теоретичних засад аудіовізуального перекладознавства та окреслює перспективи подальших досліджень у сфері франко-українського кіноперекладу, зокрема системного опрацювання стратегій відтворення лексики розмовної мови.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бибик С. П. Стиллова розмовна норма та розмовна лексика. *Культура слова*. 2011. Вип. 74. С. 59–65. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/37144>
2. Білас А. Р. Визначення розмовної мови у французькому мовознавстві. *Теоретична і дидактична філологія*. 2015. Вип. 20. С. 316–325. URL: <https://www.academia.edu/25738617/>
3. Єрмоленко С. Я. Нариси з української словесності. Київ, 1998. С. 321.
4. Ключко Т., Росса О., Бережанська О. Поняття, роль та складові невербальної комунікації. *Молодий вчений*. 2024. № 6.1 (130.1). С. 22–26. URL: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2024-6.1-131.1-5>
5. Колодій Б. М. Відтворення функціональної семантики українських часток у перекладах англійською та французькою мовами : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.16 / Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ, 2004. 263 с.
6. Корунець І. В. Теорія і практика перекладу (аспектний переклад) : навч. посібник. Вінниця : Нова Книга, 2003. 448 с.
7. Масліхін Д. Що таке дубляж? Як робиться дубляж для фільмів і мультфільмів. *LANET PRODUCTION*. 2022. URL: https://lanet.pro/blog/what_is_dubbing/
8. Нагорнюк Н. П., Нідзельська Ю. М. Класифікація перекладацьких трансформацій як одна з найважливіших проблем у рамках сучасного перекладознавства. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філологічні науки*. 2025. Вип. 1 (104). С. 189–198. URL: <https://philology.visnyk.zu.edu.ua/article/view/328599/318428>
9. Процай Л., Федій Ю. Вербальна та невербальна комунікація в освітньому процесі. *Перспективи та інновації науки*. 2023. № 12(30). С. 368.
10. Пушина В., Сітко А. Особливості аудіовізуального перекладу. *Sociocultural and Pragmatic Aspects of Translation / Interpreting* : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. «Фаховий та художній переклад: теорія, методологія, практика».

- Київ : Національний авіаційний університет, 2020. С. 119–124. URL: <https://er.nau.edu.ua/handle/NAU/47717>
11. Ставицька Л. О. Арго, жаргон, сленг: соціальна диференціація української мови. Київ : Критика, 2005. 464 с.
12. Чередниченко І. Г. Нариси з загальної стилістики сучасної української мови. Київ : Вид-во АН УРСР, 1962. 548 с.
13. Чередниченко О. І. Англіцизми у французькому та українському медіадискурсі. *Вісник КНУ імені Тараса Шевченка. Серія: Іноземна філологія*. Київ, 2005. Вип. 39. С. 4–6.
14. Bally Ch. *Traité de stylistique française*. Heidelberg : Winter, 1909. URL: <https://archive.org/details/traitlestylist01ball/page/n13/mode/2up>
15. Baños-Piñero R., Chaume F. Prefabricated Orality: A Challenge in Audiovisual Translation. *inTRAlinea*. 2009. Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia. URL: https://www.intralinea.org/specials/article/Prefabricated_Orality
16. Bolaños-García-Escribano A., Díaz-Cintas J. Audiovisual translation: subtitling and revoicing. *Routledge Handbook of Translation and Education* / eds. S. Laviosa, M. González-Davies. London : Routledge, 2019. URL: https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/10075716/1/16_Chapter%2016_final_AcceptedManuscript.pdf
17. Cappeau P., Gadet F. Où en sont les corpus sur les français parlés? *Revue Française de Linguistique Appliquée*. 2007. № 121. P. 129–133.
18. Chaume F. Teaching Synchronisation in a Dubbing Course: Some Didactic Proposals. *The Didactics of Audiovisual Translation* / ed. J. Díaz Cintas. Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins, 2008. P. 129–140. URL: <https://www.scribd.com/document/642656872/Jorge-Diaz-Cintas-The-Didactics-of-Audiovisual-T-BookFi-org-pdf>
19. Chaume F. *Audiovisual Translation: Dubbing*. Manchester : St. Jerome Publishing, 2012. 242 p. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=HGwJEAAAQBAJ>

