

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ імені В. Н. КАРАЗІНА
ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНИХ МОВ
Кафедра перекладознавства імені Миколи Лукаша

Рекомендовано до захисту
Протокол засідання кафедри № ____
від « ____ » _____ 2025 р.
Завідувач кафедри Олександр РЕБРІЙ

(підпис)

КВАЛІФІКАЦІЙНА МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

Відтворення авторського стилю Веса Андерсона в англо-українському кіноперекладі персонажного мовлення

Виконавець:

студентка 2 курсу магістратури,
групи АМП-61

Чернявська Марія Олександрівна

Керівник роботи:

Мартинюк Алла Петрівна
доктор філол. наук, професор

Підсумкова оцінка:

за національною шкалою: _____

кількість балів: _____

Підпис керівника _____

Кваліфікаційну магістерську роботу захищено на засіданні Екзаменаційної комісії

Протокол № ____ від « ____ » _____ 2025 р.

Голова Екзаменаційної комісії _____
(підпис) (прізвище та ініціали)

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1	
ІНДИВІДУАЛЬНИЙ СТИЛЬ ВЕСА АНДЕРСОНА ТА ПРОБЛЕМИ ЙОГО ВІДТВОРЕННЯ В СУБТИТРУВАННІ	7
1.1. Авторський стиль Веса Андерсона у кіномистецтві	7
1.1.1. Візуальні характеристики стилю	8
1.1.2. Особливості мовлення персонажів у фільмі «Французький вісник»	12
1.2. Субтитрування як вид кіноперекладу	17
1.2.1. Мультиmodalна природа кіноперекладу	18
1.2.2. Технічні обмеження в субтитруванні	20
Висновки до розділу 1	25
РОЗДІЛ 2	.
ВІДТВОРЕННЯ СТИЛЮ ВЕСА АНДЕРСОНА В АНГЛО- УКРАЇНСЬКОМУ СУБТИТРУВАННІ МОВЛЕННЯ ПЕРСОНАЖІВ	27
2.1. Субтитрування як простір для перекладацьких трансформацій	27
2.2. Лінгвостилістичні особливості мовлення персонажів та їх відтворення при перекладі субтитрів	34
2.3. Ербсен Сазерак — «Репортер на велосипеді»	38
2.4. Дж. К. Л. Беренсен — «Залізобетонний шедевр»	43
2.5. Люсінда Кременц — «Поправки до маніфесту»	48
2.6. Робак Райт — «Приватна їдальня комісара поліції»	53
Висновки до розділу 2	59
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ	61
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	63
СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ	68
SUMMARY	69

ВСТУП

Сучасна аудіовізуальна культура характеризується стрімким зростанням популярності субтитрів як одного з основних способів сприйняття іншомовного контенту. Субтитрування набуває дедалі більшого поширення не лише у сфері кіноперекладу, але й у повсякденному користуванні як інструмент доступності, навчання іноземних мов та кращого розуміння змісту аудіовізуальних творів. Така тенденція зумовлює потребу у нових наукових підходах до дослідження субтитрів як форми міжсеміотичного перекладу, що поєднує вербальний, аудіальний і візуальний канали сприйняття інформації.

Особливої зацікавленості набуває вивчення способів адекватного відтворення індивідуального стилю режисера, оскільки авторська стилістика відіграє ключову роль у формуванні художнього цілого фільму. У цьому контексті творчість Веса Андерсона, відомого своїм характерним стилем, становить винятково цікавий об'єкт для перекладознавчого аналізу. Дослідження англо-українського субтитрування його фільмів сприяє поглибленню теоретичних засад аудіовізуального перекладу та вдосконаленню практики передачі індивідуального стилю в межах мультимодального тексту.

Актуальність дослідження зумовлена зростанням популярності субтитрування як основного засобу сприйняття іншомовного контенту та необхідністю пошуку ефективних способів відтворення індивідуального стилю режисера в умовах мультимодального перекладу.

Об'єктом дослідження є англо-українське субтитрування як різновид аудіовізуального перекладу, спрямований на відтворення індивідуального стилю Веса Андерсона в межах мультимодального тексту фільму.

Предметом дослідження виступають перекладацькі стратегії, трансформації та лінгвостилістичні засоби, застосовані для відтворення

індивідуального стилю Веса Андерсона у субтитруванні на матеріалі фільму «Французький вісник».

Метою дослідження є виявлення та аналіз перекладацьких прийомів, які забезпечують збереження авторського стилю Веса Андерсона в українському субтитрованому перекладі фільму «Французький вісник», а також визначення оптимального балансу між змістовою точністю, стилістичною виразністю та технічними обмеженнями субтитрування.

Завдання дослідження:

1. Окреслити теоретичні засади аудіовізуального перекладу та визначити місце субтитрування серед інших його форм.
2. Проаналізувати мультимодальну природу субтитрування як процесу міжсеміотичної адаптації.
3. Визначити особливості індивідуального стилю Веса Андерсона у кіномистецтві, зокрема в аспекті мовної організації фільму «Французький вісник».
4. Дослідити лінгвостилістичні особливості мовлення персонажів фільму та специфіку їхнього відтворення у процесі англо-українського субтитрування.
5. Виявити та проаналізувати основні перекладацькі трансформації при субтитруванні, застосовані для збереження індивідуального стилю режисера та комунікативної динаміки персонажного мовлення, оцінити їхню ефективність.

Матеріал дослідження є художній фільм Веса Андерсона «Французький вісник», 2021 та його офіційна українська субтитрована версія. До аналізу залучено близько 150 реплік персонажів, що становлять ядро авторського стилю, зокрема висловлювання головних та другорядних персонажів, у яких відображено типові мовні моделі Андерсона.

Методи дослідження. Для досягнення мети дослідження застосовано:

- описовий метод для систематизації теоретичних положень щодо субтитрування та індивідуального стилю Веса Андерсона;
- метод порівняльного аналізу для зіставлення оригінальних реплік персонажів із їхніми українськими відповідниками;
- лінгвостилістичний метод для виявлення особливостей мовлення персонажів на всіх мовних рівнях (лексичному, граматичному, використання тропів та стилістичних прийомів) і способів їхнього відтворення у перекладі;
- контекстуально-інтерпретаційний для встановлення зв'язку між мовними одиницями та їхнім функціонуванням у контексті аудіовізуального твору.

Перекладацький аналіз здійснено за класифікацією характерних для субтитрування методів перекладу, визначених Х. Діас-Сінтасом й Е. Ремаел [19], та класифікацією методів перекладу П. Ньюмарка [35].

Наукова новизна дослідження полягає у спробі системного аналізу відтворення індивідуального стилю Веса Андерсона засобами субтитрування на матеріалі конкретного фільму. Описано поєднання лінгвостилістичних і перекладацьких стратегій у межах мультимодального простору кінотексту та розроблено підхід до аналізу трансформацій редукції стилістичної адаптації у контексті авторського стилю.

Крім того, наукова новизна зумовлена обмеженою кількістю наукових розвідок, присвячених англо-українському субтитруванню, особливо в аспекті передачі індивідуального стилю кінорежисера. Попередні дослідження здебільшого фокусуються на технічних або лінгвістичних аспектах субтитрування, тоді як творчість Веса Андерсона з її високим рівнем стилізації мовлення та ритмізованим діалогом досі не ставала предметом глибокого перекладознавчого аналізу в українському академічному контексті.

Практичне значення отриманих результатів полягає в можливості їх використання у викладанні курсів з перекладознавства, аудіовізуального

перекладу, стилістики англійської мови та теорії міжсеміотичної адаптації. Вони можуть стати основою для подальших досліджень у галузі перекладу авторського кіно та лінгвостилістичного аналізу субтитрованих текстів.

Апробація результатів дослідження. Основні положення та результати дослідження оприлюднені у доповіді на VII студентській науковій конференції «Актуальні проблеми теорії, історії та методики навчання перекладу» та у статті «»), поданій до збірки студентських наукових робіт *In Statu Nascendi*.

Структура кваліфікаційної магістерської роботи. Кваліфікаційна магістерська робота складається зі вступу, двох розділів із висновками до кожного, загальних висновків та списку використаних джерел, який містить 52 позицій, з яких 42 – англомовні. Загальний обсяг роботи становить 62 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ІНДИВІДУАЛЬНИЙ СТИЛЬ ВЕСА АНДЕРСОНА ТА ПРОБЛЕМИ ЙОГО ВІДТВОРЕННЯ В СУБТИТРУВАННІ

1.1. Авторський стиль Веса Андерсона у кіномистецтві

Поняття авторського стилю у кіномистецтві охоплює сукупність естетичних та мовленнєвих засобів, що дозволяють режисеру створювати впізнаваний творчий почерк. Згідно з теорією авторського кіно у трактуванні Е. Сарріса, режисер постає головним автором фільму, а його стиль і тематичні уподобання виявляються через три критерії: технічну компетентність, наявність індивідуальної творчої особистості та «внутрішній зміст», який народжується із взаємодії особистого бачення митця та матеріалу [43, с. 7]. У кіно це проявляється через візуальну композицію, кольорову палітру, ритм монтажу, інтонаційні особливості персонажного мовлення та специфічно вибудовану нарацію.

Вес Андерсон є одним із найбільш послідовних авторів сучасного американського незалежного кіно. Його стиль давно отримав визначення «андерсонівського» як окрема художня категорія, яку критики описують через такі характеристики, як симетрія, пастельні кольори, статичні кадри, дедпен («мертва») акторська гра та особлива ритміка діалогів. Як влучно зауважує М. Браунінг, «єдиними фільмами, схожими на роботи Веса Андерсона, залишаються його ж власні стрічки» [15, с. ix].

У фільмі «"Французький вісник" від "Ліберті, Канзас Івнінг"» (надалі «Французький вісник») ці риси поєднуються в унікальній формі: кінематографічній антології, стилізованій під номер вигаданого журналу. Це створює особливі труднощі для перекладачів субтитрів, адже необхідно

передати не лише сюжет та діалоги, а й інтертекстуальні відсилки, стилізацію під газетні жанри, іронію та культурні алюзії.

1.1.1. Візуальні характеристики стилю

Симетрія та композиція кадру

Симетрія є однією з найбільш помітних ознак стилю Веса Андерсона. Вона організовує простір кадру так, щоб глядач сприймав сцену як умовну театральну постановку. У «Французькому віснику» симетрія використовується також для імітації газетної шпальти: персонажі розташовуються у центрі, а діалог подається у формі сухої ремарки. Як влучно зазначає Л. Наумова «композиція кадру у [фільмі] тяжіє більше до естетики колажу з акцентуванням двовимірності його простору і перевантаженням деталями» [5, с. 24].

Наприклад, у статті «Приватна їдальня комісара поліції» є сцена, де в кадрі за допомогою розділення екрану одночасно показано зображення комісара за обіднім столом, численних учасників сцени та предметів інтер'єру праворуч і крупний план страви ліворуч, що створює ефект двовимірного монтажного колажу, де візуальні елементи подаються паралельно, а не як безперервний кінематографічний простір (див. Рис. 1.1).



Рис. 1.1. Кадр з фільму «Французький вісник», стаття «Приватна їдальня комісара поліції», 2021

До того ж, цей прийом на візуальному рівні накладається на мовленнєвий, де вербальна паралельність (військовий наказ у реальному часі) і наративна паралельність (ретроспективний репортажний опис страви) існують одночасно, але не перетинаються логічно. Між ними немає безпосереднього зв'язку, однак саме ця візуально-звукова асинхронність і є характерною рисою стилю Веса Андерсона, коли кілька шарів інформації накладаються один на одного, не зливаючись у традиційний сюжетний потік, а співіснуючи як паралельні пласти реальності.

Таким чином, ця сцена справляє враження неочікуваності поєднання діалогу комісара, який виконує сюжетну функцію, та вишуканого кулінарного опису, який звучить з уст журналіста-оповідача та повертає глядача до першочергової теми статті. Таке паралельне ведення двох незалежних ліній (звукової і візуальної) є типовим прикладом режисерського монтажного підходу, де в кожному кадрі співіснують кілька мікросцен, об'єднаних не драматургічною логікою, а композиційною симетрією та ритмом.

Кольорова палітра і стилізація

Вес Андерсон послідовно працює з кольором як із власною кіномовою. У його фільмах колір не зводиться суто до декору, адже його хроматичність здатна самостійно розповідати історію та віддзеркалювати внутрішні переживання персонажів і настроїв простору, який вони населяють [12, с. 9]. Кожен його фільм створено у власній кольоровій гамі, яка формує атмосферу та підкреслює емоційний підтекст.

У «Французькому віснику» він поєднує чорно-білі епізоди з кольоровими, де кольорові епізоди ілюструють події в реальному часі, а чорно-білі – ретроспективно відсилають до статей та історій журналістів. За словами художника-постановника фільму А. Штокгаузена, візуальна стилізація «Французького вісника» відсилає до європейської преси ХХ століття [30], створюючи ефект друкованого журналу, ожившого на екрані. Цей прийом стає

не просто джерелом сюжету, а й структурною рамкою та візуальним кодом усього фільму, забезпечуючи цілісність хаотичних, на перший погляд, фрагментованих статей-історій.

Наративна рамка фільму поділена на чіткі розділи та складається з некролога, короткого путівника і трьох тематичних статей. Усі ці частини, в свою чергу, поділені на рубрики з окремими назвами (некролог – «Втрати і смерті», путівник – «Місцевий колорит», стаття №1 – «Мистецтво і митці», стаття №2 – «Політика/Поезія», стаття №3 – «Смаки та присмаки»). Вся оповідь обрамлена некрологом головного редактора Артура Говітцера-молодшого (основна частина на початку й останній допис-виноска вкінці). Переходи між цими статтями супроводжуються появою стилізованих титрів, що імітують газетні заголовки та верстку. Всі написи використовують специфічні, часто ретро-шрифти, які відповідають типографіці 20-х – 60-х років, посилюючи відчуття автентичності друкованого видання (див. Рис. 1.2). Складні події або архітектурні деталі часто пояснюються за допомогою анімаційних вставок, виконаних у стилі старих газетних схем та інфографіки (див. Рис. 1.3).



Рис. 1.2. Кадр з фільму «Французький вісник», стаття «Залізобетонний шедевр», 2021



Рис. 1.3. Кадр з фільму «Французький вісник», стаття «Приватна їдальня комісара поліції», 2021

Театральність і ритм монтажу

Режисерський стиль Веса Андерсона характеризується глибокою театральністю, яка спільно з унікальним ритмом монтажу перетворює екранний простір на умовну сцену, де емоції передаються не через міміку, а через ритм, інтонацію та композиційну симетрію.

Театральність у фільмах Веса Андерсона проявляється у кількох ключових аспектах. Завдяки переважно фронтальній зйомці, симетричному кадру та ігноруванню перспективи, простір фільму сприймається як сцена. Персонажі не стільки взаємодіють з оточенням, скільки виконують ролі на чітко окресленому сценічному майданчику. Використання ширококутного об'єктива у крупних планах спотворює реалістичне зображення облич і ускладнює зчитування мімічних сигналів, що, у свою чергу, зменшує емпатичний зв'язок між глядачем і персонажем [48, с. 109]. Такий прийом підсилює театральність естетики Веса Андерсона, перетворюючи екранний простір на умовну сцену, де емоції передаються не через міміку, а через ритм, інтонацію та композиційну симетрію. Актори часто грають стримано, з мінімальною мімікою та

підкресленою артикуляцією. Така беземоційна подача реплік створює ефект **дедпен** (*deadpan*), характерного для Андерсона «сухого» гумору, коли серйозність інтонації контрастує з абсурдністю ситуації. Манера мовлення героїв часто є монотонною, але лексично насиченою та формальною, що підсилює відчуття того, що вони вимовляють не природний діалог, а ретельно написаний сценарій. Рух персонажів та камери також часто є штучним, механічним, що перетворює сцену на відточену виставу.

