Міністерство освіти і науки України
Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка

Факультет іноземних мов
Кафедра теорії і практики перекладу

Кваліфікаційна робота

«ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ АНГЛОМОВНИХ ПІСЕНЬ У КІНОТЕКСТАХ (НА МАТЕРІАЛІ МЮЗИКЛІВ)»

Спеціальність 035 Філологія

Освітня програма «Англійсько-український переклад»

Здобувача другого (магістерського) рівня вищої освіти
Дубінського Костянтина Вікторовича

НАУКОВИЙ КЕРІВНИК:
кандидат філологічних наук, доцент
Конкульовський Володимир Вікторович

РЕЦЕНЗЕНТ:
доктор філологічних наук, професор кафедри німецької філології та методики навчання німецької мови
Дребет Віктор Васильович

Тернопіль – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП **3**

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ВІДОМОСТІ ПРО МЮЗИКЛ ТА ПЕРЕКЛАД ПІСЕННОЇ СКЛАДОВОЇ В КІНОТЕКСТАХ **8**

1.1. Основні засади та концепції кіноперекладу 8

1.2. Історія мюзиклу та його специфіка як жанру кіно 17

1.3. Лінгвоструктурна характеристика пісень 24

РОЗДІЛ 2. ОСНОВНІ ВИКЛИКИ У ПРОЦЕСІ ПЕРЕКЛАДУ ПІСЕНЬ В МЮЗИКЛАХ **36**

2.1. Головні проблеми перекладу пісень у кінотекстах 36

2.2. Використання перекладацьких трансформацій в українських перекладах пісень з мюзиклів 46

2.3. Вплив перекладеного пісенного матеріалу на сприйняття мюзиклу іноземним глядачем. 59

ВИСНОВКИ **68**

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ **76**

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ **83**

ВСТУП

В умовах активної глобалізації кінематограф стає потужним засобом міжкультурної комунікації. Відповідно, це вимагає адаптації продуктів кіноіндустрії різного походження для інших культур, саме тому особливу роль у цьому процесі відіграє кіноперекладу – галузь перекладознавства, що поєднує в собі лінгвістичні, культурні та технічні аспекти. Одним із найскладніших жанрів для перекладу у цій сфері є мюзикл, який містить у собі не лише низку художніх засобів, культурно-маркованих та технічно-складних для втілення елементів, а й пісенний матеріал, що слід передавати на тому ж рівні, що й основне вербальне наповнення кінокартини.

За останній час популярність даного жанру кіно неабияк зросла – у глобальному та українському мистецькому просторі сьогодні спостерігаємо чимало прем'єр, які або є новітніми екранними втіленнями вже знайомих глядачеві франшиз, або абсолютно новими проєктами, які привертають увагу аудиторії залученістю у них не тільки культових акторів, а й, як правило, всесвітньовідомих музичних артистів, що лише поглиблює інтерес до цих стрічок. У свою чергу, це збільшує попит на такий тип кінострічок на іноземних ринках, тому з'являється потреба у кваліфікованих кадрах, які не лише б адаптували матеріал для потреб цільової аудиторії, а й принесли картині той же успіх, який вона отримала на своєму ринку, що не в останню чергу залежить від того, як було перекладено пісенний матеріал.

Тому у нашому дослідженні розглянемо особливості цього жанру кіно: передумови виникнення, роль пісень, підходи та засоби їх перекладу, а також рецензії на вихідний матеріал.

Оскільки дана проблема за своєю природою є радше не однорідною, а комплексною, тобто вимагає не лише застосування навичок необхідних для кіноперекладу, а й перекладу пісенної лірики, то у дослідженні можна послуговуватись науковими доробками із різних сфер перекладознавства. Зокрема, цінними надбаннями у сфері аудіовізуального перекладу є праці як

іноземних так і українських науковців: Т. Журавель, В. Конкульовського, Н. Лютянської, А. Гудманяна, Ф. Шома, С. Мартінес [17, 25, 32, 12, 55, 62]. Внесок у галузь перекладу пісенної лірики у свою чергу зробили П. Лоу, П. Петтінсон, Н. Пеннер, В. Аккурт та С. Желєзняк [60, 63, 64, 2, 16].

Інтенсивніший випуск мюзиклів вимагає більше зусиль щодо адекватного їх перекладу від українських студій дубляжу, саме тому **актуальність** нашого дослідження полягає у проведенні обширного аналізу пісенних текстів, їх ролі та стратегій, необхідних для їх відтворення, для того, аби даним доробком могли послуговуватись вітчизняні перекладачі, працюючи із контентом такого типу. Потреба у даному дослідженні також підсилюється і сучасним контекстом, оскільки повномасштабне вторгненням РФ на територію України спричинило масову відмову від російської мови, що, характеризується активним переходом на українську, а це, відповідно, спричиняє і зростання попиту української аудиторії на якісний дубляж та адаптацію мюзиклів.

Мета дослідження полягає у виявленні і систематизації основних проблем та стратегій перекладу пісенної складової англомовних мюзиклів українською мовою, та визначенні впливу перекладацьких рішень на сприйняття кінострічок українським глядачем.

З цією метою в ході роботи необхідно розв’язати наступні **завдання**:

- Охарактеризувати специфіку кіноперекладу, мюзикла та роль пісні у кінотексті.
- Визначити лінгво-структурні особливості англомовних пісень.
- Проаналізувати прикладність застосування «підходу пентатлону» П. Лоу на матеріалі дослідження.
- Визначити, які перекладацькі трансформації застосовувались при адаптації пісень українською мовою.
- Дослідити рецепцію українського глядача на перекладений пісенний матеріал на основі глядацьких відгуків.

Об’єкт нашого дослідження – процес перекладу пісенного матеріалу англомовних стрічок та сприймання цільового матеріалу глядачем.

Предметом дослідження є лінгвістичні, стилістичні та прагматичні особливості відтворення пісенного матеріалу у мюзиклах та їх вплив на рецепцію матеріалу глядачем.

Матеріалом нашого дослідження є пісні із фільмів-мюзиклів «Вонка», «Wicked: Чародійка», «Русалонька» та «Мамма Міа» та їх переклади українською мовою, а також відгуки українських глядачів на дані кінострічки. Загалом проаналізовано 14 пісень та відповідна кількість перекладів, та 26 глядацьких відгуків.

Методи дослідження: порівняльно-зіставний аналіз – для виявлення спільних та відмінних рис між оригіналами та перекладами, практичний аналіз – для виявлення недоліків в перекладі з елементами описового методу для їх характеристики, елементи контент-аналізу – для дослідження відгуків аудиторії та оцінки якості перекладу, трансформаційний аналіз – для виявлення перекладацьких трансформацій та визначення доцільності їх використання.

Теоретична цінність наукової роботи – виокремлення аспектів, на які потрібно зважати при перекладі англомовних мюзиклів, а також чітке їх окреслення для розуміння труднощів у практичному плані.

Практична цінність дослідження полягає в доцільності його використання як теоретичної бази для подальших досліджень, використання його як перекладачами-практиками в роботі із мюзиклами, так і у навчальному процесі, зокрема для викладання дисциплін «Основи аудіовізуального перекладу», «Практика усного та писемного перекладу», «Основи художнього перекладу» та «Основи міжкультурної комунікації».