20. Cornu J.-F. *Le doublage et le sous-titrage. Histoire et esthétique*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2014. 432 p.
21. Danan M. Dubbing as an Expression of Nationalism. *Meta: Translators' Journal*. 1991. Vol. 36, № 4. P. 606–614. URL: https://www.researchgate.net/publication/259977551_Dubbing_as_an_Expression_of_Nationalism
22. Díaz Cintas J. Subtitling. *Handbook of Translation Studies*. Vol. 1 / eds. Y. Gambier, L. van Doorslaer. Amsterdam : John Benjamins, 2010. P. 344–349. URL: https://www.researchgate.net/publication/314278085_Subtitling
23. Díaz Cintas J., Remael A. *Audiovisual Translation: Subtitling*. Manchester : St. Jerome Publishing, 2007. 272 p. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=MIW4AwAAQBAJ>
24. Gaballo V. Exploring the Boundaries of Transcreation in Specialized Translation. *ESP Across Cultures*. 2012. Vol. 9. P. 95–113. URL: <https://edipuglia.it/wp-content/uploads/ESP2012/Gaballo.pdf>
25. Gadet F. *Le français ordinaire*. Paris : Armand Colin, 1989. 192 p.
26. Gadet F. *Le français populaire*. Paris : PUF, 1992. 128 p. (Que sais-je ?).
27. Gambier Y. La traduction audiovisuelle : un genre en expansion. *Meta*. 2004. Vol. 49, No. 1. P. 1–11. URL: https://www.academia.edu/96913225/La_traduction_audiovisuelle_un_genre_en_expansion
28. Goris O. The Question of French Dubbing: Towards a Frame for Systematic Investigation. *Target. International Journal of Translation Studies*. 1993. Vol. 5, No. 2. P. 169–190. URL: https://www.academia.edu/28917851/Dubbing_or_Subtitling
29. Gottlieb H. Subtitling: Diagonal Translation. *Perspectives: Studies in Translatology*. 1994. Vol. 2 (1). P. 101–121. URL: https://www.researchgate.net/profile/Henrik-Gottlieb/publication/254334056_Subtitling_Diagonal_Translation
30. Guiraud P. *Le français populaire*. Paris : PUF, 1965. 120 p. (Que sais-je ?).

31. Iglesias O., Larrivée P. Une approche idiolectale de la chute de *ne* en français contemporain. *SHS Web of Conferences*. 2014. Vol. 8 (CMLF 2014). P. 2653–2672. URL: https://www.shs-conferences.org/articles/shsconf/pdf/2014/05/shsconf_cmlf14_01179.pdf
32. Ivarsson J. A Short Technical History of Subtitling in Europe. *Perspectives: Studies in Translatology*. 2004. Vol. 12 (3). P. 161–182.
33. Koolstra C. M., Peeters A. L., Spinhof H. The Pros and Cons of Dubbing and Subtitling. *European Journal of Communication*. 2002. Vol. 17. P. 325–354. URL: https://www.academia.edu/69766278/The_Pros_and_Cons_of_Dubbing_and_Subtitling
34. Kovačič I. Subtitling and Contemporary Linguistic Theories. *Translation, a Creative Profession: Proceedings XIIth World Congress of FIT – Belgrade 1990*. Beograd : Prevodilac, 1991. P. 407–417.
35. Lavour J.-M., Șerban A. *La traduction audiovisuelle : Approche interdisciplinaire du sous-titrage*. Bruxelles : De Boeck, 2008. 162 p. (Collection Traducto). URL: https://moodle2.units.it/pluginfile.php/361207/mod_resource/content/2/LA%20TRADUCTION%20AUDIOVISUELLE.pdf
36. Luyken G. M. *Overcoming Language Barriers in Television. Dubbing and Subtitling for the European Audience*. Manchester : The European Institute for the Media, 1991. 222 p.
37. Matkivska N. Audiovisual Translation: Conception, Types, Characters' Speech and Translation Strategies Applied. *Studies about Language*. 2014. № 25. P. 38–44.
38. Neves J. 10 Fallacies about Subtitling for the d/Deaf and the Hard of Hearing. *The Journal of Specialised Translation*. 2008. № 10. P. 128–143. URL: https://www.researchgate.net/publication/392821868_10_fallacies_about_Subtitling_for_the_dDeaf_and_the_hard_of_hearing
39. O'Connell E. Screen Translation. *A Companion to Translation Studies* / eds. P. Kuhiwczak, K. Littau. Clevedon : Multilingual Matters, 2007. P. 120–133.