Монтаж у фільмах режисера є вирішальним фактором, що формує темп перегляду. Вес Андерсон часто використовує швидку зміну кадру, що миттєво перекидає глядача з одного місця дії до іншого або різко обриває сцену чи діалог. У фільмі «Французький вісник» такий прийом також імітує швидке перегортання сторінок журналу. Режисер свідомо поєднує затяжні, статичні кадри, де, наприклад, персонаж вимовляє довгий монолог або ж, навпаки, німа сцена з неспішними рухами акторів, зі швидким монтажем, де йде обмін короткими, але насиченими фразами.

1.1.2. Особливості мовлення персонажів у фільмі «Французький вісник»

Мова у фільмах Веса Андерсона виступає не лише засобом комунікації персонажів, а й повноцінним художнім інструментом. Словесний рівень у творчості режисера є не менш значущим, ніж колір чи композиція кадру, і стає впізнаваним елементом його авторського стилю. Мова формує наративну структуру, створює унікальний тон та атмосферу, а також підкреслює характерну іронічність та дедпен-ефект його кіностилю. Діалоги у стрічках Андерсона нерідко поєднують суху фактичність із поетичною ритмікою, що робить мову частиною візуальної естетики фільму.

Наративна багат шаровість

Фільм «Французький вісник» структуровано як збірка статей останнього номеру вигаданого журналу, де кожна історія має власного оповідача. У такий спосіб у межах одного твору поєднуються різні стилі: журналістський, художній, документальний. Глядач чує голоси кількох журналістів, серед яких Ербсен Сазерак, що описує місто Енну-сюр-Блазе у стилі художнього нарису-путівника; Дж. К. Л. Беренсен, що відтворює історію ув'язненого художника та його коханої; Люсінда Кременц, яка документує студентські протести, проте водночас стає учасницею подій; і кулінарний критик Робак Райт, котрий у форматі телевізійного інтерв'ю переповідає свою статтю про викрадення сина комісара поліції. Кожен із них має власну інтонацію, ритм мовлення та стилістичний реєстр, які впливають на сприйняття історії. Таким стилем Вес Андерсон «вшанував свою давню прихильність» до американського впливового журналу *The New Yorker*, водночас іронізуючи й оспівуючи його [44, с. 44]. Саме ця поліфонія голосів створює ефект багатошаровості: глядач ніби читає «живий» номер журналу, де поряд можуть співіснувати аналітичний огляд, художній нарис і репортаж із місця подій.

У сучасній наратології важливим є розмежування рівнів присутності наратора, що включає поділ на **явних (експліцитних)** і **неявних (імпліцитних) нараторів**. Літературний критик і кінокритик С. Чатмен визначає явного наратора як такого, що втручається у розповідь своїми оцінками чи коментарями, тоді як неявний наратор «залишається прихованим у тіні дискурсу», обмежуючись передачею фактів та опису подій і персонажів [17, с. 33, 197]. У «Французькому віснику» журналісти поєднують обидві стратегії. З одного боку, вони зачитують уривки власних статей у формі класичного репортажу, подаючи інформацію в максимально нейтральному, імпліцитному стилі. З іншого боку, ці ж журналісти показані на екрані як безпосередні учасники подій, про які пишуть: вони втручаються, коментують, впливають на перебіг історії. Таким чином, їхня наративна функція стає подвійною:

журналісти одночасно виступають явними нараторами, які відкрито формують оцінки, і неявними нараторами, що створює ілюзію об'єктивного викладу фактів. Цей прийом дозволяє Андерсону поєднати документальність і суб'єктивність у межах однієї розповіді.

Яскравим прикладом такого поєднання є сцена в історії «Поправки до маніфесту» журналістки Люсінди Кременц, де вона за вечерею веде діалог із подружжям, реагуючи на їхні репліки, і водночас голосом за кадром зачитує уривки своєї статті, стилізовані під фактологічний репортаж:

Кременц (закадровий голос): *Medical student on Radio-Ennui describes aggressive crowd-control methods in use on street today. Quote:*

Дружина: *Just give him a chance. He's very intelligent.*

Чоловік: *How long's it been? Since what's-his-name?*

Кременц (терпляче): *I know you mean well.*

Кременц (закадровий голос): *"It begins with a prickly tingling of the exposed skin."*

Кременц: *I'm not an old maid.*

Ця подвійність створює ефект накладання двох стратегій: **явної нарації**, коли журналістка подає суху інформацію у вигляді репортажу, та **неявної нарації**, оскільки вона присутня у кадрі й відкрито висловлює власні оцінки. Показовим є момент, коли її закадрові слова *"Then: a reddening and swelling of the orbital muscles"* накладаються на синхронну реакцію всіх трьох персонажів, які одночасно тягнуться до води. Таким чином, документальний опис стає частиною зображуваної реальності, а журналістка перетворюється на героїню власної статті.

У контексті явної нарації ключовим стає прийом **закадрового голосу**. Це нарративний прийом у кіномистецтві, коли голос оповідача звучить поверх візуального ряду, але сам мовець відсутній у межах зображуваного простору фільму [31, с. 2-3]. Обов'язковою ознакою цього прийому є оповідна функція:

такий голос не просто коментує чи розмірковує, а саме розповідає послідовність подій для глядача.

У «Французькому віснику» закадровий голос є одним із ключових стилістичних засобів. Він виконує кілька функцій. По-перше, імітує журналістський виклад: закадрові голоси відтворюють тон газетних статей, а кожна стаття фільму має власного оповідача. По-друге, забезпечує багаторівневість нарації, коли голоси журналістів взаємодіють із візуальними сценами, іноді суперечачи їм, що створює гру між «показом» і «розповіддю». По-третє, закадровий голос виконує функцію стилізації та іронії: сухий, фактологічний тон часто контрастує з абсурдними або трагічними подіями на екрані, що є характерним прийомом андерсонівського дедпену.

Таким чином, закадровий голос у «Французькому віснику» стає не лише технічним інструментом нарації, а й способом розкриття авторського стилю Веса Андерсона, у якому поєднуються багат шаровість оповіді, журналістська об'єктивність і тонка іронія.

Інтертекстуальність та словесна гра

У «Французькому віснику» Вес Андерсон активно використовує французьку мову не лише як частину діалогів, але й як ключовий інструмент стилізації та занурення в атмосферу вигаданого французького містечка Енну-сюр-Блазе (у фільмі – Енну). Французька звучить у репліках персонажів, вивісках, газетних заголовках, а іноді навіть у закадровому тексті часто без перекладу або з субтитрами, що підкреслює багатомовність та інтертекстуальність стрічки.

Назва міста також грає роль у створенні цього гібридного простору: “*Ennui*” – це французьке слово, яке також присутнє в англійській мові і в перекладі означає «нудьга» [33], тут воно ужите з іронією, адже місто повниться подіями, абсурдом і мистецькою активністю. Як дотепно зазначає кінокритик М. Ц. Зайтц (M. Z. Seitz), назва грає роль іронічного натяку на стереотипну уяву

американців про французьку меланхолійність [44, с. 44]. Така мовна двозначність і культурна гра з кліше – одна з визначальних рис андерсонівського стилю, де мова, топоніміка й естетика працюють у тандемі.

Такий прийом не просто надає фільму автентичності, а й посилює відчуття культурної дистанції: глядач опиняється у своєрідному «перекладеному світі», де англійська, французька та візуальний текст взаємодіють як рівноправні носії сенсу. Це відображає загальний підхід Андерсона до мови як до частини композиції: графічної, звукової та наративної водночас.

Поєднання високого та низького стилю

У своїх фільмах Андерсон часто виокремлює особливі аспекти мови, поєднуючи піднесену, архаїчно-книжну лексику з буденною або навіть вульгарною фразеологією [21, с. 104]. Таке зіставлення високого та низького культурних кодів створює унікальний мовний колорит його стрічок. Цей же прийом можна спостерігати у «Французькому віснику», де журналістські наративи з довгими, складними реченнями чергуються з простими, іронічними репліками персонажів. У перекладі українських субтитрів важливо зберегти цю контрастність, адже саме вона надає голосам героїв автентичності та ритму.

Мовлення персонажів у фільмі нерідко афористичне, з насиченою іронією та літературними алюзіями. Наприклад, при початку своєї розповіді Ербс Сазерак говорить: *Through the time machine of poetic license, let us take a sight-seeing tour*. Метафора “*time machine of poetic license*” іронічно підкреслює суб’єктивність наративу й свідоме порушення документальної точності заради художнього ефекту. Вислів *let us take a sight-seeing tour* імітує лексику гідів або телевізійних оповідачів минулого, створюючи ностальгійну стилізацію. Фраза поєднує іронію, культурну алюзію та підкреслену штучність – типові риси андерсонівського стилю, які важливо зберегти в перекладі.

Персонажі Веса Андерсона часто використовують розмовну лексику (**сленг і соціолекти**), щоб є важливим елементом для створення його унікального мовного стилю. Режисер свідомо поєднує архаїчні, книжні вислови з розмовними конструкціями, створюючи штучну, але виразну мовну реальність. Така мовна гібридність підсилює іронічний ефект його сценаріїв, адже персонажі, незалежно від віку чи соціального статусу, часто говорять надто вишукано або, навпаки, надзвичайно просто й побутово у ситуаціях, що вимагають формальності.

Соціолекти в його фільмах виконують не лише комунікативну, а й функцію відображення приналежності героїв до певного соціального середовища або професійної групи. Так, наприклад, у випадку «Французького вісника» ще одним характерний прийом режисера є використання професійного **жаргону** у комічному ключі [21, с. 105]. Це видно у мовленні редакторів та журналістів, які користуються складною термінологією, але контекст робить її кумедною чи навіть гротескною. Така подвійність потребує ретельної адаптації в українських субтитрах, де варто підбирати не лише точні відповідники, але й стилістично марковані форми, які передадуть іронію.

Наприклад, характеристика оповіді Сазерака з уст юриста журналу звучить як невдоволення тим, що він пише лише про “*hoboes, pimps, and junkies*”. Ці слова належать до неформального реєстру американської англійської та відображають специфіку міського середовища. Кожен із термінів – *hoboes* (бомжі, мандрівні безхатченки), *pimps* (сутенери), *junkies* (наркомани) – має виразне соціальне маркування та чіткий асоціативний ряд. Вони звучать різко, і доволі грубо, але вони допомагають передати атмосферу маргінального міського життя, не порушуючи загальної естетики стрічки.

1.2. Субтитрування як вид кіноперекладу

Кінопереклад є однією з найдинамічніших і найпопулярніших сфер сучасної перекладацької діяльності, що охоплює різні форми передачі аудіовізуального контенту, зокрема дубляж, закадрове озвучення та субтитрування. Основною метою кіноперекладу є забезпечення доступності фільмів, серіалів та інших медіапродуктів для іншомовної аудиторії за умови збереження художньої цілісності твору, стилістичної специфіки, гумору та культурних особливостей оригіналу. Враховуючи, що кінопереклад є подібним до перекладу художнього тексту [2, с. 51], перекладачеві необхідно не лише адекватно передати зміст діалогів, а й відтворити індивідуальний авторський стиль, який проявляється в особливостях мовлення персонажів, авторській манері оповіді, інтонаційних і лексичних засобах, формуючи унікальний художній світ фільму. Саме від здатності перекладача зберегти цей стиль залежить автентичність сприйняття фільму іншомовною аудиторією та цілісність художнього задуму режисера та сценариста.

1.2.1. Мультимодальна природа кіноперекладу

Як зазначає Г. Готтліб (H. Gottlieb) [24, с. 86], кінопереклад ґрунтується на полісеміотичній природі фільму, яка поєднує кілька каналів комунікації: вербальний (мовлення, письмові написи, титри), візуальний (зображення, жести, кольори, композиція кадру) та аудіальний (музика, інтонація, звукові ефекти), що спільно формують зміст твору. На відміну від моносеміотичних текстів, таких, як романи, короткі історії, де зміст передається виключно вербально, у полісеміотичних творах значна частина семантичного навантаження переноситься на невербальні засоби.

У цьому контексті мультимодальність виступає ключовим інструментом для аналізу взаємодії різних семіотичних ресурсів, які спільно формують значення фільму. За визначенням Е. Болдрі (A. Baldry) [13, с. 4-6], мультимодальність відображає різноманіття «смыслотворчих практик», що

виникають у результаті співпраці різних семіотичних ресурсів. Така взаємодія модальностей зумовлює необхідність комплексного підходу до перекладу аудіовізуальних творів, де кожен елемент (мова, зображення, музика, колір) виконує власну комунікативну функцію й впливає на сприйняття змісту.

З огляду на це, мультимодальний підхід до кіноперекладу вимагає від перекладача глибокого розуміння того, як різні модальності взаємодіють між собою. Репліка персонажа не може бути інтерпретована ізольовано, лише за допомогою лінгвістичних параметрів, її зміст і прагматичне навантаження залежать від інтонації, міміки, музичного супроводу, кольорової гами сцени та ритму монтажу [23, с. 6-7]. Завдання перекладача полягає не лише у передачі вербальної інформації, а й у збереженні смислової та емоційної узгодженості між каналами, що створюють цілісне враження у глядача.

Фільм Веса Андерсона «Французький вісник» є виразним прикладом мультимодальної взаємодії у кінематографі. Він демонструє складну систему взаємозалежності вербальних, візуальних та аудіальних елементів. Стрічка вже на структурному рівні поєднує різні форми подання інформації: друкований текст, візуальне зображення, діалог, закадрову оповідь і музичний супровід. Крім того, у фільмі часто використовується зміна мов (англійської та французької), яка сама по собі має семіотичне значення та позначає культурну множинність та інтертекстуальність світу фільму.

Режисер створює власний візуальний код: чітка композиція кадру, статичність планів, контраст кольору між «журнальними» сценами у чорно-білому та «реальними» у кольорі, який взаємодіє з вербальним нарративом оповідача, створюючи ефект дистанції між художньою реконструкцією події та її журналістським описом. Важливою складовою його стилю є й «дієгетична» музика [10, с. 3], що інтегрується у візуально-нарративну структуру фільму, підсилюючи мультимодальність сприйняття. Кожен розділ «Французького вісника» має власну музичну атмосферу: від камерних класичних мотивів до

популярних у Франції пісень 1960-х [10, с. 2-3], що не лише підкреслює емоційний ритм оповіді, а й формує цілісну естетичну структуру, характерну для кіномови Веса Андерсона. Таким чином, у сценах із мінімальною кількістю діалогів смисл будується на грі акторів, кольоровій палітрі та музичних інтонаціях, тому вербальний переклад має бути максимально економним і точним, щоб не зруйнувати баланс між візуальним та аудіальним рівнями.