Публікації. Матеріали нашого дослідження було апробовано у Магістерському віснику Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка та матеріалах Всеукраїнської студентської науково-практичної конференції «Нові тенденції в перекладознавстві, філології та лінгводидактиці в контексті глобалізаційних процесів». Ці доробки представлені у наступних публікаціях: «Особливості перекладу англомовних

пісень у кінотекстах» [14] та «Проблеми перекладу пісенної лірики в англомовному мюзиклі: культурологічний аспект» [15].

Структура роботи. До роботи входять вступ, два розділи, висновки, список джерел та додатки. Зміст роботи викладено на 88 сторінках.

У **вступі** до роботи наведено аргументацію щодо вибору роботи, виокремлено мету та завдання, на яких ґрунтується дослідження, окреслено предмет та об’єкт нашого дослідження, а також виокремлено теоретичну та практичну цінність роботи.

У **першому розділі** роботи детально оглянуто поняття аудіовізуального перекладу, було виокремлено основні його види: дубляж, озвучення та субтитрування та визначено доцільність їх використання в аудіовізуальному перекладі. Також проаналізовано історію та передумови виникнення мюзиклів: як вони стали популярними та чому глядач їх полюбив. Окреслено основні труднощі при перекладі пісень та їх роль у мюзиклі: виокремлено фоностилістичні характеристики пісень, їх функції у сюжеті кінострічок, а також їх природу.

У **другому розділі** було проведено аналіз перекладів пісень на предмет застосування в процесі перекладу «підходу пентатлону» П. Лоу задля збереження закладеного автором наміру. Окрім того, було підкреслено важливість використання перекладацьких трансформацій та виокремлено деякі найосновніші із них. Також було проаналізовано відгуки українських глядачів на перекладені кінострічки, зокрема, було виділено саме ті відгуки, що стосувались пісенної складової кінотекстів, і на їх основі досягнуто висновків щодо успіху аналізованих кінострічок.

У **висновках** ми систематизували результати наших досліджень, узагальнили теоретичну базу, а також виділили результати, яких було досягнуто у ході роботи.

У **список джерел** ми винесли матеріали, які використовували для формування теоретичного підґрунтя дослідження, а також під час аналізу практичних аспектів роботи. Матеріальна база роботи – 141 одиниці літератури.

РОЗДІЛ 1.
ТЕОРЕТИЧНІ ВІДОМОСТІ ПРО МЮЗИКЛ ТА ПЕРЕКЛАД ПІСЕННОЇ СКЛАДОВОЇ В КІНОТЕКСТАХ

1.1. Основні засади та концепції кіноперекладу

Оскільки наше дослідження присвячене проблемам перекладу фільмів-мюзиклів, які є аудіовізуальним контентом, то спершу вважаємо за потрібне висвітлити тему кіноперекладу, його засади та основні поняття.

Кіноперекладу – це складна сфера, у якій поєднуються лінгвістичні, культурні та технічні аспекти. І, на відміну від літературного перекладу, що є більш вільним і дає перекладачу простір для трансформацій, він створює для нього певні додаткові обмеження, як-от синхронізація тексту з відеорядом, ліпсинк (для дубляжу), збереження темпу діалогу, музичного та емоційного ритму мізансцени. Більше того, зважаючи на ці обмеження, перекладач повинен зберегти стиль персонажа, культурний контекст кінострічки, гумор та інші особливості, що часто притаманні тій чи іншій мові.

Отже, для того, щоб краще зрозуміти ціль та функціонал кіноперекладу і що впливає на його якість, потрібно звернутись до теорії. У цьому підрозділі ми розглянемо головні концепції, що є основою кіноперекладу, зокрема наведемо деякі риси кіноперекладу, визначимо його чотири основних напрями, детально розглянемо дубляж та субтитрування, а також деякі з їх основних характеристик. Аналіз теоретичних засад кіноперекладу дозволить не лише окреслити його рамки, але й дізнатись як реалізувати його у різних мовних та культурних контекстах, а перш за все – у мюзиклах.

На нашу думку, варто почати із характеристик кіноперекладу. Отже, до рис кіноперекладу належать:

- Зміст продукту передається одночасно через зоровий та слуховий канали;
- Переклад перш за все підпорядковується зображенню;

- До перекладу залучають не лише безпосередньо перекладача, а й редакторів, режисерів, акторів дубляжу;
- Усі технічні аспекти так чи інакше впливають на результат перекладу.

Проте всі науковці одноголосно стверджують, що головна риса кіноперекладу – це синхронізація картинки зі звуком, адже лише тоді можна отримати цілісний візуальний образ [17].

Ми погоджуємося із тим, що збереження цілісного візуального образу – найголовніше, адже повністю відтворити авторську інтенцію можна лише за умови повної передачі його у цільовій мові. Як відомо, мета будь-якого перекладу – якомога точніша передача авторської ідеї, проте зважаючи на свої особливості, цей вид перекладу найбільше перегукується із художнім перекладом. А. Гудманян пише: «Перекладаючи кінотекст, важливо не лише зробити фільм зрозумілим глядачеві, але й зберегти задум оригіналу, розкрити образи персонажів у заданому режисером стилістичному напрямку, передати засобами мови перекладу цілісний твір, не допустити порушення його впливової сили» [12, с. 28]. Саме тому він зазначає, що перекладаючи фільми, особливо художні, потрібно керуватися правилами, які застосовують у художньому перекладі. Він стверджує, що переклад художнього тексту є не стільки перекладом у його практичному розумінні, а радше важливим типом міжкультурної, культурно-етнічної і художньої комунікації, де найважливіша складова – сам текст, який є вагомою змістовною одиницею та предметом художньої передачі і сприйняття. У кіноперекладі цей текст є аудіомедіальним, проте особливості його зберігаються.

Ще однією важливою річчю, яку потрібно з'ясувати є те, як саме здійснюють кіноперекладу. Посилаючись на М. Берді, С. Федоренко стверджує, що є п'ять основних методів, за допомогою яких його реалізують:

1. Синхронний переклад (зазвичай використовують на кінофестивалях, але, зважаючи на те, що зазвичай перекладачі мали б виконувати його без попередньої підготовки, цей тип перекладу зник);

2. Озвучування одним актором або ж перекладачем (ще називається «псевдодубляжем», оскільки оригінальну доріжку не приглушують зовсім, а лише частково, щоб можна було почути переклад);

3. Озвучування чоловічим та жіночим голосами зі збереженням оригінального аудіоряду;

4. Повний дубляж (фільм озвучує цілий штат акторів, проте матеріал значно компресують через те, що повинна збігатись артикуляція «оригінал-переклад»; зазвичай він дороговартісний);

5. Субтитрування (репліки персонажів відтворюють у текстовому форматі та перекладеному вигляді у нижній частині екрана, в той час як демонструється оригінальна аудіодоріжка) [49].