40. Pedersen J. *Subtitling Norms for Television*. Amsterdam : John Benjamins, 2011. P. 43–49.
41. Rigault A. Avant-propos. *La grammaire du français parlé* / sous la direction d'André Rigault. Paris : Hachette, 1971. P. 5–11.
42. Salikhovna N. Audiovisual Techniques in Translator Education: Pedagogical Approaches. *Universal Teaching and Learning Journal*. 2025. Vol. 1 (2). P. 171–182.
43. Sauvageot A. *Français écrit, français parlé*. Paris : Larousse, 1962. 234 p.
44. Traverso V. *L'analyse des conversations*. Paris : Nathan, 1999. 128 p. (Coll. 128).
45. Venuti L. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London ; New York : Routledge, 1995. 353 p.
46. What are Open Captions? *Sonix*. 2026. URL: <https://sonix.ai/resources/open-captions/>

ЛЕКСИКОГРАФІЧНІ ДЖЕРЕЛА

47. Білас А. А. Словник французької арготичної і просторічної лексики / укладач А. А. Білас ; наук. ред. В. Матвіїшин. Івано-Франківськ : Видавець Третяк І. Я., 2010. 176 с. URL: <http://194.44.152.155/elib/local/pv/3304.pdf>
48. Ганич Д. І., Олійник І. С. Словник лінгвістичних термінів. Київ : Вища школа, 1985. 360 с. URL: <https://www.scribd.com/document/669808164/>
49. Основні лінгвостилістичні поняття і категорії : словник-довідник філолога / МОН України, Уманський держ. пед. ун-т ім. П. Тичини ; укладачі: І. І. Коломієць, П. С. Дудик. 4-те вид., переробл. та допов. Умань : Візаві, 2017. 272 с. URL: https://dspace.udpu.edu.ua/bitstream/6789/3335/1/Slovnnyk-dovidnyk_zi_stylistyky.pdf
50. Larousse : dictionnaire en ligne. URL: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/>

51. Trésor de la langue française informatisé (TLFi) : Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle (1789–1960) / ATILF, CNRS, Université de Lorraine. Nancy, 2004. URL: <https://www.cnrtl.fr/definition/verlan>

RÉSUMÉ

Notre étude porte sur la langue parlée française envisagée comme objet de la traduction audiovisuelle. Le **but** de cette recherche est d'identifier les particularités lexico-stylistiques de la langue parlée dans le discours des personnages du film *French lover* (2025), ainsi que d'analyser les stratégies et les procédés mis en œuvre pour leur reproduction dans le sous-titrage et le doublage ukrainiens.

Ce but conduit aux **objectifs** suivants : examiner les fondements théoriques et méthodologiques de la traduction audiovisuelle et ses principaux types – le sous-titrage et le doublage ; caractériser la langue parlée en tant que catégorie linguistique et dégager ses traits définitoires ; décrire les particularités lexico-grammaticales et pragmatiques de la langue parlée française ; déterminer les principales difficultés de sa reproduction en traduction ukrainienne ; effectuer une analyse lexico-stylistique du discours des personnages du film *French lover* ; enfin, analyser les principales transformations traductives appliquées lors de la reproduction de la langue parlée française dans les sous-titres et le doublage ukrainiens, et comparer les stratégies adoptées dans ces deux formats.

La **pertinence** de cette recherche réside dans le développement rapide du marché de la traduction audiovisuelle en Ukraine, dans la demande croissante d'une traduction de qualité du matériel cinématographique francophone, ainsi que dans le caractère encore insuffisamment exploré de la traduction audiovisuelle franco-ukrainienne, en particulier sous l'angle de la reproduction de la langue parlée. Les travaux existants se concentrent en effet majoritairement sur le couple anglais-ukrainien ou sur la traduction littéraire.