Показовим прикладом мультимодальності у фільмі «Французький вісник» є епізод зі статті «Залізобетонний шедевр», де мистецтвознавиця Дж. К. Л. Беренсен читає лекцію про художника-злочинця Мозеса Розенталера. Її суха, академічна оповідь про «естетичний прорив сучасного мистецтва» супроводжується кадрами, на яких Розенталер, у стінах в'язниці, малює оголену охоронницю Симонну, використовуючи підручні матеріали і свою музу, знаючи, що свободи він не побачить ще довго. Саме контраст між лекційним коментарем і візуальним рядом створює іронічний ефект, який неможливо відтворити лише словами: вербальна частина прославляє свободу творчості, тоді як зображення показує фізично обмеженого митця. Без картинки глядач утратив би цей подвійний сенс, закладений у протиставленні образу та мови, тому перекладачу потрібно зберегти об'єктивність лекційного стилю, не додаючи пояснень, але водночас уможливити гармонійне співіснування перекладу та візуального ряду, не дублюючи останній.

1.2.2. Технічні обмеження в субтитруванні

Історія субтитрування сягає початку ХХ століття, коли в німому кіно для передачі змісту використовувалися інтертитри – текстові вставки між сценами. З появою звукового кіно у 1927 році виникла потреба у відтворенні діалогів іншими мовами, що й зумовило появу сучасних субтитрів. Уже в 1929 році у Парижі відбувся перший показ звукового фільму *The Jazz Singer* із французькими субтитрами, після чого технологія швидко поширилася в Європі.

Упродовж ХХ століття методи субтитрування постійно вдосконалювалися: від оптичних і хімічних до лазерних та електронних систем, що сприяло його перетворенню з технічної процедури на важливий засіб міжкультурної комунікації [28, с. 7; 38, с. 121-122].

Серед усіх видів кіноперекладу субтитрування сьогодні посідає особливе місце як найпоширеніший спосіб адаптації аудіовізуального контенту для іншомовної аудиторії. Його сучасний розвиток тісно пов'язаний із глобалізацією медіапростору, поширенням стримінгових платформ і зростанням попиту на контент різними мовами [42, с. 12-13]. Таким чином, субтитри виконують функцію культурного посередництва, забезпечуючи міжмовну комунікацію, доступ до фільмів і серіалів різних країн та формування глобального культурного простору. Перекладач у цьому контексті виступає не лише як лінгвіст, а й як культурний медіатор, покликаний зберегти автентичність оригіналу, водночас адаптуючи реалії, гумор і стилістику до очікувань цільової аудиторії. У добу стримінгових сервісів (*Netflix, Disney+, YouTube, HBO*) субтитрування стало ключовим елементом культурної індустрії та одним із найефективніших інструментів інтернаціоналізації контенту.

У сучасному перекладознавстві виокремлюють кілька основних типів субтитрів залежно від їхньої мовної спрямованості та способу подання.

З погляду мовного аспекту, за класифікацією Г. Готтліба [26, с. 163], розрізняють інтралінгвальні (*intralingual*, але все частіше під впливом американської англійської їх називають *captions* [37, с. 158]) та інтерлінгвальні (*interlingual*) субтитри. Інтралінгвальне субтитрування передбачає відтворення тексту тією ж мовою, якою звучить аудіоряд, і використовується, зокрема, для осіб із порушеннями слуху, для мовних навчальних цілей або для кращого розуміння діалектів і швидкого мовлення. Інтерлінгвальне субтитрування, своєю чергою, полягає у перекладі вербального матеріалу іншою мовою і є найпоширенішим видом субтитрування в міжнародній практиці. Сучасний

розвиток цифрових технологій значно розширив можливості обох типів субтитрування. Завдяки розвитку систем автоматичного розпізнавання мовлення стало можливим створення субтитрів у режимі реального часу, що забезпечує оперативний переклад і доступність контенту під час прямих трансляцій. [40, с. 32]

За способом відображення на екрані субтитри поділяють на відкриті (*open subtitles*) та закриті (*closed subtitles*) [26, с. 163]. Відкриті субтитри, інтегровані безпосередньо у відеоряд і є невід'ємною частиною зображення, глядач не може їх вимкнути, хоча з технічної точки зору такі субтитри можуть бути вирізаними, оскільки вони є накладеними на відеоряд у процесі кодування часто з окремого носія інформації [3, с. 13]. Закриті субтитри, навпаки, є окремим шаром тексту, який користувач може вмикати або вимикати за потреби, іноді навіть змінювати тип шрифту, розмір та колір тексту. Цей формат найчастіше застосовується на телебаченні, стримінгових платформах та освітніх ресурсах, оскільки забезпечує доступність контенту для ширшої аудиторії.

За визначенням Х. Діас-Сінтас (Jorge Díaz-Cintas), субтитрування функціонує як письмове відтворення перекладу усного діалогу оригіналу, а також іншої вербальної інформації, що передається візуально (написами, банерами, вставками) або аудіально (текстами пісень, закадровими репліками) [20, с. 344]. Субтитрування, будучи до десяти разів дешевшим та значно менш часозатратним за дубляж, є економічно доцільнішим і технологічно простішим способом перекладу аудіовізуальних творів. Саме тому цей вид кіноперекладу набув особливої популярності у невеликих європейських країнах, таких, як Бельгія, Португалія та Данія, де обмежені ринки не виправдовують високих витрат на дубляж. Натомість у більших державах, таких, як Франція, Іспанія та Німеччина, переважає традиція дублювання, що історично пов'язана з масштабністю національних кіноринків та прагненням до повної локалізації культурного продукту [38, с. 127].

На відміну від дубляжу, субтитрування не замінює оригінальну звукову доріжку, а доповнює її перекладом, зберігаючи оригінальні голоси персонажів, інтонаційні та емоційні особливості акторської гри і звукову атмосферу, що сприяє глибшому сприйняттю художнього задуму глядачем. [1, с. 636]. З огляду на цю особливість, Г. Готтліб визначає субтитрування як **відкритий тип перекладу** (*overt translation*), що робить його особливо вразливими до критики, адже будь-хто, хто має хоч найменші знання мови оригіналу, може безпосередньо зіставити переклад із джерельним текстом [25, с. 102].

За словами дослідників теорії і практики субтитрування Х. Діас-Сінтаса та Е. Ремаел, субтитрування є видом аудіовізуального перекладу, який здійснюється в умовах значних **технічних та часових обмежень**, зумовлених необхідністю досягнення синхронності між перекладеним текстом, зображенням, звуком і темпом мовлення. Перекладач повинен забезпечити, щоб субтитри точно відповідали дії та реплікам персонажів, не суперечили візуальному ряду й з'являлися на екрані одночасно з оригінальними висловлюваннями [19, с. 4]. Із цієї причини субтитрування здійснюється в умовах суворих технічних і лінгвістичних обмежень.

З технічної точки зору, у практиці субтитрування існують загальновизнані стандарти та рекомендації, наприклад, від *Netflix*, *BBC* та *ESIST* (*European Association for Studies in Screen Translation*). Як уже зазначалася раніше, під час перегляду фільму глядач одночасно сприймає кілька каналів інформації (вербальний, візуальний та аудіальний), тому надлишковий обсяг субтитру знижує швидкість читання й ускладнює розуміння сюжету. Згідно із загальними стандартизованими вимогами до субтитрування від *Netflix* (*Netflix Timed Text Style Guide*) [49], субтитр не повинен перевищувати двох рядків і містити до 42 символів у рядку, а тривалість одного субтитру має становити від 5/6 (п'ять шостих) секунди до максимум 7 секунд, що гарантує можливість комфортного читання без втрати уваги до зображення та відповідає середній швидкості

читання глядача, яка, згідно з вимогами до української мови, становить для дорослої аудиторії – до 17 символів на секунду, для дитячих програм – до 13 символів на секунду [50]. Варто зазначити, що немає універсального «посібника» із субтитрування, який би підходив абсолютно для всіх типів аудиторій.

Подібний підхід застосовує й *BBC (Subtitling Editorial Guidelines)* [14], обмежуючи довжину рядка до 38–40 символів та наголошуючи на якомога дослівнішому перекладі без спрощень чи упущень (навіть при використанні обценної лексики) з поваги до глухих і слабочуючих глядачів.

У «Кодексі належної практики субтитрування» (*Code of Good Subtitling Practice*) [28], який містить доволі загальні положення для субтитрування, зазначається, що субтитр має бути коротким, містити не більше двох рядків і не перевищувати близько 37 символів у кожному, аби уникнути перевантаження екрана текстом, використовувати прості синтаксичні одиниці, забезпечення невід’ємності субтитру як змістового блоку, синхронізація з мовленням та монтажними переходами, належний переклад усіх важливих написів на екрані тощо.

Субтитри зазвичай розташовують у нижній частині екрана по центру або вирівнюють за лівим краєм при діалозі, що дає змогу зберегти баланс між читанням тексту та сприйняттям візуального контенту [32, с. 245; 3, с. 14]. Однак у певних випадках їхня позиція може змінюватися, наприклад: коли колір або яскравість зображення ускладнює читання, у кадрі присутня важлива візуальна інформація внизу екрана, або коли потрібно позначити мовця чи джерело звуку, який лунає поза межами кадру [19, с. 12]. Така взаємодія між перекладом, візуальними та аудіальними параметрами засвідчує мультимодальну природу субтитрування як складного процесу міжсенсітної адаптації.

З лінгвістичного боку субтитри характеризуються стислістю і компресією: перекладач змушений скорочувати текст, опускати повтори, вигуки та другорядні елементи, зберігаючи при цьому основний зміст і стиль оригіналу. Через обмеження часу та простору субтитри часто мають спрощену синтаксичну структуру, уникають складнопідрядних речень і довгих фраз. Водночас вони повинні залишатися граматично правильними, зрозумілими й природними для сприйняття під час перегляду. Поєднання цих технічних і лінгвістичних чинників формує специфіку субтитрування як виду перекладу, що потребує точності, лаконізму та чутливості до мультимодального контексту фільму.

Головним викликом перекладача субтитрів є баланс між лаконічністю та відтворенням авторського стилю. Субтитри завжди є компромісом між формою та змістом, тому перекладач завжди балансує між максимальним відтворенням семантичної та стилістичної інформації [26, с. 166]. У випадку Андерсона компроміс ускладнюється тим, що його стиль надзвичайно насичений культурними алюзіями, іронією та вербальною грою.

Висновки до розділу 1

Авторський стиль Веса Андерсона у фільмі «Французький вісник» – це цілісна система візуальних, мовних та композиційних засобів, що формують унікальну естетику, впізнавану на рівні кожного кадру й фрази. Його фільм є не просто екранізацією вигаданого журналістського випуску, а складною поліфонічною структурою, де кожен рівень (симетрія кадру, кольорова стилізація, темп монтажу, словесна гра) працює на створення багатопланового художнього висловлювання.

Особливості мовлення персонажів (афористичні репліки, поетичні метафори, використання жаргону, сленгу та іронічних алюзій) виконують не

лише функцію характеристичної, а й формують ритм, тональність і нарративну багатшаровість. Для перекладача це означає не просто передачу змісту, а й відтворення стилю як семіотичної системи, де кожне слово співіснує з візуальним і аудіальним шаром.

У цьому контексті субтитрування виступає одним із найскладніших видів кіноперекладу, адже воно вимагає поєднання технічної точності з художньою чутливістю. Його історична еволюція від інтертитрів німого кіно до цифрових автоматизованих систем демонструє, як цей вид перекладу перетворився з допоміжного засобу на повноцінний інструмент міжкультурної комунікації. Саме в епоху глобалізації, коли глядачі часто обирають субтитри не лише для розуміння, а й для вивчення мови чи кращого сприйняття інформації, потреба у якісному, стилістично точному субтитруванні зростає.

Технічні, часові та просторові обмеження субтитрування (кількість символів, синхронність, ритм читання) формують специфічну модель перекладацької діяльності, де точність поєднується з лаконізмом. Водночас мультимодальна природа аудіовізуального тексту змушує перекладача враховувати взаємодію слова, зображення й звуку, що створюють єдину семіотичну систему. Саме ця система, яка є основою стилю Андерсона, вимагає від перекладача глибокого розуміння її ритму, композиції та підтексту.

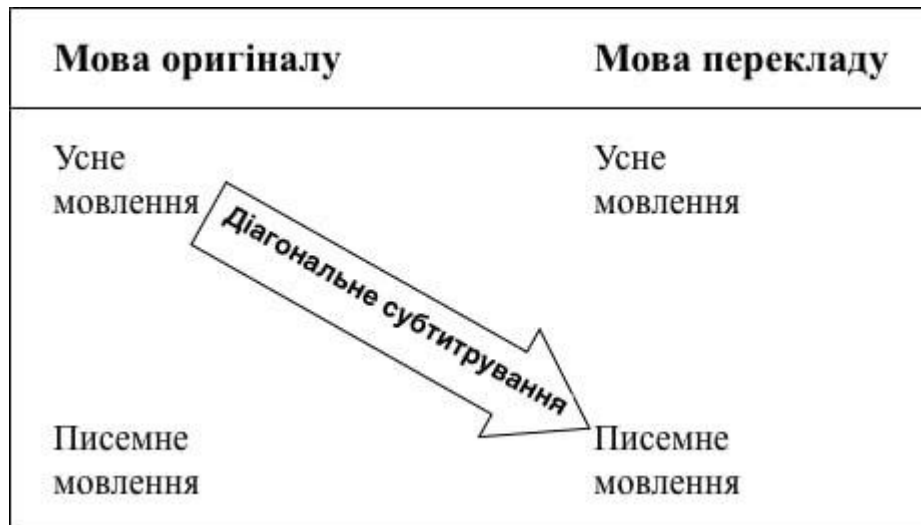
Таким чином, субтитри – це форма творчого перекладу, яка забезпечує збереження авторського стилю, автентичності звукового середовища та культурної специфіки твору. Перекладач, виступаючи посередником між культурами, має досягати рівноваги між точністю і виразністю, між об'єктивною передачею змісту й естетичною гармонією мультимодального кінопростору.

РОЗДІЛ 2

ВІДТВОРЕННЯ СТИЛЮ ВЕСА АНДЕРСОНА В АНГЛО-УКРАЇНСЬКОМУ СУБТИТРУВАННІ МОВЛЕННЯ ПЕРСОНАЖІВ

2.1. Субтитрування як простір для перекладацьких трансформацій

Субтитрування розмиває межі між традиційними видами перекладу: письмовим та усним перекладом, які Г. Готтліб [25, с. 104] описує як «горизонтальні, одновимірні», оскільки вони наслідують семіотичну структуру джерельного тексту. Тоді як інтерлінгвальні субтитри, за поділом дослідника, функціонують як «діагональний переклад» (див. Рис. 2.1), який передбачає перехід від усного мовлення до письмового тексту, що потребує глибшої



адаптації не лише змісту, а й форми висловлювання.

Рис. 2.1. Схема співвідношення між мовою оригіналу та мовою перекладу в субтитруванні. Джерело: адаптовано за [Готтліб, с. 104]

Перехід від усного до письмового мовлення неминуче призводить до втрати низки характеристик живого мовлення, характерного для кіно:

спонтанності, неповних речень, вигуків, повторень, пауз та інтонаційних коливань, які передають емоції та характер персонажів [19, с. 88]. Під час субтитрування ці елементи зазвичай спрощуються або усуваються, адже письмова форма не може відтворити всі просодичні й інтонаційні особливості оригіналу. Глядач компенсує цю втрату завдяки невербальним каналам: акторській грі, звуковим ефектам і візуальним деталям, які допомагають «зчитати» підтекст за межами субтитру.