Вибір методу залежить не від перекладача, а від соціокультурного контексту, у якому він знаходиться, оскільки у кожній країні свої вимоги. Своє твердження підкріпимо цитатою Н. Лютянської: «Вимоги до кіноперекладу відрізняються від однієї країни до іншої. Вибір конкретного типу перекладу кінопродукції значною мірою сприяє сприйняттю фільму цільовою аудиторією та залежить від місця культури, з якої походить оригінал, та культури, для якої призначений переклад, на міжнародній арені, грошової вартості, вподобань глядачів, а також історичних особливостей певного народу» [32, с. 189].

Якщо ж говорити про тенденції або ж схильність до певного типу перекладу в окремих країнах, то В. Конкульовський показує ситуацію на ринку таким чином: «Більшість фільмів, показаних на міжнародному рівні походять з англомовних країн, таких як Великобританія чи Сполучені Штати Америки, тому кількість іноземних фільмів у цих країнах значно менша, ніж в інших. При перекладі іноземних фільмів у США перекладачі надають перевагу субтитруванню, а не дубляжу. У Великобританію більшість іноземних фільмів потрапляють зі Сполучених Штатів, тому переклад аудіовізуальних творів там займає не найважливіше місце» [25]. Говорячи про інші європейські країни, науковець зазначає, що дубляж поширений переважно у країнах, де розмовляють іспанською, німецькою, італійською та французькою мовами, а-от

у таких країнах як Хорватія, Греція, Данія, Швеція, Португалія, Нідерланди та Норвегія обов'язковим є субтитрування. У Фінляндії та Бельгії, де говорять двома мовами субтитри також можуть бути подвійними. Що ж до України, то Т. Журавель стверджує, що тенденція до озвучування іноземних фільмів протрималася до 2006-го року, проте, з виходом першого дубльованого мультфільму «Тачки», український дубляж став основним типом перекладу фільмів, яким зараз активно послуговуються основні студії [17].

Отже, з усього вищеописаного можна зробити висновок, що два найпопулярніших способи перекладу кінострічок – дубляж та субтитрування. Ми вважаємо доцільним охарактеризувати їх особливості та головні аспекти, тому що зважатимемо на них у другій частині нашого дослідження, розмірковуючи над практичним застосуванням певних перекладацьких стратегій у мюзиклах.

Почнімо із дубляжу. Це одна з найособливіших сфер перекладознавства, тому що одного остаточного варіанту перекладу немає і він ніколи не перебуває на фінальних стадіях роботи, адже перекладений текст – це лише перший етап довгого та складного процесу, оскільки, як зазначалось раніше, далі він проходитиме багато інших операцій та маніпуляцій, які в подальшому його змінять. Проаналізувавши статтю С. Мартінес, яка охарактеризовує проблеми роботи кіноперекладача, ми виділили такі етапи роботи над матеріалом:

1. **Отримання матеріалів**: дистриб'ютор надсилає студії копію фільму та сценарій, а також інструкції, наприклад, з підбору акторів або ж вказівки щодо перекладу пісень);

2. **Переклад**: усім знайомий процес, проте його особливість у цьому контексті полягає у тому, що перекладач працює із двома джерелами одночасно. В той же час вони можуть не збігатись через те, що сценарій може бути чернеткою, неповним або ж містити певні неточності, у такому разі перекладач можу працювати лише з фільмом.

3. **Редакція**: деякі дистриб’ютори вимагають обов’язково здійснювати перевірку тексту або редактором, або лінгвістом, для деяких замовників вона не обов’язкова.

4. **Синхронізація**: переклад адаптують до руху губ акторів, ритму мовлення. Її можуть виконувати перекладачі, редактори, актори або режисери. В процесі можливі такі трансформації:

- вилучення зайвих слів;
- додавання звукових ефектів;
- зміна формулювань задля звукової синхронізації (мається на увазі заміна структури на синонімічну та фонетично ближчу, наприклад, відповідаючи «At your service» на «Thank you», доречніше вжити «Завжди радий» замість «До Ваших послуг».);

5. **Поділ тексту на репліки**: текст ділять на невеликі сегменти з певною кількістю персонажів і за певними сценами. Кожному сегменту присвоюють свій час та номер. Після цього складають таблицю запису, відповідно до наявних можливостей;

6. **Запис**: режисер координує запис, дає поради щодо вимови, контролює зміст та цілісність дубляжу. Актори можуть імпровізувати або змінювати складні для вимови слова [62].

Після всіх цих етапів монтажери поєднують звук та картинку, але найважливіше те, що участь перекладача важлива на кожному з етапів, адже, як бачимо переклад може змінюватись при редагування, під час синхронізації, коли його ділять на репліки-сегменти. На етапі запису зміни здійснює лише режисер. Звісно, що ці зміни зазвичай необхідні, проте деколи вони надто суб’єктивні або ж взагалі випадкові. Мартінес додає, що зазвичай режисери більше уваги приділяють зовнішній формі, в той час як первинний зміст відсувають на другий план, спотворюючи його. Особливо часто це трапляється, коли редактор або ж режисер дубляжу не знають мови оригіналу.

Ще одна тема, яка є предметом багатьох дискусій стосовно дубляжу – синхронізація. Вона побіжно згадується у праці С. Мартінес. На нашу думку,

вона, звичайно, важлива, проте у нашому українському контексті, коли через історичні обставини ми споживаємо або ж споживали різнотипний контент: дубльований, озвучений, субтитрований, її важливість дещо нівелюється, оскільки тоді головною річчю для нас є зміст, а не манера його передачі. Все ж для підростаючого покоління українців дубляж може стати чи не єдиним джерелом кінострічок, оскільки майже кожен фільм зараз дублюють, винятками є фільми маловідомих режисерів для вузької аудиторії. Проте, якщо українське законодавство посилить відповідальність за незаконне оприлюднення фільмів на піратських сайтах, які зазвичай публікують всі типи перекладу, таким чином розмиваючи диференційні межі між контентом, а натомість свідомість глядачів зросте і все більше з нас почне відвідувати кінотеатри або ж користуватись послугами платних стрімінгових сервісів, де єдині варіанти – це дубляж або субтитрування, то, на нашу думку, проблема синхронізації стане ще актуальнішою.

Все ж вважаємо за потрібне згадати тут кілька основних деталей про синхронізацію в дубляжі. Детально дослідив цю тему Ф. Шом [55], який стверджує, що є **чотири** підходи до вивчення синхронізації.

Перший, **професійний**, тобто професійні перекладачі вважають синхронізацію хорошою тоді, коли те, що чує глядач, не звучить як переклад, а радше як природня розмова між акторами, що відбувається цільовою мовою.

Другий, **функціональний**, розглядає синхронізацію як ключовий елемент збереження уваги та розваги для глядачів. Він акцентує увагу на тому, що подібно до професійного підходу, синхронізація важлива для збереження «ефекту реальності», тобто щоб текст не звучав, як переклад.

Полісистемний підхід розглядає синхронізацію як перекладацьку норму певної цільової культури, яка через історичні, соціальні, політичні або ж економічні обставини, намагається одомашнити іноземний продукт та мінімізувати видиму присутність перекладача. Цей підхід також активно використовує поняття *натуралізації* (соціо-культурна адаптація тексту), для якої надважливою є візуальна синхронія (ліпсинк, кінетична синхронія, ізохронія).