Les **méthodes de recherche** utilisées comprennent la méthode analytico-descriptive, la méthode comparative et la méthode quantitative.

L'**objet** de ce travail est la langue parlée française dans le discours de films, représentée par le discours des personnages du film *French lover*. Le corpus est constitué d'un corpus parallèle élaboré à partir de l'alignement des sous-titres français avec les sous-titres ukrainiens et la version doublée du film, ce qui a permis

de mener une analyse comparative systématique des choix traductifs dans les deux formats.

Sur le plan théorique, cette recherche contribue à élargir les fondements de la traductologie audiovisuelle et enrichit la réflexion sur la transposition de la langue parlée dans le couple linguistique français-ukrainien. Sur le plan pratique, ses résultats peuvent être utilisés dans l'enseignement de la théorie et de la pratique de la traduction, de la traduction audiovisuelle et de la stylistique de la langue française, ainsi que dans la formation des traducteurs travaillant avec des textes cinématographiques francophones.

Dans le ***premier chapitre*** de notre mémoire de licence, nous avons examiné les fondements théoriques et méthodologiques de la traduction audiovisuelle. Nous en avons précisé la notion et les caractéristiques essentielles – la multimodalité, c'est-à-dire l'interaction simultanée des codes verbal, visuel et sonore, les contraintes techniques et spatio-temporelles, ainsi que la primauté de l'adéquation communicative sur l'exactitude littérale. Nous avons analysé les principaux types de traduction audiovisuelle en nous concentrant sur le sous-titrage et le doublage, dont nous avons dégagé les avantages et les limites respectifs, et nous avons caractérisé la spécificité de l'activité professionnelle du traducteur audiovisuel, notamment la nécessité d'une médiation culturelle et de la restitution de l'« oralité illusoire » du texte traduit.

Dans le ***deuxième chapitre***, nous nous sommes concentrées sur l'étude de la langue parlée française en tant qu'objet d'analyse linguistique et traductologique. Après avoir défini la langue parlée comme sous-système stylistique de la langue nationale et distingué ses variantes codifiée et non codifiée, nous avons systématisé ses particularités à différents niveaux : au niveau lexical, l'emploi de mots à sémantique diffuse (*mots passe-partout*), du lexique familier et argotique ; au niveau de la formation des mots, le verlan, l'apocope et la suffixation expressive ; au niveau grammatical, l'omission systématique de la particule négative *ne* et le remplacement de *nous* par *on* ; au niveau pragmatique, le recours actif aux marqueurs discursifs et aux constructions emphatiques. Nous avons enfin mis en évidence les principales

difficultés de reproduction de ces phénomènes en ukrainien : l'insuffisance des ressources lexicographiques, le nombre réduit de sociolectes en ukrainien, l'absence d'analogie directe pour des phénomènes tels que le verlan et les divergences entre les systèmes de registres des deux langues.

Le **troisième chapitre** de la recherche est consacré à l'analyse de la langue parlée et de sa traduction sur le matériel du film *French lover* (2025). L'analyse lexico-stylistique détaillée du discours des personnages, menée à quatre niveaux, a révélé la prédominance du lexique familier et argotique (*mec, pote, meuf*), des vulgarismes (*putain, merde*), de l'apocope et du verlan. Au niveau grammatical – l'omission quasi-systématique de *ne* et l'usage abondant de marqueurs discursifs. L'examen des transformations traductives a montré la domination de l'adaptation et de la neutralisation au niveau lexical, et, au niveau grammatical, l'omission des marqueurs discursifs, le remplacement des formes grammaticales et la suppression de la dislocation. L'analyse selon la conception de L. Venuti a confirmé la prédominance de la stratégie de domestication (65 % des solutions) sur celle de l'étrangéisation (35 %).

Nous avons conclu que la comparaison des deux formats fait apparaître une régularité constante : les sous-titres tendent vers la reformulation sémantique et l'expansion, tandis que le doublage privilégie la compression et une restitution grammaticalement plus proche de l'original. L'analyse confirme qu'une traduction audiovisuelle adéquate de la langue parlée requiert non seulement une exactitude linguistique, mais aussi la capacité de préserver le registre stylistique et l'effet pragmatique de la réplique originale dans les conditions des contraintes techniques propres à chaque format de traduction.