Як підкреслює І. Гамб'є, субтитрування варто розглядати не як буквальний переклад, а як трансформаційний процес, що поєднує елементи узагальнення, перефразування й адаптації [22, с. 178]. Перекладач має враховувати не лише жанрово-стилістичні та культурні особливості тексту оригіналу, а й усю систему взаємодії семіотичних рівнів фільму: ритм монтажу, музику, кольорову палітру, інтонацію акторів. Водночас завдання ускладнюється тим, що перекладачі субтитрів, на відміну від перекладачів письмових текстів або усних перекладачів, рідко знають свою цільову аудиторію та можуть лише здогадуватись, хто подивиться програму чи фільм, над якими вони працюють [36, с. 55]. Тому субтитри повинні бути зрозумілими для максимально широкого кола глядачів і водночас передавати індивідуальний стиль автора й персонажів.

З огляду на зазначені у попередньому розділі суворі часові та просторові обмеження у субтитруванні, а також експресивність та, у деяких випадках, надлишковість усного мовлення, спрощенню піддаються також граматичні, синтаксичні та лексичні елементи. У результаті субтитр зберігає лише денотативно важливу інформацію – те, що просуває сюжет чи створює смислову новизну («контекст-оновлюючі» елементи), тоді як «контекст-підтверджувальні» елементи часто вилучаються [19, с. 89]. Такий баланс дозволяє зберегти логіку та ритм оригінального діалогу, не перевантажуючи екран текстом. Водночас надмірне прагнення до письмової коректності, за

застереженням Дж. Невеш (J. Neves), може призвести до конструювання абсолютно іншої думки, відмінної від початкової, або допущення грубих помилок [34, с. 134], тому важливо дотримуватися балансу між граматичною чіткістю і природною розмовністю, особливо коли йдеться про персонажів з яскраво вираженими лінгвостилістичними особливостями.

Редукція як основний прийом субтитрування

Як зазначає Е. Ремаел, **редукція** є неминучою складовою процесу субтитрування через «необхідність передавати мову двома рядками стислого і зрозумілого письма з мінімальною втратою інформативності» [41, с. 104]. Вона передбачає свідоме скорочення обсягу вихідного тексту шляхом вилучення або скорочення певних елементів, які не є критично важливими для розуміння змісту [47, с. 387]. Розрізняють два основні види редукції: часткову та повну.

Часткова редукція досягається через **конденсацію**, тобто стиснення, «ущільнення» висловлювання та створення більш лаконічного еквівалента оригіналу без значної втрати інформації. Конденсація тісно поєднується з трансформацією переформулювання, адже попри вилучення певних надлишкових компонентів усного мовлення (вигуків, повторів, фальстарту репліки), спрощення синтаксичної структури та лексики, комунікативна функція репліки зберігається в повному, або майже повному, обсязі. Повна редукція, натомість, означає **омісію** (**елімінація** в [39, с. 185]), або повне вилучення, окремих лексичних одиниць чи фраз, рідко – частин речень, які не мають суттєвого впливу на розуміння смислу [19, с. 147].

Варто зазначити, що, за словами Л. Перес-Гонсалес (L. Pérez-González), «лінгвістична конденсація, [...], яка часто розмиває прагматичну насиченість та/або опосередкованість мови оригіналу, може змінити спосіб сприйняття персонажів цільовою аудиторією» [40, с. 32]. Тому ухвалення рішення щодо того, які компоненти мають бути вилученими, а які частини мовлення стиснені і наскільки, відбуваються з огляду на технічно можливу довжину субтитру на

екрані та на жанр, функцію й семантичну вагу репліки або діалогу в цілому. Крім того, деякі із трансформацій напряду пов'язані з відмінностями граматичних чи словотвірних норм вихідної та цільової мов.

Теоретики субтитрування Х. Діас-Сінтас та Е. Ремаел відносять до основних проявів редукції такі трансформації [19, с. 151-168]:

1. **Спрощення дієслівних конструкцій** (заміна складних зворотів простішими та коротшими дієсловами);
2. **Генералізація переліків** (заміна довгих перерахувань одним родовим поняттям);
3. **Використання коротших синонімів чи еквівалентного вислову** (забезпечує лаконічність без зміни значення);
4. **Заміна частин мови, або транспозиція** за П. Ньюмарком [35, с. 85] (номіналізація, вербалізація, перетворення, прикметника на прислівник чи навпаки, що часто може бути коротшим варіантом перекладу);
5. **Заміна заперечень або питань стверджувальними реченнями, або антонімічний переклад** для норм української мови за Л. П. Науменко та А. Ю. Гордєєвою [4, с. 5] (позитивація, негативація, анулювання двох негативних компонентів);
6. **Зміна підмета в реченні або головного слова у фразі** (відбувається паралельно зі зміною порядку слів у реченні);
7. **Маніпуляція темою і ремою** (зміна порядку подання відомої (теми) та нової (реми) інформації);
8. **Перетворення довгих складних речень на прості і навпаки;**
9. **Перетворення пасивних конструкцій на активні і навпаки** (зміна граматичної форми для економії тексту або зміщення акценту, П. Ньюмарк відносить цей прийом до транспозиції [35, с. 89]);

10. **Вилучення уточнюючих прикметників і прислівників** (видалення другорядних елементів, які лише компліментують сенс основного дієслова або іменника).

Таким чином, редукція виступає як усвідомлений та керований субтитрувальником процес відбору інформації, адже усі скорочення мають зберігати логіку функціональне навантаження діалогу, стиль персонажа та ритм висловлювання в обмеженнях екранного часу.

Для демонстрації прикладів застосування редукції взято першу статтю фільму «Французький вісник», яка відтворює історію створення й розвитку видання. Розповідь ведеться від імені редакційної команди, а в центрі оповіді – Артур Говітцер-молодший, засновник і головний редактор журналу. Цей епізод знайомить глядача із авторами видання та задає тон фільму. Події розгортаються після смерті редактора, колегія готує останній номер, що стає водночас некрологом і присвятою його засновнику.

“Arthur Howitzer, Jr, college freshman, eager to escape a bright future on the Great Plains, convinced his father (proprietor of the Liberty, Kansas Evening Sun) to fund his trans-Atlantic passage as an educational opportunity to learn the family business through the production of a series of travelogue columns to be published for local readers in the Sunday ‘Picnic’ magazine”.

«Першокурсник коледжу, Артур Говітцер-молодший, який прагнув уникнути світлого майбутнього у Великих рівнинах, переконав свого батька, власника ‘Ліберті, Канзас Івнінг Сан’, оплатити йому мандрівку через океан, аби отримати можливість навчитися сімейному бізнесу, пишучи статті про подорожі для місцевих читачів журналу ‘Пікнік’».

В оригіналі спостерігаємо **омісію** та **конденсацію** другої частини речення. У фразі “*as an educational opportunity to learn*” вилучено надлишковість поняття навчання (educational, learn), позбувшись лексеми *educational*. Конденсація застосована у фразі “*a series of travelogue columns*”, яку передано спрощеним

варіантом «*статті про подорожі*», що також генералізує слово *columns*. Вилучено було також вказівку на щонедільність виходу журналу (“*the Sunday ‘Picnic’ magazine*”), але це вилучення не впливає великим чином на зміст сказаного, тим більше що його буде компенсовано (трансформація компенсації за П. Ньюмарком [35, с. 90]) в наступному реченні словом «щотижневик»:

“Over the next ten years, he assembled a team of the best expatriate journalists of his time and transformed ‘Picnic’ into ‘The French Dispatch: a factual weekly report on the subjects of world politics, the arts (high and low), fashion, fancy cuisine/fine drink, and diverse stories of human-interest set in faraway quarters”.

«За наступні десять років він зібрав команду найкращих журналістів-експатріантів свого часу і перетворив ‘Пікнік’ на ‘Французький вісник’, щотижневик з оглядом світової політики, мистецтва, високого і не дуже, моди, вишуканої кухні, витончених напоїв і різноманітними нарисами про життя людей у віддалених районах».

У цьому прикладі також бачимо **омісію** лексеми “*factual*” та виразу “*the subjects of*”, а також **конденсацію** “*weekly report*” в одну лексему «щотижневик», що уможлиблюється нормами української мови. Фрагмент “*the arts (high and low)*” передано як «*мистецтва, високого і не дуже*», що є прикладом **антонімічного перекладу** (негативації): заміна позитивного оцінного епітета “*low*” на іронічну форму «*не дуже*», що створює стилістично забарвлений контраст і надає репліці відтінку гумору. Для передачі лексеми *quarters* було застосовано **функціональний відповідник** – прийом, який полягає у заміщенні культурно або контекстуально специфічного слова вихідного тексту словом або виразом у мові перекладу, що виконує ту саму функцію для цільової аудиторії, навіть якщо його буквальне значення інше [35, с. 83]. Слово “*quarters*” означає район у Франції [33] та є культурно специфічним терміном, у перекладі його передано лексемою «*райони*» без пояснення культурної специфіки.

У наступному прикладі реалізовано трансформацію **транспозиції**, або **заміни частин мови**:

“Famously gracious with his writers, Arthur Jr. was less courteous with the rest of the magazine’s staff”.

«Своїх авторів Артур-молодший шанував, а от із рештою штату був не такий люб’язний».

В англійському реченні прикметник “*gracious*” функціонує як розширене означення до підмета, тоді як в українському перекладі це значення передано дієсловом «шанував», змінивши при цьому порядок слів в реченні. У цьому прикладі можна говорити не лише про транспозицію частин мови, а й про трансформацію **зміни теми і реми**. В оригіналі тема подається через описову характеристику ад’єктивною конструкцією, а ремою виступає головна частина речення, що стоїть після коми. В українському перекладі тематичний центр зміщується на того, *кого* він шанував («*Своїх авторів*»), а не на його стосунки з «*рештою штату*», водночас зберігається семантичний контраст між двома частинами речення. Крім того, при перекладі спостерігається вилучення лексем “*famously*” та “*magazine’s*”, причому вилучення першої підпадає під визначення трансформації **вилучення уточнюючих прикметників і прислівників**

Прикладом трансформації **зміни підмета** є наступна фраза нараторки:

“His return to Liberty comes precisely fifty years after his departure [...]”.

«Він повертається до Ліберті через 50 років після свого віз’їзду [...]».

В оригіналі підметом є іменник “*His return*”, що створює відсторонений, формальний тон, характерний для оповідної стилістики некролога. У перекладі ж підмет змінено на особу: «*він повертається*», що персоніфікує висловлювання й робить його природнішим для української синтаксичної структури. Крім того, спостерігається елімінація прислівника “*precisely*”, який не впливає на зміст сказаного, але скорочує репліку до оптимальної довжини субтитру.

При перекладі наступної репліки було використано трансформацію **перетворення пасивної конструкції на активну**:

“His epitaph will be taken verbatim from the carved shingle fixed above the door of his inner office”.

«Його епітафія – дослівне відтворення тексту вивіски в його кабінеті».

В англійському реченні присудком виступає дієслівна конструкція пасивного стану *“will be taken”*, яка підкреслює процес – «буде взято». В українському перекладі пасивну форму замінено на складений іменний присудок *«епітафія – дослівне відтворення»*. Така трансформація значно скорочує репліку, економлячи простір, та спрощує розуміння в межах обмеженого часу показу субтитру. Крім того, у даному випадку відбулася **конденсація**: багатокomпонентна англійська конструкція *“from the carved shingle fixed above the door of his inner office”* скорочена до єдиної узагальненої фрази *«тексту вивіски в його кабінеті»*. Було вилучено лексеми *“inner”*, *“carved”* та вказівку розташування цієї вивіски *“fixed above the door”*.

2.2. Лінгвостилістичні особливості мовлення персонажів та їх відтворення при перекладі субтитрів

Поруч із аналізом редуційних трансформацій доцільно розглядати й лінгвостилістичні особливості мовлення персонажів, адже саме вони визначають специфіку перекладацьких рішень у фільмах Веса Андерсона.

Поняття лінгвостилістичних особливостей мовлення активно використовується в перекладознавчому дискурсі для позначення індивідуальної манери висловлювання персонажа літературного твору чи автора. Воно охоплює лексичні, синтаксичні, прагматичні та просодичні (ритм, темп, інтонація, паузи) засоби, що формують мовний портрет особистості, акцентуючи увагу не лише *що* сказано, а й *як*. Поєднуючись з географічними,

соціальними та економічними чинниками, ці елементи утворюють ширше поняття «різноманітності індивідуального мовлення» – ідіолект [46, с. 179-180]. Як зазначає А. Ю. Щербак, для максимально точної передачі ідіолекту перекладач має «‘слухати’ художнє мовлення, а не просто ‘уважно читати’, виділяючи індивідуальні риси кожного персонажа і намагатись передати їх якомога точніше в перекладі» [45, с. 25].

У свою чергу, як наголошує О. В. Ребрій [7, с. 255, 259], лінгвостилістичні засоби, або мікрообрази, становлять систему дрібних вербальних деталей, які формують макрообраз – узагальнений художній характер чи ідіостиль. Перекладач, відповідно, має визначити, які з цих мікрообразів є найбільш релевантними для збереження стилю й атмосфери оригіналу, та добирати такі перекладацькі відповідники, які не порушують цілісності макрообразу.

Саме тому репліки персонажів доцільно аналізувати як зразки художнього твору, а не лише аудіовізуального перекладу. У цьому контексті ефективною є класифікація перекладацьких методів за П. Ньюмарком [35, с. 45-53, 81-93], яка дозволяє поєднати лінгвістичний та комунікативний підходи до аналізу перекладацьких рішень. Згідно з нею, перекладач обирає орієнтуватись на цільову мову або мову перекладу, відповідно обираючи між **семантичним перекладом**, який прагне максимально точно передати значення оригіналу з урахуванням його стилю, емоційного тону та контексту, та **комунікативним перекладом**, орієнтованим на природність і зрозумілість для цільової аудиторії. Обидва підходи є базовими у процесі субтитрування, адже вимагають балансу між точністю змісту та лаконічністю вислову в умовах часових і просторових обмежень.

Допоміжними засобами виступають **модуляція** – зміна логіко-семантичного ракурсу вислову без спотворення змісту (абстрактне → конкретне, причина → наслідок, активний стан → пасивний стан, заміна понять), та **функціональний переклад**, який замінює оригінальну одиницю

виразом, що виконує ту саму функцію в культурі реципієнта, тобто нейтралізує культурно марковану одиницю. Сукупність цих методів забезпечує адекватність і стилістичну відповідність перекладу, дозволяючи передати індивідуальний авторський стиль Веса Андерсона засобами українського субтитрування.

У субтитруванні важливими перекладацькими трансформаціями також є **експансія** (передбачає розширення вислову для пояснення культурно чи контекстуально складних елементів), **описовий еквівалент** (використовується, коли відсутній прямий відповідник, і зміст передається через короткий опис) і **компенсація** (дає змогу відновити стилістичний або емоційний ефект оригіналу в іншій частині тексту). Застосування цих прийомів забезпечує гнучкість перекладу й допомагає зберегти художню цілісність та авторський стиль режисера.