Центральною тезою **кінематографічного** підходу є твердження, що синхронізація пов’язана із мовою кіно. Прихильники підходу стверджують, що переклад – це не мовне явище, а безпосередня частина мови кіно, який ще часто називають міжмовним дубляжем (англ. Interlanguage dubbing). Саме у цьому підході з’являється диференціація синхронізації на **три** основні види:

1. Ліпсинк (збіг перекладених фраз із рухами губ в оригіналі, а особливо, коли губи знімають крупним планом або є велика кількість губних приголосних і відкритих голосних звуків);
2. Кінетична синхронія (збіг перекладеного тексту із рухами тіла героїв на екрані);
3. Ізохронія (вимовлена репліка вміщається в той самий часовий проміжок, коли персонаж вимовляє її губами в кадрі).

Також він додає, що на синхронізацію впливає жанр аудіовізуального матеріалу, бо в документальних фільмах вимоги до неї не такі сувору, як до прикладу у тих самих мюзиклах, де важливі емоції та посил персонажа, лінгвістичні та культурні відмінності між мовами [55].

Отже, дубляж – складне явище, не лише у лінгвістичному, а й організаційному плані. Через свою багаторівневість він спричиняє перекладачеві певні проблеми, оскільки переклад готовий лише тоді, коли фільм вже продубльований у цільовій мові і готується до виходу у прокат. З лінгвістичної точки зору труднощі створює синхронізація, яка вимагає дотримання правил ліпсинку, кінетичної синхронії, а також ізохронії, більше того, якщо зміни контексту на етапі запису робляться без перекладача або погодження із ним, це може призвести до смислових втрат.

Субтитрування також не є легким завданням, що технічно, що лінгвістично. Як відомо, через особливості людського організму, ми не можемо сприймати надто багато інформації за визначений короткий період часу, через це Н. Підмогильна стверджує, що задачі перекладача та вимоги до нього змінюються, і додає, що перекладаючи художні фільми різного жанру та інтерпретуючи їх вихідний текст на вербальному рівні, варто орієнтуватись на

те, щоб забезпечити міжмовну естетичну комунікацію [38]. Саме тому В. Конкульовський виокремив деякі вимоги до субтитрування:

1. «Субтитри завжди знаходяться внизу екрану, по центру або ж зліва в деяких випадках;

2. Субтитри повинні містити не більше двох рядків тексту, інакше текст буде перекривати зображення;

3. Кількість символів у рядку не має перевищувати в середньому 40 знаків. Це пояснюється тим, що людина просто не встигає прочитати більше;

4. Субтитри мають бути синхронізованими, тобто з'являтись та зникати разом з реплікою персонажа;

5. При субтитруванні інтонаційно виділені слова прийнято виділяти курсивом.

6. При перекладі за допомогою субтитрів перекладач повинен передати всю інформацію, яка має значення при перегляді фільму глядачем. Яскравим прикладом такої інформації є пісні, які дуже часто не перекладають в дубляжі. Якщо є можливість, перекладач повинен передати фонові голоси, наприклад, на вулиці, в натовпі, з телевізора тощо» [26, с. 635].

Отже, із вищенаведених правил випливає висновок, що отримати результат, який би на 100% відбивав ту саму ситуацію у вихідному повідомленні – неможливо. Т. Перванчук стверджує, що у цій роботі головне не повний, стилістично достовірний і цілісний у художньому плані переклад певної репліки, а вибір правильної стратегії щодо визначення ступеня другорядності тієї чи інформації, яку зазначено в оригіналі [37].

Якщо говорити про лінгвістичні характеристики субтитрування, то, з точки зору С. Радецької, субтитрування має пряме відношення до форенізації, коли у тексті перекладу виділяють та підкреслюють його іноземне походження, тоді, звичайно ж, на другий план відходить культура цільової мови. Вона стверджує, що загалом форенізація акцентує увагу глядача на культурі вихідної мови, фокусується на тому, щоб переклад мав у собі частку того, що вона називає «іноземністю», виражаючи якраз те, що фільм – з-за кордону. Субтитри

дають кращу можливість ознайомитись і відчути іноземну культуру та мову. Науковиця виправдовує перекладацькі втрати у процесі субтитрування тим, що втрачений матеріал охоплюється під час прослуховування оригіналу [43].

Відходячи від характеристик субтитрування, варто згадати, що коли ми описували дубляж та підходи до нього, то у характеристиці полісистемного підходу ми згадали, що у дубляжі можуть використовувати одомашнення або ж натуралізацію. Отже, якщо порівняти методи субтитрування та дубляжу, то вони вдаються до діаметрально різних стратегій перекладу – форенізація та одомашнення відповідно. Різні стратегії перекладу, на нашу думку, підкреслюють відмінності між двома типами кіноперекладу: в той час як дубляж фокусується на тому, щоб у глядача не склалось враження, що матеріал був перекладений, та зазнати якомога менше перекладацьких втрат, субтитрування акцентує всю увагу на тому, що вихідна мова і культура – іноземна, а втрати при перекладі завжди можна компенсувати, паралельно прослуховуючи оригінальну аудіодоріжку.

Технічно процес субтитрування не можна назвати легким, адже він вимагає вміння користуватись сучасними комп'ютерними технологіями та добре організовувати власний робочий процес. В одній із своїх праць Д. Санчез згадує про особливості перекладача-субтитрувальника і виділяє таких чотири основних методи роботи:

1. **Попередній переклад – поділ тексту – маркування таймкодів**.

Готовий переклад відео розділяється на найбільші допустимі сегменти для субтитрів, після цього відбувається маркування таймкодів. Найчастіше застосовують, коли клієнт надає готовий переклад або терміни видачі надто короткі.

2. **Попередній переклад – маркування таймкодів – поділ тексту**.

Матеріал сегментують на найбільші допустимі фрагменти субтитрів, маркують таймкоди, а потім попередньо перекладений текст адаптують під вже задані параметри. У цьому разі маркування таймкодів відбувається швидше,

проте втрачається інформація. (Цей та попередній методи найкращі для початківців, оскільки не вимагають потужного технічного забезпечення)

3. **Поділ тексту – маркування таймкодів – переклад**.

Параметри субтитрів задають мовою оригіналу, а потім перекладають. Цей метод дозволяє працювати на більшу кількість цільових мов та робить робочий процес більш контрольованим та гнучким. Може бути не надто ефективним, якщо немає транскрипту матеріалу, оскільки багато часу піде на транскрибування.

4. **Переклад/поділ тексту – маркування таймкодів**.

Перекладач робить свою роботу і водночас задає параметри субтитрів. Найбільш контрольований метод, який дає можливість шукати оптимальні рішення, в той же час вимагає, щоб перекладач був і лінгвістичним і технічним спеціалістом.

Окрім того, вона додає, що є важливою і перевірка якості тексту, яку здійснюють у два етапи. Спершу перекладений текст читає носій мови і визначає, чи є у ньому помилки, неточності тощо. Важливо, щоб ця особа перед прочитанням не бачила оригінального відео/тексту. Другий етап – перегляд усього матеріалу і виявлення помилок, які, можливо, були упущені на попередньому етапі [67].

Головним недоліком цього типу кіноперекладу є не тільки те, що можливості щодо перекладу цілого висловлювання обмежені, а й те, що під час перегляду таких кінострічок глядач нерівномірно розподіляє увагу між тим, що відбувається на екрані і текстом нижче.

1.2. Історія мюзиклу та його специфіка як жанру кіно

Термін «мюзикл» має кілька тлумачень: Тлумачний словник української мови подає такі його визначення – «музично-сценічний твір, переважно комедійного характеру, який використовує різноманітні жанри і виразні засоби сучасної естрадної та побутової музики, хореографії, опери, оперети» і «кіно або телефільм такого [з попереднього визначення] характеру» [8]. Як бачимо,

сутність терміна – незмінна, проте важлива відмінність – це те, як саме його реалізовують, тобто сценічний мюзикл та мюзикл-фільм. Іншими словами, це піджанри, які формують один жанр – мюзикл. Проте й мюзикли-фільми поділяються на кіно- та телевізійні мюзикли. Наше дослідження присвячене першому, тому у цьому підрозділі ми розглянемо історію фільмів-мюзиклів та основні їх характеристики.

Проте перед тим, як перейти до безпосереднього визначення характеристик мюзиклу як кіножанру, звернімось до його історії, адже через її вивчення можна краще зрозуміти суть цього явища.

Якщо зануритись в історію мюзиклу у ширшому сенсі, то К. Племенітас стверджує, що мюзикл як театральне явище виник у 19 столітті [65, с. 32]. І тут важливо додати, що саме на цьому етапі він почав диференціюватись від опери, адже, на перший погляд, може скластися враження, що це та сама опера, проте, продовжуючи міркування Племенітас, варто зазначити, що діалогічне мовлення у мюзиклах – зазвичай не співається, на відміну від оперних постановок, де усі діалоги проспівують.

А-от історія мюзиклу як жанру кіно розпочалася майже 100 років тому, у своїй Інтернет-статті про історію мюзиклу Ю. Поворозник пише: «Мюзикл оформився як окремий жанр лише у 20-х роках XX століття, розвинувшись з опери й оперети. Все завдяки нью-йоркському Бродвею. Оскільки театри там не мали постійних труп, орендаторам доводилось постійно вигадувати щось, щоб зацікавити глядача й не прогоріти на провальній виставі. Результатом цих пошуків став мюзикл – динамічна вистава, де спів був не просто вставкою, яка часто могла переривати сюжет (як в опері чи опереті), а частиною розповіді. Окрім того, такі вистави були комедіями та розповідали про молодих, привабливих та зухвалих героїв — саме те, що потрібно було публіці після Першої світової війни» [39].

У 1927 році на великі екрани вийшов «Співак джазу» Алана Кросленда – перший мюзикл, створений за мотивами опери Самсона Рефелсона «День спокути», яку вже активно ставили на сцені Бродвею. Таким чином

кінокомпанія «Warner» перенесла дії мюзиклів зі сцени на великі екрани [69]. Варто додати, що окрім того, що цей фільм став першим мюзиклом, він ще й став першим голлівудським фільмом зі звуком, тобто пісні та діалоги були попередньо записані, тож цей прорив можна вважати кінцем ери німого кіно [61]. Хоча важливо згадати і те, що своєї сучасної форми мюзикл набув за словами того ж Поворозника лише з виходом стрічки Вінсенте Міннеллі «Пірат», де співи й танці були логічно пов'язані із сюжетом [39], проте у своїй статті про маестро Міннеллі Еріка Д. вказує, що не зважаючи на всі позитивні сторони, аудиторія не сприйняла фільм і театри під час показу були майже порожніми [70]. Ми все ж не сперечатимемось із тим, що робота Кросленда дала початок новому жанру кіномистецтва, який через століття став чи не найпопулярнішим, власне через те, що кіностудії дають друге життя тим роботам, які стали класикою, проте через свій вік вже вважаються так званою ретро річчю.

Зважаючи на те, що матеріалом нашого дослідження є мюзикл «Wicked: Чародійка», вважаємо за потрібне додати до цього списку і його «сиквел» – «Чарівника країни Оз» 1939-го року. Він, як і «Співак джазу» став проривним у тому плані, що під час його виробництва було використано новаторську на той час технологію тристрічкового технікольору, яка допомогла створити абсолютне нове бачення фільмів: реальний та фантастичний світи були розділені за допомогою кольорів. Бібліотека Конгресу США внесла його у Національний реєстр фільмів за його культурну, історичну та естетичну значущість, оскільки на той час він поєднав у собі вражаючі костюми, складні декорації та не менш складний грим. Таким чином він підніс мюзикл до нового рівня, продемонструвавши його мистецький потенціал [61].

Говорячи про історію мюзиклу, варто згадати і легендарний мюзикл «Співаючи під дощем» 1952-го року, який досі вважають одним з найвизначніших мюзиклів усіх часів. Він поєднав у себе енергійні пісні, які змушували танцювати усіх і ще довго залишались в голові, із іконічними дуетами того часу (Джин Келлі і Дональдом О'Коннором з піснею «Moses

Supposes») та балетними алюзіями на не менш популярний тоді фільм цього ж жанру «Бродвейська мелодія». Критики Американської академії кіномистецтва тоді не надто оцінили фільм, проте він отримав народну любов від звичайних глядачів.

Так, до 1980-х мюзикли вважались чимось застарілим або ж виключно комедійним, але 1989 рік позначив нову еру для жанру, тому що кінокомпанія «Disney» екранізувала «Русалоньку» із усім можливим різномаїттям пісень. До слова, після смерті власників компанії, Волта та Роя Діснеїв, фільми не вражали аудиторію, а особливо після того, як компанію покинув головний мультиплікатор Дон Блат, який заснував свою компанію-конкурента. Ряд змін в керівництві та конкуренція з Блатом і вивели «Disney» із того скрутного становища, у якому вони перебували. Далі вийшли «Красуня та чудовисько», «Аладдін» та «Король лев», чий успіх теж став феноменом жанру, хоч і мультиплікаційного [66]. Їх успіх як абсолютних «королів» мюзиклу закріпився із виходом переосмислених ігрових адаптацій, починаючи із 2014 року, коли на екрани вийшла «Красуня та чудовисько» із Еммою Вотсон у головній ролі. Проте пальму першості мають не лише перезняті анімаційні стрічки, а й зовсім нові фільми, котрі мають оригінальний сценарій, наприклад оскароносний «Ла-ла-ленд» або ж пронизана піснями легендарного шведського гурту ABBA «Мамма Міа!», що завоювали народну любов практично з моменту свого виходу на великі екрани. Тому можемо зробити висновок, що починаючи з 2010-х, мюзикл почав переживати еру своєрідного ренесансу.