Журналістський жаргон

Використання журналістського жаргону у «Французькому віснику» є важливим елементом створення автентичного професійного середовища редакції. Журналістський жаргон – це лексика, притаманна мові працівників медіа, яка включає терміни, скорочення й фразеологізми, що використовуються всередині професійного кола для позначення редакційних процесів. У фільмі «Французький вісник» професійний жаргон виконує стилістичну й соціолінгвістичну функцію: він маркує професійну ідентичність персонажів і створює достовірну атмосферу редакційної діяльності.

Для передачі журналістського жаргону використовуються такі перекладацькі трансформації, як: вибір прямого відповідника (*circulation* – *наклад*; *double-issue* – *подвійний номер*), генералізація (*column* – дослівно «колонка», у перекладі – *стаття*). Цікавим випадком є лексема *masthead*, має два значення: назва газети або журналу та основна інформація про видання та його авторів. хоча із контексту зрозуміло, що мова йде про останнє значення,

субтитрувальник прийняв рішення спростити та скоротити переклад до простого *заголовка*.

При перекладі більш абстрактних реплік такої стилістично насиченої лексики застосовується функціональний переклад, щоб забезпечити зрозумілість для українського глядача, не втрачаючи змісту оригінального жаргону. Наприклад, розмова головного редактора Артура Говітцера-молодшого з редакційним складом щодо перевищення обсягу номера журналу:

Алумна (штатний редактор журналу): *“The question is: **who gets killed?** There’s one piece too many, even if we print another double-issue [...]”*. — *«Питання в тому, **чия стаття зайва?** У нас на одну статтю більше, навіть якщо видамо подвійний номер [...]»*.

Говітцер: *“Shrink the masthead, cut some ads, and tell the foreman to buy more paper. **I’m not killing anybody**”*. — *«Зменште заголовок, викиньте рекламу і скажіть начальнику купити ще паперу. **Я нічиїх статей не видалятиму**»*.

При перекладі фрази *“who gets killed?”* застосовано функціональний переклад *«чия стаття зайва?»*, тобто професійний жаргон замінено нейтральним варіантом, який зберігає зміст, але позбавляється емоційної експресії оригіналу. Ту саму трансформацію бачимо у репліці головного редактора: жаргонізм *“I’m not killing anybody”* нейтралізовано до *«Я нічиїх статей не видалятиму»*.

У «Французькому віснику» кожен журналіст постає як окрема творча постать із виразним індивідуальним стилем. За задумом Веса Андерсона, кожна історія має бути представленою своїм автором, тобто журналіст, який її написав, «виступає де-факто оповідачем подій, що розгортаються на екрані» [44, р. 45]. Такий прийом дозволяє зберегти інтонацію, темп і ритм мовлення кожного оповідача, що відображає різноманітність журналістських голосів. Журналісти «Французького вісника» – це американці, які працюють у Франції, але пишуть для американського журналу, і саме ця культурна двоїстість формує

своєрідний стиль їхніх текстів. Їхня мова – це «журналістська белетристика», тобто художня інтерпретація репортажу [44, р. 62]. Вона поєднує точність журналістського опису з ліризмом і стилістичними фігурами художнього дискурсу.

У межах цього фільму журналістський стиль виконує подвійну функцію: він зберігає фактичність і структурованість газетної мови, але водночас перетворюється на поетичний засіб авторського самовираження. Це створює особливий лінгвостилістичний простір, де журналістський текст стає художнім актом, а кожен репортер – оповідачем зі своїм унікальним ідіостилем, що формує неповторну ритміку та насиченість «Французького вісника».

2.3. Ербсен Сазерак — «Репортер на велосипеді»

Журналіст Ербсен Сазерак (*Herbsaint Sazerac*) – перший оповідач, історію якого глядач зустрічає у фільмі «Французький вісник», він представляє статтю «Репортер на велосипеді», який постає як нарис про повсякденне життя французького містечка Енну-сюр-Блазе. За словами самого Андерсона, Сазерак – це «сардонічний хронікер міського життя, який їздить містом на велосипеді, занотовуючи спостереження та цитати у своєму блокноті» [44, с. 56]. Сазерак виступає не лише спостерігачем, а й документалістом міського побуту, який із іронічною точністю фіксує дрібні, іноді сумнівні і навіть вульгарні, деталі: від архітектури й соціальних типажів до атмосфери вулиць і звуків нічного міста.

Ім'я журналіста варте окремої уваги, адже воно зовсім не є випадковістю. В оригіналі *Herbsaint Sazerac* – це не просто поєднання звуків, а гра з культурними алюзіями: *Herbsaint* – анісовий лікер із Нового Орлеана, створений у 1934 р. [27], а *Sazerac* – компанія, яка і по сьогодні виготовляє цей лікер, а також «найвідоміший коктейль Нового Орлеана» [11, с. 17]. Оскільки

всі журналісти «Французького вісника» є американцями, можна припустити, що Сазерак походить саме з Нового Орлеану, штат Луїзіана (США).

В українському перекладі спостерігається цікава варіативність: в офіційному дубляжі персонаж постає як Ербсен Сазерак (тут і надалі ми обрали орієнтуватись саме на цей варіант, оскільки субтитри можуть варіюватися на різних стримінгових платформах), тоді як у субтитрах – Гербсент Сазерак. Ця розбіжність є наслідком різних перекладацьких стратегій: у першому випадку використано транскрипцію з елементами натуралізації (*Herbsaint* → *Ербсен*), де складне сполучення приголосних спрощено відповідно до українських фонетичних норм; у другому – більш буквальною транскрипцію (*Herbsaint* → *Гербсент*), що зберігає оригінальне звучання та алюзію на відомий лікер. В обох варіантах прізвище *Sazerac* відтворено шляхом чистої транскрипції, зберігаючи французьке звучання та авторський задум стилістичного прийому.

Мовлення Ербсена Сазерака відзначається кількома характерними рисами, що поєднують описовість і емоційну відстороненість. Його репліки звучать як фрагменти літературного репортажу, у якому поєднуються точність газетної хроніки та поетичність оповіді, що створює відчуття «словесної картинки», яка ніби дублює кадр. Для його мовлення також характерні стилістична насиченість, ритмічність, паралелізм і метафоричність. Водночас експресивний зміст у мовленні Сазерака прямо контрастує з його байдужим тоном, що створює ефект «сухої іронії» та дедпену. Його інтонації спокійні, але слова нерідко описують абсурдні чи драматичні події. Цей прийом є характерною рисою андерсонівського гумору, де комізм виникає не з подій, а з їхнього надмірно серйозного викладу. У перекладі ці особливості потребують не лише лінгвістичної, а й стилістичної адаптації, щоб зберегти іронічну тональність та ритм оригіналу, але при цьому уникнути перевантаження тексту в субтитрах.

Історія Сазерака починається його словами: “*Ennui rises suddenly on a Monday*”. На екрані спершу бачимо статичний кадр «сплячого» міста,

застиглого в безрусі. Після його слів кадр поступово оживає: на вулицях з'являються люди, чутно звуки ранкової метушні, починає текти вода вздовж тротуару у зливову каналізацію. У перекладі «*У понеділок місто Еннуї рантрово оживає*» застосовано **комунікативну стратегію з експансією** (*Ennuï – місто Еннуї*), щоб передати метафору пробудження та компенсувати культурну дистанцію між оригіналом і цільовою аудиторією, адже тут Вес Андерсон використовує ще одну алюзію. Слово *Ennuï* у французькій та англійській мовах означає «нудьга», проте для українського глядача ця алюзія є малозрозумілою без додаткового контексту. Тому у перекладі доцільно використано нейтральний еквівалент «*місто оживає*», адаптувавши гру слів до іншої культурної системи, що забезпечує зрозумілість і водночас зберігає метафоричний підтекст пробудження.

Ще одним прикладом комунікативного перекладу, де не зберігається буквальної структури оригіналу, але передається його тон, образність і прагматичний ефект, є репліка: “*Through the time machine of poetic license, let us take a sight-seeing tour*” – «*Запрошую вас у мандрівку містом на машині часу і поезії*». В оригіналі присутні 2 стилістично забарвлені фрази:

poetic license – це абстрактний вислів, що означає свободу письменника змінювати факти або правила, аби зробити історію цікавішою [16];

time machine – алюзія на подорож у минуле (до історії міста, яку описуватиме Сазерак).

В українському перекладі ці образи передано за допомогою **модуляції**: «*машина часу і поезії*», тобто відбувається зміна абстрактного поняття на конкретний знайомий українському глядачу образ (*поезія* замість «поетична ліцензія»). Також бачимо модуляцію на синтаксичному рівні, коли в оригіналі форма *let us* («давайте») створює колективний заклик, а в українському перекладі граматичну перспективу було змінено: тепер це одиниця зі зверненням

до аудиторії (*запрошую вас*), що передає більш природну інтонацію оповідача-«екскурсовода», зберігаючи при цьому комунікативний ефект.

Далі Сазерак описує місто Еннуї з доволі непривабливими деталями.

“Like every living city, Ennui supports a menagerie of vermin and scavengers. The rats which colonized its subterranean railroad. The cats which colonized its slanty rooftops. The anguilletes which colonized its shallow drainage canals.”

«Еннуї підтримує збіговиська паразитів та падальників. Щурів, які заполонили підземну залізницю. Котів, які окупували похилі дахи. І вугрів, якими кишили мілкі каналізаційні канали.»

При метафоричному описі міста застосовується **ідіоматичний переклад** – спосіб передавання змісту оригіналу через колоквіалізми та ідіоми, навіть якщо їх немає в оригіналі [35, с. 41]. Оригінальний вислів *a menagerie of vermin and scavengers* дослівно означає «звіринець шкідників і падальників». У перекладі на українську замість буквального «звіринець» [33], що є прямим відсиланням до наступних речень про «істот», які складають екосистему цього міста, вжито вираз «збіговиська паразитів та падальників», який апелює до усталеного сприйняття слова «збіговиська» як натовпу людей, а фраза «*паразити та падальники*» зміщує акцент на соціальну площину, що сприймається як натяк на людські типажі міського життя. У цьому випадку передається саме метафоричний образ, а не буквальне значення, що є типовою ознакою ідіоматичного підходу.

У другій частині цього прикладу використано поєднання **модуляції**, **синонімічного перекладу** та **функціонального еквівалента**. Основна трансформація полягає у зміні дієслова *colonized* на три різні українські відповідники: *заполонили*, *окупували*, *кишили*. Така варіація створює динамічний ритм, передаючи рух і насиченість життя міста. В оригіналі три однотипні речення ритмічно повторюють структуру (*the [noun] which colonized its [place]*), створюючи ефект документального переліку. Перекладач, замінивши повтор

одного дієслова, застосував прийом модуляції, створивши варіативність. Вибір цих трьох дієслів для перекладу має не лише стилістичне, а й семантичне навантаження, що підлаштовується під динамічний візуальний ряд фільму (на кожному реченні кадр змінюється):

Заполонили – передає кількісне перевищення, масовість.

Окупували – натякає на захоплення території, додаючи іронічного підтексту.

Кишили – створює відчуття руху, хаотичності, «живого» міського середовища.

Також варто зазначити використання функціонального еквіваленту в цьому прикладі. Слово *anguillettes* (підвид вугрів) передано генералізованим, культурно нейтральним еквівалентом *вугрі*. Це типовий прийом у субтитруванні, коли локальна назва виду тварини не є суттєвими для розуміння змісту, тому її опускають задля природності.

Подібним чином, у перекладі “*As the sun sets, a medley of unregistered streetwalkers and gigolos replaces the day’s delivery boys and shopkeepers, and an air of promiscuous calm saturates the hour.*” – «Із заходом сонця місця кур’єрів і продавців займають компанії вуличних дівуць і жигало, а повітря наповнюється пахощами випадкових стосунків» застосовано **комунікативний переклад із модуляцією та функціональним відповідником**, що вдало передає зміст і художню атмосферу оригіналу. В оригіналі маємо вислів “*an air of promiscuous calm*” – оксиморон, який поєднує спокій із моральною розбещеністю. У перекладі використано модуляцію «*повітря наповнюється пахощами випадкових стосунків*», де акцент переноситься від від абстрактного вислову (*air of calm*) до конкретного образу (*пахощі*). Лексему *medley* передано за допомогою функціонального еквіваленту *компанії*, який не несе такого яскравого стилістичного забарвлення, та все ж зберігає свою змістову функцію. При перекладі “*unregistered streetwalkers*” – «вуличні дівуцьі» слово *unregistered*

опущено як другорядне у візуально-звуковому контексті, а *streetwalkers* передано стилістично м'якшим еквівалентом *dівиці*, а не, наприклад, повії або проститутки, що відповідає загальному тону сцени, зображуючи легку іронію, а не вульгарність.

Приклад використання **семантичного перекладу**, який, за визначенням П. Ньюмарка зосереджується на максимальному збереженні смислових і стилістичних відтінків оригіналу, допускаючи невеликі адаптації форми [35, с. 46].

“After receiving the Host, marauding choirboys (half-drunk on the Blood of Christ) stalk unwary pensioners and seek havoc”

«Прийнявши Причастя, хлопчики-мародери з церковного хору, напів сп'янілі від Крові Христа, переслідують довірливих пенсіонерів і створять безлад довкола.»

Цей переклад зберігає смислову точність (усі ключові образи – *Host, choirboys, Blood of Christ, pensioners, havoc* – передані адекватно), іронічний підтекст (поєднання сакрального і профанного) та структурну відповідність (синтаксичну послідовність дії). Тобто перекладач не змінює ідейний фокус, а передає значення з урахуванням культурного контексту та лінгвістичних особливостей цільової мови.

Але водночас у цьому перекладі є елементи **модуляції й експансії**:

seek havoc – *створять безлад довкола* (модуляція, бо змінено абстрактне вираження «прагнути хаосу», «шукати хаосу» на конкретну дію);

marauding choirboys – *хлопчики-мародери з церковного хору* (трансформація експансії через неможливість перекласти українською дослівно та задля збереження стилістичної насиченості).

Ще одним прикладом **семантичного перекладу** з елементами **експансії** є наступний переклад:

“Average rainfall: 750 mm. Average snowfall: 190,000 flakes”.

«Середній рівень опадів у вигляді дощу: 750 міліметрів. Середній рівень опадів у вигляді снігу: 190 000 сніжинок».

По-перше, в оригіналі використано іронічний контраст між науково-офіційним тоном і абсурдною точністю другої фрази. Перше речення звучить як статистичний факт із метеорологічного звіту, тоді як друге (“190,000 flakes”) – пародіює наукову об’єктивність, додаючи комічності через дріб’язкову детальність (ніхто не вимірює сніг у “flakes”). Фраза “Average snowfall” перекладена розгорнутим виразом “Середній рівень опадів у вигляді снігу”. Це забезпечує зрозумілість для глядача, навіть якщо жертвується лаконічність.

Таким чином, український переклад мовлення Ербсена Сазерака як літературного репортажу демонструє поєднання комунікативної, семантичної та ідіоматичної стратегій, які спрямовані на збереження ритму, образності та іронічної тональності оригіналу. Завдяки цьому переклад виконує не лише інформативну, а й стилістичну функцію, дозволяючи глядачеві сприймати фільм як мультимодальний текст, де слово і зображення взаємодіють у межах єдиної естетичної системи.

2.4. Дж. К. Л. Беренсен — «Залізобетонний шедевр»

Після ознайомлення з містом Еннуї, в якому відбуваються події фільму, глядача «журналу» зустрічає журналістка Дж. К. Л. Беренсен, чію статтю «Залізобетонний шедевр» присвячено історії ув’язненого у в’язниці-притулку Еннуї, у відділі для душевнохворих, художника Мозеса Розенталера (у субтитрах Розентгалер). Вона виступає в ролі мистецтвознавиці, яка у формі лекції аналізує феномен його творчості, перетворюючи оповідь на витончене, майже театральне шоу.

Образ Дж. К. Л. Беренсен у фільмі був натхненний реальною постаттю – Розамонд Берньє (Rosamond Bernier), легендарною американською

мистецтвознавицею та лекторкою. Вес Андерсон зазначав, що на етапі розробки сценарію він мав лише ідею «створити історію про абстрактного художника-експресіоніста та арт-дилера» [44, с. 66]. Згодом до цього задуму додалася фігура «великої дами мистецьких лекцій» [там само], відома своїми «екстравагантно престижними та вельми суб'єктивними, лекціями з історії мистецтва, які вона читала у залах Метрополітен-музею, одягнена у найкращі зразки паризької високої моди та з найбездоганнішою дикцією, яку тільки можна собі уявити» [44, с. 67].

Мовлення Беренсен відзначається термінологічною насиченістю, вона активно використовує мистецтвознавчу та культурну лексику, включно з назвами художніх напрямів, технік і стилів, що створює ефект наукової достовірності. Її монолог побудований на лексичній точності, де кожен термін несе смислове навантаження та є важливим для справлення комунікативного враження на глядача.

Для передачі усталених мистецтвознавчих термінів широко використовується метод калькування шляхом буквального відтворення структури англійського словосполучення українськими мовними засобами: *annals of art history* – *аннали історії мистецтва* (усталений науковий термін, збережений без змін) та *art dealer* – *арт-дилер* (англіцизм, що став частиною українського професійного жаргону). Термін *pivotal piece* передано як *центральний твір*, що є прикладом функціонального відповідника, оскільки в українській традиції саме так позначають основну або ключову роботу художника.

Адаптація термінів під чіткі вимоги субтитрування часто призводить до застосування таких методів перекладу, як: генералізація та конкретизація. Прикладом перекладу за допомогою генералізації є словосполучення *amateur artisans* – *митці-аматори*, адже слово *artisans* дослівно перекладається як «ремісники» [6, с. 12], а слово митець є ширшим поняттям. Ще одним

прикладом генералізації є назва школи *the École des Antiquités*, яку передано українською *школа мистецтв*, переклавши дослівно з французької *École* – *школа* [9, с. 206] та узагальнивши слово *Antiquités* (дослівно – старожитності [9, с. 29]) як *мистецтв*. Конкретизація використовується при перекладі лексеми *connoisseur*, тобто цінитель, знавець [8, с. 388] було використано синонім *поціновувач* та додано уточнююче слово мистецтва, в українському варіанті – *поціновувач мистецтва*.

При перекладі терміну *polyptych-tableaux* – *поліптих* було використано калькування першої лексеми, але омісію другої частини складеного терміна задля економії простору в субтитрах. Хоча обидва слова мають окремі значення (*polyptych* – картина, написана на чотирьох і більше секціях або дошках [33], *tableaux* – «картина, яскраве зображення» [6, с. 134]), така редукція не спотворює змісту, оскільки основне поняття збережено. Назву самого поліптиху Мозеса Розенталера “*Ten Reinforced Cement Aggregate (Loadbearing) Murals*” перекладено як «*Десять фресок на армованій залізобетонній конструкції*», що демонструє використання кількох перекладацьких трансформацій, спрямованих на досягнення комунікативного ефекту на реципієнта. Передусім при перекладі цієї назви застосовано **описовий переклад**, адже англійський термін “*reinforced cement aggregate (loadbearing)*” не має короткого прямого відповідника в українській мові, зрозумілого широкій аудиторії. Замість дослівного варіанту на кшталт «несучі бетонні панелі з армованого цементного складу» перекладач обирає спрощений, «компресований» опис «*на армованій залізобетонній конструкції*», який точно передає зміст і дозволяє глядачу швидко зрозуміти, що йдеться про монументальний живопис на бетонних поверхнях, без заглиблення в технічні деталі. Слово *murals* передано за допомогою прямого відповідника *фрески*, а лексему *loadbearing* було повністю вилучено.

Характерною рисою мовлення Беренсен є інтелектуально-піднесений стиль, який відтворюється довгими, граматично складними реченнями, часто з

парентетичними вставками та складними підрядними конструкціями. Такий синтаксис водночас підкреслює її дистанцію від описуваних подій і героїв, що робить наратив відчужено-аналітичним. Розглянемо приклади.

“We take as the subject of tonight’s lecture the great painter at the vanguard of the French Splatter-school Actiongroup, Mr. Moses Rosenthaler. Widely celebrated, as you know, for the bold, dramatic style and colossal scale of his middle-period – in particular, of course, the polyptych-tableaux known as “Ten Reinforced Cement Aggregate (Loadbearing) Murals” – he remains, in my opinion, the most eloquent (and, certainly, the loudest) artistic voice of his rowdy generation”.

«Сьогодні в центрі уваги нашої лекції видатний художник-новатор, центральна постать французької школи набризку і живопису дії, містер Мозес Розентгалер. Відомий, як ви вже знаєте, нахабним драматичним стилем і масштабом робіт середнього періоду. У центрі уваги, звісно, поліптих, знаний як «Десять фресок на армованій залізобетонній конструкції». Він, на мою думку, є найбільш красномовним і, безумовно, найгучнішим голосом його бунтарського покоління».

У цьому прикладі перекладач застосовує **семантичний переклад** із низкою трансформацій, спрямованих на збереження академічного тону лекції Дж. К. Л. Беренсен і водночас забезпечення лаконічності субтитрів.

Передусім в першому реченні спостерігаємо трансформацію **зміни підмета** (*“We take as the subject of tonight’s lecture”*) на складений іменниковий присудок в українському перекладі *«Сьогодні в центрі уваги нашої лекції»*, що створює лаконічніший та зрозуміліший варіант, ніж дослівний переклад. Тут також використано прийом **конкретизації** *“the great painter at the vanguard”* – *«художник-новатор, центральна постать»*, оскільки *at the vanguard* означає бути лідером руху [16], що передано частиною *«центральна постать»*, а слово *«новатор»* додано для уточнення та збереження ритму. власна назва течії *the French Splatter-school Actiongroup* передана частково **калькуванням** (*Splatter-*

school – *школа набризку*), частково **модуляцією** з перенесення акценту на мистецьку дію, а не новаторську (*Actiongroup* – *живопис дії*).

Довге друге речення в оригіналі розбито на коротші синтаксичні одиниці – типовий приклад синтаксичного спрощення, властивого субтитрам. У представленій репліці також присутня **омісія** елементів, які не є критичними для розуміння основного змісту (*widely, colossal, artistic*), адже їхня експресивна функція компенсується інтонацією дикторки й візуальним рядом. Фраза “*middle-period*” передана за допомогою **експансії** як «*робіт середнього періоду*».

В останньому реченні переклад “*remains*” як «є» демонструє **спрощення дієслівної форми**, тоді як “*rowdy generation*” – «*бунтарське покоління*» трансформовано через **модуляцію**, що передає соціально-емоційний підтекст без прямої відповідності.

У наступному прикладі застосовується комунікативний переклад задля збереження логічності викладу для українського глядача:

“*How does this pivotal piece come to find its way into its unique position as a permanent installation here at the Clampette Collection?*”

«*Яким чином цей його центральний твір опинився у колекції Клампетт і став тут унікальним експонатом?*»

При перекладі фрази *come to find its way* застосовано **конденсацію** (заміна довгої конструкції оригіналу одним словом *опинився* в перекладі) та **модуляцію** (змана фокусу з процесу «шукати» на результат «опинитись»). Для підсилення стилістично забарвленого мовлення Беренсен використано **конкретизацію** вислову *this pivotal piece* займенником *його* – *цей його центральний твір*. Друга частина речення є яскравим прикладом **переконформування** задля збереження лаконічності субтитру. Перекладач уникає дослівної передачі фрази *its unique position as a permanent installation*, **редукуючи** семантичну частину *as a permanent installation* й лексему *position* та застосовуючи **модуляцію** заміни

цілого частиною (*installation – експонат*), а також перехід від статичного іменникового опису, вираженого через англійський прийменник порівняння *as*, до динамічного дієслівного виразу *став тут експонатом*.

Труднощі перекладу мовлення Беренсен зумовлені його формальним регістром, що вимагає збереження наукової точності і стилістичної маркованості. Водночас варто уникати перевантаження тексту субтитру, щоб не втратити динаміку оповіді. Тут доречно застосовувати прийоми **конденсації**, **переформулювання** та **модуляцію**: скорочення складних стилістичних структур при збереженні відчуття інтелектуальної зверхності журналістки. Збереження балансу між точністю термінології і природністю перекладу відбувається за використання **семантичного** (у випадках не надто образного та довгого мовлення) та **комунікативного** методів перекладу, що дозволяє передати характер Беренсен, стиль її мовлення та вишуканість її мистецьких лекцій.

2.5. Люсінда Кременц — «Поправки до маніфесту»

У другій статті «Поправки до маніфесту» глядач знайомиться із журналісткою Люсіндою Кременц – стриманою і педантичною репортеркою, яка пише репортаж про студентський рух і революційні настрої молоді в місті Еннуї. Вона спостерігає за рішуче налаштованими студентами, що прагнуть змінити суспільство, та зображує їх з легкою іронією і співчуттям водночас. Центральною фігурою її матеріалу є Дзеффіреллі (у субтитрах Зеффіреллі) – харизматичний лідер протестного руху, прототипом якого став Даніель Кон-Бендіт, очільник студентських протестів у Франції 22 березня 1968 року. Як і його історичний попередник, Дзеффіреллі керує студентами, які виступають проти застарілої системи освіти та соціальних норм, зокрема проти гендерної сегрегації в гуртожитках – однієї з найгучніших вимог протесту. Сам Вес

Андерсон зазначає, що він вирішив додати цю деталь у фільм, «бо в цьому є певна наївність і чарівність» [44, с. 71].

Кременц не лише документує події, а й стає їхньою учасницею: між нею і Дзеффірееллі виникає короткий роман. Вона допомагає йому редагувати маніфест, додаючи ясності його ідеям. На відміну від Сазерака чи Беренсен, її оповідь менш відсторонена, адже вона додає деталі з особистого життя, коментує події з суб'єктивної точки зору і навіть ставить під сумнів власну роль як журналістки, що має дотримуватись журталістського нейтралітету.

Наступний епізод ілюструє характерні лінгвостилістичні риси мовлення Люсінди Кременц, у якому поєднано внутрішній монолог, пряму мову та самоіронічний коментар, що відображає моральну дилему між професійною об'єктивністю та людською причетністю:

“Remind myself: you are a guest at this manifestation. Not my fight. Stay out of it, Lucinda. Keep your mouth shut”.

«Нагадую собі: “Ти гостя на цьому мітингу. Це не моя боротьба. Не лізть у це, Люсіндо. Тримай рот на замку”».

Однак, після ряду самонастанов Кременц порушує власну заборону й втручається в дискусію, звертаючись до однієї з головних героїнь цієї статті, студентки Джуліет:

“I have to say something. You’re a very bright girl, Juliette. If you’d put away your powder-puff (for one minute, forgive me) and think for yourself (for one minute, forgive me) you might realize: you’re all in this together. Even the riot-police”.

«Я хочу дещо сказати. Ти дуже цікава дівчина, Джуліет. Якщо хоч на хвилинку відкладеши дзеркальце, пробач на слові, і хвилинку подумаєши, пробач на слові, ти зрозумієши, що ви в цьому разом. Навіть поліція, що має стримувати бунт».

У цьому епізоді спостерігаємо використання таких стилістичних прийомів, як: **еліпсис**, **парцеляція** і **відокремлення**, що створюють уривчастий

ритм думок та підкреслюють стриманість героїні. У першій частині Кременець використовує односкладні імперативні речення, звернені до самої себе: “*Remind myself*”, “*Stay out of it*”, “*Keep your mouth shut*”. У перекладі українською цей прийом повністю відтворюється навіть у розділових знаках, зберігаючи фрагментарність мовлення. У цій же репліці бачимо прийом парцеляції у фразі “*Not my fight*”, яке відокремлено крапкою від попереднього речення, і стилістичний прийом еліпсису, тобто свідомого пропущення членів речення, які легко відновлюються з контексту, в даному випадку пропущено підмет та дієслово-зв’язку, але українською ця фраза передана повним реченням «*Це не моя боротьба*».

Парцеляція також простежується в другій частині репліки: “... *you’re all in this together. Even the riot-police*”, де остання фраза є парцельованим додатком, який виділено в окреме речення після крапки. Це створює логічний наголос на несподіваній ідеї спільності навіть із ворогами, що є ключовим моментом висловлювання. При перекладі цієї фрази українською було використано **еспансію** та **описовий переклад**, адже термін *riot-police* не має прямого культурного еквівалента в українській мові. У цій же частині було використано **відокремлення** – стилістичний прийом, який застосовують для вставних конструкцій та уточнень, переважно виділяючи комами або дужками всередині основного речення. Фраза “*(for one minute, forgive me)*” в оригіналі відокремлена дужками, а в субтитрах – комами. Український варіант перекладу «*пробач на слові*» виконує функцію експресивного еквівалента, передаючи ввічливість та іронію слів журналістки.

У перекладі другої частини репліки Люсінди Кременець спостерігається низка перекладацьких трансформацій, спрямованих на збереження іронічного тону журналістки. Так, наприклад, фразу “*for one minute*” було передано через додавання зменшувально-пестливого суфіксу «*на хвилинку*», а лексему “*powder-puff*” було замінено на більш зрозумілий відповідник «*дзеркальце*», адже у кадрі

Джуліет насправді ніколи не користувалась пудрою, тільки розглядала себе в дзеркальце, що теж додає відтінку насмішки над її інфантильністю та себелюбством. Також тут прослідковується **конденсація** фрази “*think for yourself*”, що перекладено як «*подумай*», опускаючи значення «подумай самостійно, незалежно не від кого».

Цей діалог Люсінда Кременц завершує реплікою:

“It’s true. I should maintain journalistic neutrality. If it exists”.

«*Це правда, маю зберігати нейтралітет журналіста, якщо таке поняття взагалі існує*».

В оригіналі бачимо явну парцеляцію частин одного речення, але цей прийом не зберігається в перекладі: українською ця репліка звучить одним складнопідрядним реченням.

Стиль мовлення Кременц вирізняється інтелектуальною точністю й аналітичним синтаксисом. Тон її оповіді залишається емоційно нейтральним, що контрастує з хаотичністю подій, які вона описує. Її репліки часто побудовані у формі коротких, завершених тверджень, що підкреслює репортажність її оповіді, чіткий та швидкий виклад фактів. Водночас, вона уникає експресивних прикметників там, де це стосується викладу подій, але в той же час, не цураючись використовувати завуальовану журналістською об’єктивністю власну думку. Яскравим прикладом цього є її наступна репліка, яка супроводжується сценою, в якій Дзеффіреллі та професор грають у шахи, а інші студенти та викладачі університету напружено спостерігають за ходом гри:

“The protest (which ended in a stalemate) gave the superficial appearance of a vanity exercise for the pimple-cream and wet-dream contingent; but, in fact, the sexes were equally represented, and all participants emphasized the basis of their frustration: a desire (more: a biological need) for freedom, full-stop”.