Перш за все, характеризуючи фільми цього жанру, потрібно зауважити, що найголовнішою особливістю мюзиклу є те, що він наповнений піснями. Проте не всі фільми, де є багато музики та пісень – мюзикли, хоча Р. Алтман вважає, що це не зовсім так, адже якщо у фільмі є музичний супровід – то він автоматично вважається мюзиклом [53, с. 12]. Проте, як правило, звук у фільмах має свою класифікацію: його поділяють на дієгетичний та недієгетичний. Відтак С. Желєзняк зазначає: «дієгетичний звук відповідає тому, що відбувається на екрані, тобто джерело звуку належить до простору, що

зображується у творі (кашель персонажа, радіо, що грає). Недієгетична фонограма не має прямого зв'язку зі «світом фільму» (як приклад наводяться музика в кіно та закадровий голос)» [16, с. 172]. Виходячи з цитати науковця, бачимо, що звукові компоненти будь-якого фільму не знаходяться в одному вимірі. Доказом цього може бути й саме значення слова «дієгетика», чий англійський відповідник «diegesis» означає «розповідь», «сюжет», тобто дієгетичний звук має безпосереднє відношення до історії фільму, а недієгетичний звук – лише побічне [54].

Якщо ж говорити про дещо глибші аспекти класифікації пісенного матеріалу, то Н. Пеннер має цікаву думку стосовно дієгетики: вона стосується дещо глибших аспектів постановки мюзиклу, адже вона стверджує, що якщо пісню, наприклад, не виконують для публіки, а вона радше є проявом суб'єктивності персонажа, то за таких умов він навіть не усвідомлений, що він виконує пісню [64, с. 13]. Так чи інакше, якщо спів персонажа супроводжується музикою без присутнього її джерела (музичний інструмент/оркестр), чи вважається вона тоді недієгетичною? Хороше питання, проте не для нашої сфери досліджень.

На нашу думку, не можна применшувати роль недієгетичного звуку, оскільки він у більшості відповідає за емоційність фільму, як-от наприклад всім відома композиція Г. Циммера «S.T.A.Y.» із фільму К. Нолана «Інтерстеллар», яка у поєднанні із сценою, де герой М. Макконагі переглядає миттєвості з життя своїх дітей, може викликати у глядача емоції суму та втрати чогось важливого. Проте все ж варто мати на увазі, що мюзикл – це про дієгетичний звук, оскільки ледь не кожна пісня тут має стосунок до історії. Отже, одна із перших характеристик мюзикла – музика та пісні у мюзиклах вплетені у сюжет і стосуються як героїв фільму так і глядача, їх рамки не обмежуються лише однією стороною. З перекладацької точки зору, на нашу думку, важливіший дієгетичний компонент фільму, оскільки він несе пряме смислове навантаження для сюжету, а передача змісту – це пріоритетне завдання перекладача, адже

безсловесна емоційність, яку передає симфонічна музика – це радше кроскультурний елемент, який є універсальним.

Якщо ж говорити про саму структуру таких фільмів, то, як стверджують Вествел та Кан, мюзикл – це жанр кіно, що поєднує музику, пісні та танці у всіх можливих комбінаціях, часто переплітаючи це все із романтичним сюжетом і щасливим кінцем [59]. Проте найважливішим є те, що ці елементи підтримують сюжетну лінію, досить часто не без альтернативного або ж ескапістського бачення реальності, де головною ціллю є пошук кохання, успіху, багатства та популярності.

У цьому підрозділі ми не розглядатимемо лінгвістичних особливостей пісень, проте розглянемо їхню класифікацію за Дж. Кенріком [58]. Так, Кенрік стверджує, що пісні у мюзиклах виконують **три** основні функції:

1. **Позначення переходу** (зміна обставин, поглядів персонажа);
2. **Усвідомлення** (досягання нового рівня розуміння);
3. **Рішення** (після довгих вагань персонаж нарешті зважується на щось).

Окрім того, Кенрік зазначає, що важлива варіація різнотипних пісень. Традиційні мюзикли зважали на це, а-от мюзикли 1980-1990-х років постійно поміщали баладу за баладою, що було дещо виснажливо та нудно, адже глядачі потребують постійної динаміки, тож на фоні цього виділяють **чотири** типи пісень, які дослідник рекомендує комбінувати:

1. **Балади** (зазвичай любовні пісні, проте можуть бути і філософські);
2. **Пісні, що зачаровують** (розраховані на те, щоб глядач захоплювався персонажем);
3. **Комедійні номери** (веселять глядачів);
4. **Музичні сцени** (невимушене поєднання діалогу та пісні, зазвичай між двома або більше персонажами).

Також він зазначає, що у мюзиклі пісні мають бути розташовані логічно та відповідно до наративу, зокрема в емоційні або ж кульмінаційні моменти, коли для вираження внутрішнього стану персонажа звичайного діалогу недостатньо.

Саме так і вчинив режисер фільму «Вонка» Пол Кінг, коли Віллі Вонка хотів донести дітям та дорослим свою мрію про створення шоколадного магазину, але вирішив це зробити за допомогою музично-хореографічної постановки, таким чином зануривши їх у свій світ фантазій. Саме так і функціонують музика і хореографія, слугуючи своєрідною надбудовою над вербальним дискурсом, тобто вони посилюють емоційну та семантичну амплітуду, покращуючи естетичний досвід глядачів [59].

Ще одним елементом, який чудово підкріплює та поєднує у собі всі компоненти мюзиклу, є так звана сюжетна модель (англ. – trope), яка зазвичай є універсальною для будь-якого фільму жанру, тобто фільм має певну передбачувану сюжетну послідовність [57]. У деяких аспектах вона перегукується із матеріалом, який пропонує Кенрік, проте вона пропонує дещо новіший та обширніший матеріал. Ось яку сюжетну модель пропонує Дж. Геллерман [57]:

1. **Пісня-відкриття** – динамічна пісня, що задає тон всьому фільму, представляє глядачеві світ кінокартини);
2. **Пісня про мрію** – часто звучить на початку; розповідає про мрії персонажа, пояснює його мотивацію);
3. **Любовна балада** – поворотний момент, коли персонажі зізнаються одне одному в коханні; не є обов’язковим елементом);
4. **Пісня лиходія** – розкриває сутність антагоніста та його мотивацію бути злим; надає глибини персонажу;
5. **Танцювальний номер** – основа мюзиклу, він виражає радість без допомоги слів;
6. **Реприза** – пісня, яку пізніше повторюють, але зі зміненими словами або іншим контекстом, деколи вона показує розвиток персонажа;
7. **Showstopper («Родзинка»)** – великий та пишний музичний номер, який зазвичай є центральним у всьому фільмі.

8. **11 O'Clock Number (Прикінцева пісня)** – сильна змістовна пісня, яку зазвичай співають наприкінці фільму, щоб показати трансформацію персонажа;

9. **Breaking into Song (Пісня без приводу)** – у деяких мюзиклах персонажі раптово починають співати, роблячи щось рутинне;

10. **Великий фінал** – момент, коли головні герої збираються разом, завершуючи історію;

11. **«Політ фантазії»** – пісня, що переносить персонажа в інший, вигаданий вимір, вивільняючи його мрії або страхи;

12. **Груповий номер** – персонажі разом танцюють та співають, розділяючи спільну мету;

13. **Чечітка** – класичний елемент мюзикла, що додає фільму енергії та ритму;

14. **Паралельна пісня** – техніка, яка передбачає, що два персонажі одночасно несвідомо співають різні, але пов'язані пісні, показуючи контраст між їх ситуаціями;

15. **Руйнування четвертої стіни** – у деяких мюзиклах персонажі прямо звертаються до глядачів або ж визнають, що перебувають у мюзиклі.