«*Те, що протест зайшов у глухий кут... Створило хибне враження марнославства у тих, хто давив прищі і дрович уві сні. Та насправді*

представників обох статей було порівну. І всі учасники наголошували, що причиною їхнього незадоволення є бажання, чи радше біологічна потреба, свободи. І крапка».

Фраза Кременець *“The protest (which ended in a stalemate)”* супроводжується візуальною метафорою гри в шахи, адже слово *stalemate* в англійській мові має два значення: пряме – «пат» у шахах, коли жоден гравець не може зробити хід, та переносне – «безвихідь», «глухий кут», «припинення прогресу» [16]. У перекладі обрано відповідник *«глухий кут»*, який вдало відтворює подвійний семантичний шар оригіналу попри втрату буквального шахового відтінку, який глядач може зчитати з візуального ряду.

Ще одним стилістичним прийомом у мовленні журналістки є саркастичний перифраз *“the pimple-cream and wet-dream contingent”*, який контрастує з серйозним політичним дискурсом протесту та розкриває легку зневажливість Кременець до молодих наївних протестувальників. Переклад *«ті, хто давив прищі і дрович уві сні»* передає підтекст і зберігає іронію. В оригіналі цей перифраз виражений евфемізмами *pimple-cream* і *wet-dream*, тоді як у перекладі – сленговим дієсловом «дрочити», саме тому український варіант звучить більш прямолінійно і грубо.

Для передачі фрази *“gave the superficial appearance of a vanity exercise”* в перекладі використано трансформацію **конденсації**, відтворивши її як *«створило хибне враження марнославства»*. З англійської словосполучення *“superficial appearance”* не перекладено дослівно, але з використанням синонімічного перефразування *«хибне враження»*, що передає поверхневність й цинічну оцінку з боку журналістки Кременець, а фраза *“vanity exercise”* було скорочено до одного слова «марнославство» передає той самий семантичний підтекст.

При перекладі фрази *“the sexes were equally represented”* – *«представників обох статей було порівну»* використано трансформацію **зміни пасивного стану**

в активний, що не сприяло скороченню довжини субтитру (через експансію лексеми *sexes*), але допомогло забезпечити чіткість і простоту висловлювання в умовах обмеженого екранного часу та великої щільності реклік.

В оригіналі також простежується **відокремлення** вставних конструкцій дужками, що в українському варіанті передано за допомогою **парцеляції** одного великого речення оригіналу на менші крапками, що підсилює ритмічне членування тексту репортерки.

Ставлення Люсінди Кременц до подій репортажу еволюціонує від скептичної відстороненості до щирого захоплення студентами, яке межує з особистою ностальгією. Це мимовільне захоплення викликане чистотою мотивів та дієвістю молодого покоління:

“It has exploded into symbolism”.

«Це переросло у символізм».

Англійську стрімку динамічну метафору вибуху перекладено м'якшим тоном зростання за допомогою **модуляції**.

Її наступна репліка виражає особисте ставлення до подій, яке виходить за межі нейтрального журналістського репортажу:

“I am convinced they are better than we were”.

«Я переконана: вони кращі, ніж ми були».

Оскільки ця репліка передає щире особисте переконання, її відтворення за допомогою **семантичного перекладу** зі збереженням прямого порядку слів і повного змісту підкреслює її емоційне зізнання.

2.6. Робак Райт — «Приватна їдальня комісара поліції»

У розділі «Приватна їдальня комісара поліції» глядач знайомиться з журналістом Робаком Райтом, чия стаття стає фінальним матеріалом фільму. Його оповідь – це суміш кулінарного репортажу та поліцейського трилеру,

обрамлена у форматі телевізійного інтерв'ю, де герой у прямому ефірі дослівно відтворює текст своєї статті, завдячуючи своїй феноменальній типографічній пам'яті:

“I recollect the written word with considerable accuracy and detail – but in other spheres my powers of retention are distinctly impressionistic”.

«Я з неабиякою точністю запам'ятовую написані слова. В інших сферах моя пам'ять відчутно кульгає».

У цьому реченні спостерігаємо **метод семантичного перекладу**, що прагне зберегти зміст і стиль висловлювання, передаючи естетичну цінність, інтелектуальний тон та інтонацію журналіста. Перекладач не спрощує вислів, натомість зберігає інтелектуально-іронічний стиль Райта. Для підкреслення стилістичної виразності застосовано інверсію при перекладі першої частини речення, що зберігає темо-рематичні зв'язки відповідно до норм англійської та української мов. Довге речення оригіналу було розділено на два менших у перекладі для забезпечення чіткості викладу думки при субтитруванні.

Омісію та **конденсацію** було застосовано до фраз *“considerable accuracy and detail”* (вилучено лексему *detail*) та *“my powers of retention”* (в українському варіанті передано одним словом *пам'ять*), що скорочує репліку без значних втрат індивідуального стилю Райта. У випадку перекладу фрази *“distinctly impressionistic”*, яка дослівно означала б «виразно імпресіоністична [пам'ять]», перекладач трансформує її в розмовно-метафоричний вираз *«відчутно кульгає»*. Тут простежуємо трансформацію **модуляції**, тобто зміни точки зору: абстрактний прикметник *impressionistic*, який рідко вживається в українській мові на позначення безсистемності, недосконалості пам'яті, перетворено на *кульгає* – конкретну дію з переносним значенням, що одразу створює зрозумілий асоціативний ряд в українського глядача. Паралельно з модуляцією застосовано трансформацію транспозиції: прикметник в оригіналі замінено на дієслово в перекладі. Таким чином, перекладач зберігає самоіронію героя,

притаманну всій його мові, і досягає природності звучання за рахунок розмовного виразу, що компенсує формальність оригіналу.

Початково Робаку Райту доручено написати історію про кулінарний талант приватного кухаря комісара поліції Месьє Нескафф'є (в субтитрах Мосьє Нескафф'є), але події набувають неочікуваного розвитку: під час вечери стається викрадення сина комісара злочинною бандою. Оповідь Райта перетворюється на поєднання кулінарного опису та кримінального репортажу. Така еkleктична структура – характерна ознака стилю Веса Андерсона, де жанри змішуються, а серйозне і комічне співіснують.

Мовлення Райта поєднує високу літературну мову з кулінарною термінологією та поліцейським жаргоном. Він може описувати страву із тією ж точністю, що й кримінальне розслідування, перетворюючи побутові деталі на естетичні образи. У наступній сцені Райт зображує початок розслідування викрадення сина комісара поліції, поєднуючи його з описом вишуканих страв кухаря Нескафф'є:

“Even as the faintest hints of the aromas of the great chef’s kitchen ribboned into the Commissaire’s nostrils, he began to envision and formulate a multi-pronged battle-plan”.

«Щойно найслабші натяки на аромати з кухні видатного кухаря торкнулися ніздрів комісара, він почав уявляти і скласти комплексний план нападу».

Застосування семантичного методу перекладу дозволило передати стилістичну забарвленість та образність мовлення журналіста. При перекладі використовуються **прямі відповідники**: *the faintest hints* – найслабші натяки, *aromas* – аромати, *multi-pronged* – комплексний, *battle-plan* – план нападу. Застосування **модуляції** простежується в передачі метафоричного виразу *“ribboned into the Commissaire’s nostrils”* – «торкнулися ніздрів комісара». Англійський дієслово *ribboned* (буквально «тягнулися стрічкою») створює

візуально-сенсорний образ: аромати, що повільно струмують, тягнуться до носа. В українському варіанті змінено точку сприйняття: від руху аромату до тактильної взаємодії (реакція комісара на аромат).

Надалі звучить безпосередній опис страв Райтом з їх демонструванням у кадрі (кадр з першою стравою див. Рис. 1.1):

“To start: deviled eggs of the precinct canary served in shells of its own meringue”.

«Для початку... Фаршировані яйця місцевої канарки, які подаються у власному безе».

Кулінарні терміни *deviled eggs* та *meringue* передані як, відповідно, *фаршировані яйця* та *безе*, що є **функціональними відповідниками**, відомими українському глядачу. Цікавим в цьому прикладі є поєднання гастрономії з поліцейським жаргоном, яке було втрачено при перекладі в умовах технічних обмежень субтитрування. Так, наприклад, вираз *the precinct canary* містить професійну лексему *precinct*, що означає «дільниця» [8, с. 94], у перекладі цей відтінок нейтралізовано за допомогою **функціонального відповідника місцевий**. Також у цьому прикладі простежується **омісія** вислову *in shells of*, яке компенсується зображенням страви у кадрі. Парцеляція речення в перекладі (*Для початку...*) підкреслює паузу в мовленні Робака Райта.

З цієї ж причини спостерігаємо парцеляцію речення крапкою під час опису наступної страви:

“Next: kidneys poached with plums from the mayor’s rooftop arbor”.

«Далі: Нирки. Тушковані зі сливами з дерев на даху будинку мера».

Так само, як і в попередньому прикладі, специфічний кулінарний термін *poached*, який означає спосіб приготування продукту у воді або іншій рідині (молоці, вині тощо) за температури, нижчої від точки кипіння [18], передано як *тушковані* за допомогою **функціонального відповідника**, втративши кулінарний відтінок унікальності та вишуканості страви. У цьому прикладі

також визначаємо застосування трансформації **конкретизації** лексеми *arbor* (тут виступає в значенні сад [18]), яка в українському перекладі звужується до поняття *дерево*.

Багатство літературного мовлення Райта простежується в описі коктейлю-аперитиву, поданого за вечерею у комісара поліції до новин про викрадення його сина:

“The drink, a milky, purplish aperitif, ferociously fragrant, overtly medicinal, ever-so-faintly anesthetizing (and cooled to a glacial viscosity in a miniature version of the type of vacuum-flask normally associated with campsites and schoolrooms) cast a spell which, during the subsequent sixty second interval, was to be mortally broken”.

«Напій, молочний аперитив із фіолетовим відтінком, дико духмяний, відверто зцілюючий, злегка анестезуючий і охолоджений до льодяної в'язкої консистенції в мініатюрній версії фляги, яку зазвичай використовують у таборах і школі, оповив своїми чарами, які за наступні 60 секунд безжально розвіяли».

Оригінал містить низку епітетів, які створюють «смакову» деталізацію опису напою. У перекладі українською зберігається як структура речення, так і насиченість та виразність прикметників та прислівників через передачу **прямими або синонімічними відповідниками**: *milky* – *молочний*, *ferociously fragrant* – *дико духмяний* (більш стилістично забарвлений синонім, ніж, наприклад, ароматний чи запашний), *overtly medicinal* – *відверто зцілюючий* (синонімічний відповідник до *medicinal*), *ever-so-faintly* – *злегка* (редуковано до однієї лексеми), *glacial* – *льодяної*. У випадку прикметника *purplish* перекладач обрав передати значення «злегка фіолетовий» за допомогою **описового перекладу**: *із фіолетовим відтінком*. Для перекладу лексеми *viscosity* (в українському варіанті – *в'язкої консистенції*) було застосовано трансформації **експансії** та **транспозиції**: в оригіналі – іменник, у перекладі – прикметник.

Прикладом використання **редукції** у цій репліці є фраза *the type of vacuum-flask*, яка в перекладі виражена однією лексемою *фляга* для уникнення перевантаження субтитру. Цю ж трансформацію було застосовано до таких виразів: *schoolrooms* – *школа*, *sixty second interval* – *60 секунд* (причому, кількість секунд в субтитрі прописано цифрами).

Вираз “*cast a spell which [...] was to be mortally broken*” передано як «*оповив своїми чарами, які [...] безжально розвіяли*». У першій частині зміщено логічний акцент «насилання чар» на на активну метафоричну дію «оповивання чарами», що робить вислів більш природним для української мови та зберігає емоційний ефект. У другій частині міститься пасивна конструкція (“*was to be mortally broken*”), яка створює ефект відстороненості та певної фатальності: дія ніби відбувається сама собою, без чіткого суб’єкта. В українському перекладі пасивна форма замінена активною: «*безжально розвіяли*». Така трансформація змінює наративну динаміку, оскільки опис перестає бути нейтральним і стає драматичним, адже за цією реплікою слідує дзвінок від викрадачів із повідомленням про викрадення хлопчика. Це класичний приклад **модуляції**, коли змінюється точка зору для досягнення природності у цільовій мові.

Висновки до розділу 2

У другому розділі було здійснено комплексний аналіз способів відтворення індивідуального стилю Веса Андерсона в англо-українському субтитруванні фільму «Французький вісник» із фокусом на мовленні персонажів-журналістів, що виконують роль оповідачів у кожному з сюжетів.

Субтитрування є простором для реалізації різноманітних перекладацьких трансформацій, які забезпечують баланс між лаконічністю, змістовою точністю та стилістичною відповідністю оригіналу. Застосування таких прийомів, як модуляція, функціональний еквівалент, експансія, компенсація, описовий

переклад і редукція, дає змогу адаптувати складні лексико-стилістичні структури до вимог субтитрування без втрати авторської інтонації.

Мовлення Ербсена Сазерака та Дж. К. Л. Бернсена характеризується переважанням комунікативного перекладу з використанням редукції та конденсації, що зумовлено інформаційною насиченістю стилю цих журналістів та необхідністю дотримання часових обмежень субтитрів. У перекладі мовлення Люсінди Кременц редукція майже не застосовується, оскільки її мова сповнена еліпсисів, парцельованих структур і односкладних речень, що природно підходить до субтитрової форми й передає ритм її мислення. Мовлення Робака Райта, попри складну образність і поєднання кулінарного та кримінального жаргонів, також не вимагало значної кількості скорочень: переклад зосереджувався на збереженні лексичної точності та іронічного підтексту, тоді як трансформації застосовувалися лише у випадках надлишкової або малозрозумілої для українського глядача деталізації.

Отже, у процесі субтитрування персонажного мовлення у фільмі «Французький вісник» ключовим завданням перекладача є не буквально відтворення тексту, а передача авторського стилю Веса Андерсона – його симетричності, ритмічності, іронії та багат шарової гри мовних реєстрів. Це досягається за допомогою гнучкого поєднання семантичного та комунікативного перекладу, адаптованого до умов мультимодального простору аудіовізуального тексту.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

У цій магістерській роботі було досліджено особливості відтворення індивідуального стилю Веса Андерсона в англо-українському субтитруванні фільму «Французький вісник». Аналіз дозволив показати, що субтитрування є не лише технічним процесом перекладу реплік, а й творчим завданням, яке вимагає глибокого розуміння авторської естетики, кіномови та характерів персонажів.

У ході дослідження було з'ясовано, що субтитрування є не лише технічним, а й творчим видом перекладацької діяльності, що вимагає балансу між точністю передання змісту, лаконізмом форми та збереженням стилістичної виразності оригіналу. На відміну від інших видів аудіовізуального перекладу (дубляжу чи закадрового озвучення), субтитри функціонують як мультимодальний елемент, який взаємодіє із зображенням, звуком і ритмом монтажу, створюючи цілісну семіотичну структуру. Перекладач у цьому контексті постає не лише як посередник між мовами, але й як співавтор, відповідальний за інтеграцію тексту у візуально-аудіальне середовище.