Як бачимо, перелік достатньо широкий і мюзикл, за Геллерманом, налічує аж півтора десятка цих сюжетних елементів. Проте, якщо розмірковувати про ці елементи виключно з точки зору перекладача, то не всі вони є необхідними для перекладу, як-от хореографічні. Але, маючи на увазі всю важливість кожної складової сюжетної моделі, можна зробити висновок, що ретельної уваги потребує кожен момент, оскільки всі несуть своє смислове навантаження у межах фільму.

1.3. Лінгвоструктурна характеристика пісень

Переклад пісень – іще одна важлива тема, оскільки пісні є основною складовою мюзиклів, тож у цьому підрозділі ми сфокусуємось на деяких лінгвістичних аспектах, на які потрібно зважати в процесі їх перекладу:

фонологічних, морфологічних, синтаксичних, стилістичних особливостях, адже ця інформація є важливою для продовження роботи над дослідженням у другому розділі.

У першу чергу важливо зазначити, що у багатьох аспектах переклад пісень перегукується із перекладом поезії, саме тому у цьому підрозділі ми покладатимемось і на праці, присвячені перекладу ліричної літератури. Звичайно, у них є й відмінності: пісні завжди супроводжуються музикою і співаються, а-от вірші – зачитують. У контексті цих відмінностей показовим є дослідження П. Петтісона, у якому він стверджує, що головною відмінністю між піснею та віршем є складність їх мови: у вірші вона може бути складніша та витонченіша, оскільки читач завжди може перечитати текст, у пісні ж мова буде легшою, а сенси – більш явними, оскільки сприймання тексту, який заспівується у різному темпі, на слух може бути дещо складним процесом [63, с. 124].

Подібні міркування ми знайшли і у праці української дослідниці Д. Бірюкової, яка стверджує наступне: «Головною особливістю пісень є пісня як частина музичного мистецтва націлена насамперед на звучання, існуючи лише у «живій» інтерпретації. На відміну від поезії, яка має лише вербальний компонент, пісня використовує для досягнення своїх цілей ресурси як вербального, так і мелодичного характеру. Взаємодія слів і музики забезпечує цілісність твору та високий потенціал впливу на адресата» [5, с. 93].

Почнімо з того, що переклад пісень – одна з найскладніших форм передачі змісту, оскільки у ньому поєднуються лінгвістичні, музичні, культурні та прагматичні елементи. Перекладаючи пісню, ми не лише ретранслюємо іншою мовою її текст, а й адаптуємо її під мелодію, фонологічні характеристики, жанрову специфіку, цільову культуру, а деколи й під виконавця пісні, особливо для дубляжу мюзиклів. Важливо зазначити, що характерною рисою пісні є і те, що це поєднання словесного та музичного компонентів, а найголовніше те, що в оригіналі зазвичай текст пісні створюють,

підлаштовуючи під створену раніше музику, а отже мета перекладача – проробити ту саму роботу, тільки цільовою мовою [13].

Як уже було зазначено, однією з головних рис пісні є органічне поєднання мови та музики в художній формі. Ян Ц. вважає доречним дослідити явище так званої «музичної ноти» і «мовної ноти», мінімальних одиниць звуку і значення. Музична нота – музична одиниця, тоді як мовна нота є лінгвістичною. Основна відмінність полягає в тому, що перша є рівномірно регулярною, а друга має глибоку репрезентацію. Музична нота – це про відчуття, а мовна – про думки. Графічна форма нот *до, ре, мі, фа, соль, ля, сі* існує лише для зручності написання. Це матеріальний запис без жодних вимовних відмінностей, варіюється лише висота звуку. Тобто ці два виміри, почуття і думки, об'єднуючись, створюють унікальний глибокий ефект «роздумів та прослуховування». Варто зазначити, що почуття слід відокремлювати від відчуттів. Думки можуть бути відчуттєвими або раціональними. Але цей поділ не є фундаментальним, а описовим чи суб'єктивним [72].

І хоча цей розділ в більшості присвячений лінгвістичним аспектам перекладу пісень, ми вважаємо за потрібне згадати тут і деякі культурні особливості, оскільки пісня є носієм не лише вербального, а й культурного коду. Зазвичай вона відображає узвичаєні еталони, приховані соціальні настанови, усталені національні та етнокультурні образи – риси, притаманні певному народу, а деколи навіть і стереотипи щодо них. У її змісті часто закладено історичний та соціальний контекст епохи, що формує цілісну картину культурного середовища. Пісенний текст також передає ментальність – специфічне бачення світу, в якому поєднуються емоційна, духовна, інтелектуальна й вольова складові національного характеру. Глибші шари менталітету відображають своєрідність мислення та душевності народу, тож усі ці аспекти мають бути враховані при перекладі [41].

Варто відзначити, що музичні твори, як і поезія, використовують поетичну комунікацію – непряму взаємодію між автором та читачем, коли віршований текст водночас передає дворівневу значеннєву і багаторівневу

естетичну інформацію. Роль перекладача у цьому процесі М. Адаменко у своєму дослідженні описує так: «Перекладач, у свою чергу, стає посередником у такій комунікації, головним завданням якого є створення нового поетичного тексту, еквівалентного оригіналу за його концептуальною та естетичною інформацією, але використовуючи за необхідністю зовсім інші мовні, а часом і віршовані форми. Для створення такого поетичного перекладу недостатньо одного членування на рядки. Поет-перекладач має змогу використовувати такі поетичні засоби, як метр, ритм, рима, оказіональні фонічні структури тощо» [1, с. 249]

Говорячи про особливості роботи перекладача пісенної лірики, вважаємо за потрібне процитувати працю А. Зубцової, яка стверджує ось що: «Професійний перекладач повинен при перекладі тексту пісні передати настрій і думки автора, при цьому якнайкраще зберігши формальну і семантичну складову оригінального тексту. Перекладачеві бажано не тільки володіти мовою вихідного тексту, а й мати хоча б мінімальні музичні пізнання. При перекладі пісень необхідно брати до уваги стилістичні особливості і граматичну структуру мови, якою написаний оригінальний текст. Так, коли перекладач бере в руки текст оригіналу, переосмислює його і береться до роботи, він нерідко зустрічає жаргонізми, різні звороти і граматичні структури, які диктують розмір тексту і музичну форму пісні. Відомо, що в середньому слова в англійській мові коротші, ніж аналогічні в українській. Саме тому текст оригіналу буває коротше перекладу. Головне – зберегти при цьому первинний зміст і комунікативну інтенцію автора пісенного тексту» [19, с. 89]. Говорячи вже зокрема про англомовну пісню, С. Запольських виокремлює такі її лінгвістичні характеристики: «тенденція до спрощення лексичного складу, граматичних конструкцій та відсутність специфічних реалій, не зрозумілих широкому загалу; комунікативна спрямованість (головним чинником у сприйнятті є поєднання музики і семантики), що дозволяє пісні швидко знайти точки зіткнення з досвідом реципієнта; повторюваність ритмічного малюнку та вербального компоненту» [18, с. 104]. Деякі з цих аспектів (як Зубцової, так і Запольських) є

культурними, проте, все ж таки, так чи інакше вони пов’язані із лінгвістичною наукою, оскільки передати їх потрібно вміти і цільовою мовою.