Було також визначено, що індивідуальний стиль Андерсона ґрунтується на поєднанні симетрії, театральної композиції, сухої іронії (дедпен-гумору) та інтертекстуальних алюзій. Його персонажі говорять ніби штучно сконструйованою, водночас майже беземоційною мовою, насиченою культурними референсами, професійним жаргоном, розмовним сленгом і надмірною деталізацією. Така манера вимагає від перекладача не буквальної точності, а стилістичного чуття, аби передати не тільки зміст, а й ритм, інтонацію та підтекст кожної репліки.

У процесі дослідження виявлено, що найефективнішими методами перекладу для субтитрів стали семантичний і комунікативний переклад за класифікацією П. Ньюмарка, оскільки вони забезпечують баланс між точністю та природністю. Для збереження художнього ефекту застосовувалися також

модуляція, функціональні відповідники, експансія, компенсація та описовий переклад. У межах редуційних прийомів субтитрування найпоширенішими були омісія та конденсація, що зумовлено часовими й просторовими обмеженнями субтитрів. Редукція в цьому контексті розглядається не як втрата змісту, а як вмотивоване скорочення, що підпорядковується темпоритму монтажу та обмеженням екранного часу. Компенсація різними трансформаціями перекладу, навпаки, виконує функцію відновлення художньої рівноваги, коли відсутні елементи оригіналу передаються іншими засобами через лексичне збагачення, інтонаційну чи ритмічну перебудову фрази.

Детальний аналіз персонажного мовлення чотирьох журналістів (Ербсен Сазерак, Дж. К. Л. Беренсен, Люсінда Кременц, Робак Райт) показав, що для кожного з них характерні власні лінгвостилістичні особливості мовлення, до яких, відповідно, застосовуються різні методи та трансформації перекладу. Для Сазерака й Беренсен це переважання редуції та комунікативного перекладу, для Кременц – точна передача парцеляції, еліпсисів і коротких емоційних фраз без значних скорочень, а для Райта – стилістичне варіювання між піднесеною та професійною лексикою, що вимагало компенсаційних і семантичних стратегій.

Результати дослідження підтверджують, що успішне субтитрування полягає не лише у знанні мови, а й в умінні пристосувати переклад до мультимодального контексту, де слово, звук і зображення створюють єдину естетичну цілісність. Запропонований підхід до аналізу перекладацьких трансформацій у межах редуції, компенсації та прагматичної адаптації може бути використаний у подальших дослідженнях для аналізу авторського стилю інших режисерів або перекладу кінотекстів різних жанрів.

Перспективним напрямком подальших студій є вивчення перекладу іронії, алюзій та культурних реалій у субтитруванні, а також розробка методик, які дозволяють автоматизовано зберігати стилістичні особливості оригіналу під час створення субтитрів у межах цифрових платформ.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Конкульовський В., Возник Н. Субтитрування як один з видів аудіовізуального перекладу. *Наукові записки. Серія: Філологічні науки*. 2020. № 187. С. 634–640.
2. Лукьянова Т. Г. Жанрово-стилістичні особливості перекладу субтитрів (на матеріалі англомовних художніх фільмів). *Філологічні трактати*. 2012. Т. 4, № 2. С. 50–55.
3. Лукьянова Т. Г. Основи англо-українського кіноперекладу : навчальний посібник для студентів 4 курсу освітньо-кваліфікаційного рівня «Бакалавр» денної форми навчання факультету іноземних мов. Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2012. 104 с.
4. Науменко Л. П., Гордєєва А. Й. Практичний курс перекладу з англійської мови на українську : навч. посіб. Вінниця : Нова Книга, 2011. 136 с.
5. Наумова Л. М. Вес Андерсон, представник американського незалежного кіно. *Кіно-Театр*. 2022. № 3. С. 23–25.
6. Присяжнюк О. Я., Коваль Н. О. Англо-український термінологічний словник з мистецтвознавства. Одеса : Вид. Букаєв Вадим Вікторович, 2020. 158 с.
7. Ребрій О. В. Сучасні концепції творчості у перекладі : монографія. Харків : ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2012. 497 с.
8. Українсько-англійський словник: Близько 20 000 слів / за ред. Ю. О. Жлуктенко; уклад. Ю. О. Жлуктенко, Н. М. Биховець, А. В. Шванц. 3-тє вид. Київ : Освіта, 1995. 432 с.
9. Французько-український словник. Українсько-французький словник : 220 000 + 210 000 : два в одному томі : 430 000 одиниць перекладу / за ред. В. Бусел. Київ; Ірпінь : ВТФ «Перун», 2012. 1086 с.

10. Alvim L. B. A. M., Quaioti H. B. Authorship and musical style in Wes Anderson's films from the 2010s. *Evista Brasileira De Ciências Da Comunicação*. 2024. Vol. 47. P. 1–9.
11. Arthur S. C. Famous New Orleans drinks and how to mix 'em. New Orleans : Harmanson, 1937. 98 p.
12. Attademo G. Color and/is narration. The narrative role of color in Wes Anderson's filmic images. *Color Culture and Science Journal*. 2021. Vol. 13, no. 1. P. 7–13.
13. Baldry A., Thibault P. J. Multimodal transcription and text Analysis / ed. by R. Fawcett. London : Equinox Publishing Ltd, 2006. 270 p.
14. BBC Subtitle Guidelines. *BBC – Home*. URL: <https://www.bbc.co.uk/accessibility/forproducts/guides/subtitles/#PRESENTATION> (date of access: 02.10.2025).
15. Browning M. Wes Anderson: Why his movies matter. Santa Barbara : Indiana University Press, 2011. 190 p.
16. Cambridge free English dictionary and thesaurus. URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/> (date of access: 30.10.2025).
17. Chatman S. Story and discourse: Narrative structure in fiction and film. Ithaca : Cornell University Press, 1978. 277 p.
18. Collins English dictionary. URL: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english> (date of access: 30.10.2025).
19. Díaz Cintas J., Remael A. Subtitling: Concepts and practices. London & New York : Routledge, 2021. 273 p.
20. Díaz Cintas J. Subtitling. *Handbook of translation studies* / ed. by Y. Gambier, L. van Doorslaer. Amsterdam : Benjamins, 2010. P. 344–349.
21. Dilley W. C. The cinema of Wes Anderson: Bringing nostalgia to life. New York : Wallflower Press, 2017. 246 p.

22. Gambier Y. Introduction. Screen transadaptation: Perception and reception. *The Translator*. 2003. Vol 9(2). P. 171–189.
23. Gambier Y. Multimodality and audiovisual translation. *MuTra: Audiovisual Translation Scenarios* : EU-High-Level Scientific Conference Series Conference Proceedings (Copenhagen, 1–5 May). Saarbrücken : Saarland University, 2006. P. 8.
24. Gottlieb H. Language-political implications of subtitling. *Topics in audiovisual translation* / ed. by P. Orero. 56th ed. Amsterdam : Benjamins, 2004. P. 83–100.
25. Gottlieb H. Subtitling: Diagonal translation. *Perspectives: Studies in translatology*. 1994. Vol. 2, no. 1. P. 101–121.
26. Gottlieb H. Subtitling – a new university discipline. *Teaching translation and interpreting* / ed. By C. Dollerup, A. Loddegaard. Amsterdam : Benjamins, 1992. P. 161–170.
27. Herbsaint. *Sazerac Company*. URL: <https://www.sazerac.com/our-brands/sazerac-brands/herbsaint.html> (date of access: 19.10.2025).
28. Ivarsson J., Carroll M. Code of good subtitling practice. *Journal of Audiovisual Translation*. 1998. Vol. 4 (3). P. 66-88.
29. Ivarsson J. Subtitling through the ages. A Technical history of subtitles in Europe. *Language International*. 2002. Vol. 14, no. 2. P. 6–10.
30. James D. 'French Dispatch' uses color, frame and miniatures for an alluring production design. *Los Angeles Times*. URL: <https://www.latimes.com/entertainment-arts/awards/story/2022-01-26/french-dispatch-production-design-adam-stockhausen> (date of access: 12.10.2025).
31. Kozloff S. Invisible storytellers: Voice-over narration in American fiction film. Santa Barbara : University of California Press, 1988. 167 p.
32. McLoughlin L. I., Lertola J. Learn through subtitling: Subtitling as an aid to language learning. *Audiovisual translation. Subtitles and subtitling: Theory and*

practice / ed. by L. I. McLoughlin, M. Biscio, M. Á. N. Mhainnín. 9th ed. Amsterdam : Benjamins, 2011. P. 243–263.

33. Merriam-Webster: America's most trusted dictionary. URL: <https://www.merriam-webster.com/> (date of access: 30.10.2025).

34. Neves J. Language awareness through training in subtitling. *Topics in audiovisual translation* / ed. by P. Orero. 56th ed. Amsterdam : Benjamins, 2004. P. 127–140.

35. Newmark P. A textbook of translation. New York : Prentice Hall, 1988. 292 p.

36. Nikolic K. The language of interlingual subtitles: Studying the f word in skins. *International Journal of Language, Translation and Intercultural Communication*. 2019. Vol. 8. P. 48–64. URL: <https://doi.org/10.12681/ijltic.20276> (date of access: 26.10.2025).

37. O'Connell E. Formal and casual language learning: What subtitles have to offer minority languages like Irish. *Audiovisual translation. Subtitles and subtitling* / ed. by L. I. McLoughlin, M. Biscio, M. Á. N. Mhainnín. Berlin : De Gruyter, 2011. P. 157–175.

38. O'Connell E. Screen translation. *A Companion to translation studies* / ed. by P. Kuhiwczak, K. Littau. Berlin : De Gruyter, 2007. P. 120–133.

39. Perego E., Ghia E. Subtitle consumption according to eye tracking data: An acquisitional perspective. *Audiovisual translation. Subtitles and subtitling: Theory and Practice* / ed. by L. I. McLoughlin, M. Biscio, M. Á. N. Mhainnín. 9th ed. Berlin : De Gruyter, 2011. P. 176–196.

40. Pérez-González L. Audiovisual translation. *Routledge encyclopedia of translation studies* / ed. by M. Baker, G. Saldanha. 3rd ed. London : Routledge, 2020. P. 30–34.

41. Remael A. A place for film dialogue analysis in subtitling courses. *Topics in audiovisual translation* / ed. by P. Orero. 56th ed. Amsterdam : Benjamins, 2004. P. 103–126.
42. Remael A. Audiovisual translation. *Handbook of translation studies* / ed. by Y. Gambier, L. van Doorslaer. Amsterdam : Benjamins, 2010. P. 12–17.
43. Sarris A. Notes on the auteur theory in 1962. *Film Culture*. 1962. No. 23. P. 1–8.
44. Seitz M. Z. The Wes Anderson collection: The French dispatch / illus. M. Dalton. New York : Abrams Books, 2023. 256 p.
45. Shcherbak A. Y. Idiolect of fiction character in translation. *Science and Education a New Dimension. Philology*. 2015. Vol. III(14), no. 65. P. 25–27.
46. Stanlaw J., Adachi N., Salzmann Z. Language, culture, and society: An introduction to linguistic anthropology. 7th ed. London : Routledge, 2018. 464 p.
47. Supardi M., Putri D. A. Audio-visual translation techniques: Subtitling and dubbing of movie soundtrack in frozen: Let it go. *Buletin Al-Turas*. 2018. Vol. 24, no. 2. P. 399–414. URL: <https://doi.org/10.15408/bat.v24i2.8621> (date of access: 23.10.2025).
48. Thomas D. J. Framing the ‘melancomiic’: character, aesthetics and affect in Wes Anderson's Rushmore. *New Review of Film and Television Studies*. 2011. Vol. 10, no. 1. P. 97–117.
49. Timed text style guide: General requirements. *Netflix | Partner Help Center*. URL: https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/215758617-Timed-Text-Style-Guide-General-Requirements?utm_source=chatgpt.com (date of access: 11.10.2025).
50. Ukrainian timed text style guide. *Netflix | Partner Help Center*. URL: <https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/115002229068-Ukrainian-Timed-Text-Style-Guide> (date of access: 11.10.2025).

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

51. Французький вісник від «Ліберті, Канзас Івнінг Сан». MEGOGO.
URL: <https://megogo.net/ua/view/6966255-francuzkiy-visnik-vid-liberti-kansas-ivnin-san.html?continue> (дата звернення: 30.10.2025).
52. Anderson W. The French dispatch of “The Liberty, Kansas Evening Sun”. Screenplay. 2021. 136 p. URL: <https://deadline.com/wp-content/uploads/2022/01/The-French-Dispatch-Read-The-Screenplay.pdf> (date of access: 22.07.2025).

SUMMARY

The master's thesis explores the ways in which the author's distinctive cinematic and linguistic style can be preserved in translation under the constraints of subtitling.

The relevance of the study arises from the growing popularity of subtitling as a primary mode of audiovisual translation in the age of global streaming platforms. Today, viewers increasingly rely on subtitles not only for accessibility but also for language learning and better comprehension of audiovisual content. This makes the issue of stylistically adequate subtitling both timely and highly significant.

The aim of the research is to identify and analyze the translation techniques that allow for the preservation of Wes Anderson's individual style in the Ukrainian subtitling of *The French Dispatch*, balancing semantic accuracy, stylistic expressiveness, and the technical limitations of subtitle format.

The objectives of the study include outlining the theoretical background of audiovisual translation, examining the multimodal nature of subtitling, identifying linguistic and stylistic features of Wes Anderson's authorial style, and analyzing translation transformations used in rendering character speech in Ukrainian subtitles.

The research methods encompasses descriptive, comparative, and stylistic analysis, as well as contextual-interpretative and translation analysis. These methods were applied to identify linguistic features of the source text, their stylistic functions, and their corresponding translation strategies.

Scientific novelty lies in the integrated approach that combines linguistic, stylistic, and translation analysis within the multimodal space of film discourse. The study offers a classification framework for examining reduction, compensation, and stylistic adaptation strategies in preserving the author's style.

Theoretical and practical value of the work is determined by its potential use in further research on subtitling and audiovisual translation, as well as in translation

training programs. The proposed analytical model can serve as a basis for studying other films with distinctive authorial styles.

Wes Anderson's style is defined by visual symmetry, use of color palettes, frontal framing, and deadpan delivery (a unique form of understated, monotone humor that heightens irony and emotional detachment). His linguistic style mirrors his visual aesthetic: precise, rhythmical, and layered with irony, intertextuality, and journalistic tone. In *The French Dispatch*, Anderson blends formal narration with colloquial speech.

The analysis focuses on the speech of the main narrators from *The French Dispatch*: Herbsaint Sazerac, J.K.L. Berensen, Lucinda Krementz, and Roebuck Wright. Each demonstrates unique linguistic and stylistic features which require specific translation approaches. **The results** show that a combination of semantic and communicative translation (according to P. Newmark) most effectively preserves Anderson's stylistic integrity under the temporal and spatial limitations of subtitling. Reduction techniques (condensation and omission) were applied selectively, ensuring the preservation of Anderson's characteristic tone and rhythm.

Overall, the thesis demonstrates that subtitling is not merely a technical process but a creative act of intercultural mediation, requiring translators to balance brevity and expressiveness while preserving the visual, auditory, and stylistic coherence of Wes Anderson's cinematic universe.