Характеризуючи смислові наміри пісень, Л. Трохимець, зауважує, що самі пізні передають емоційно-чуттєвий зміст думок автора. Вони виконують такі функції [48]:

- Розповідь історії (наративний текст);
- Опис пейзажу (дескриптивний текст);
- Опис думок, оцінки, міркувань автора (аргументативний текст)

Окрім того, додамо, що ще однією важливою характеристикою пісні є її структура: зважаючи на те, що об’єктом нашого дослідження є англомовні пісні, то зазвичай вони включають у себе два-три куплети та приспів. В. Аккурт називає цю структуру тією, «що складається з двох частин» [2, с. 12]. У мюзиклах цією структурою користуються не так часто, оскільки там пісні мають радше наративну функцію, де повторення приспіву не несуть нової інформації глядачеві, проте фільм-мюзикл «Вонка» має саме одну з таких пісень – “Pure Imagination” [122]. Поглянувши на неї, можна дійти висновку, що вона дійсно має структуру стандартної англомовної пісні, щоправда, із чотирма куплетами, які фактично можна об’єднати, тож вийшло б два куплети та приспів із аутро, яке виконавці досить часто використовують для того, аби зробити висновок щодо всієї композиції [68]. Структура пісні тісно пов’язана із синтаксисом, адже, на наш погляд, побудова речення і формує пісню. Якщо говорити про синтаксис англомовних пісень, то в більшості автори використовують паралельні конструкції, при цьому вдаючись до різних видів повтору та використовуючи питальні речення, які надають їм відчуття діалогічності. Через це варто звернути увагу на кілька викликів, що виникають під час перекладу пісень [41]:

- **Довжина слів**: зазвичай англійські слова коротші, ніж українські, а це у свою чергу означає, що текст оригіналу буде коротшим, ніж текст у цільовій мові. Умовний рядок англійської пісні міститиме більше слів, а це варто враховувати, перекладаючи англомовний матеріал. Великі труднощі для

перекладача можуть створити короткі рядки, що послідовно розташовуються у тексті.

- **Паузи в мелодії**: ще одним важливим аспектом, на який потрібно звертати увагу – фрагменти у тексті пісні розділені паузами, утвореними особливостями ритму та мелодії пісні. Трапляється і таке, що ці паузи не трапляються через однаковий проміжок часу, а це у свою чергу створює вагомі розриви у змістовому ланцюжку, тобто закладений у строфі сенс фрази просто можуть зінтерпретувати інакше. Зазвичай ці паузи притаманні пісням, що мають повільний ритм, де є довгі паузи. Яскравим прикладом цієї перекладацької проблеми слугує оскароносна композиція Біллі Айліш “No Time To Die” [97] і хоча на папері воно виглядає звичайно, то прослухавши композицію, можна зрозуміти, що на початку переклад може спричинити деякі труднощі. В оригінальних творах структуру тексту, як правило, визначають саме ритм та мелодія, тому розриви – не таке часте явище, адже паузи ділять речення або ж строфи логічно. Але буває і таке, що не розірвати змістовий ланцюжок у межах пауз – неможливо.

- **Прагматичні особливості**: точність смислової передачі та відповідність форми можуть як сприяти, так і ускладнювати процес перекладу. Потрібно пам’ятати те, що у різних мовних культурах одне й те ж слово можуть сприймати по-різному, проте це правило застосовується до цілого тексту. Навіть після того, як перекладач виконав найточніший переклад композиції і його поклали на музику, лексичні засоби у культурі цільової мови можуть бути дещо невиразними або ж не надто яскравими для поетичного тексту. На практиці, в українській мові не надто часто послуговуються повторами, які в англомовному світі – нормальна річ, тож здійснюючи переклад необхідно уникати надмірних повторень.

В ієрархії лінгвістичної науки своє місце займає і стилістика, саме тому доцільно розглянути і певні стилістичні аспекти англомовної пісні. Це важливо у контексті того, що лінгвістика або ж лінгвістичні дослідження – це не лише про теорію мови та її функціонування, а й про дещо ширші виміри

усвідомлення мови та засоби вираження почуттів у певному контексті. Уніфікувавши визначення кількох науковців, Е. Семененко описує стилістику так: «Основними завданнями лінгвостилістики визнають вивчення закономірності вибору засобів, здатних адекватно відбити ту або іншу соціально-рольову чи емоційно забарвлену інтенцію мовця індивіда саме як суб'єкта мовлення; принципи та ефект вибору й використання лексичних, граматичних та взагалі мовних засобів для передачі думок й емоцій в різних умовах спілкування; емоційну експресію елементів мовної системи, а також взаємодію мовленнєвих фактів; додаткову інформацію, що накладається на предметно-логічний зміст і т. ін.» [44, с. 11].

Зважаючи на те, що будь-який пісенний витвір – це завжди виявлення емоцій, то цілком логічним є твердження, що, складаючи пісню, уникнути використання стилістичних (художніх) прийомів не вийде. Найчастіше саме вони спричиняють перекладачам найбільше труднощів при перекладі, адже часом їх не вдається зберегти або ж знайти точно такий відповідник у цільовій мові. Отже, розгляньмо деякі найосновніші стилістичні засоби, що використовують у піснях.

Почнімо із фоностилістичних прийомів. Якщо говорити про будь-яку лірику: пісні або ж вірші, то найголовнішим художнім засобом у них завжди виступає рима. Визначення М. Кабиш дає розуміння того, що цей художній засіб «це співзвучність закінчень слів у віршових рядках, яка охоплює останній наголошений голосний і наступні за ним звуки» [23, с. 58]. Як відомо, вони бувають двох основних видів: парне та перехресне. Приклад римування можна знайти у будь-якій пісні, ось приклад із пісні американської співачки Біллі Айліш “BIRDS OF A FEATHER”:

*I want you to st**ay***
*'Til I'm in the gr**ave***
*'Til I rot away, dead and bur**ied***
*'Til I'm in the casket you c**arry*** [96].

Ще одним фоностилістичним засобом є асонанс. Його визначення у Великій українській енциклопедії виглядає так: «Асона́нс (фр. assonance, від лат. assonare — відгукуватися) — різновид звукопису, концентроване повторення голосних звуків у суміжних чи близько розташованих словах, переважно у віршовому рядку чи строфі» [7]. Отже, його функціонування забезпечують голосні. На практиці його можемо побачити у композиції Леді Ґаґи “Abracadabra”:

Abracadabra, amor-ooh-na-na

Abracadabra, morta-ooh-ga-ga

Abracadabra, abra-ooh-na-na [112].

У поданих рядках можемо простежити, що співачка використовує звук «а» впродовж трьох рядків.

Широко вживають у піснях і антипода асонансу – алітерацію, засіб який використовує повтор однакових або подібних за звучанням приголосних, щоб підсилити текст або увиразнити його інтонацію. Прикладом послужить композиція гурту Twenty one pilots “Overcompensate”:

*Earned my s**tr**ipes, **thr**ee hun**dr**e**d tr**acks in my A**did**as **tr**ack jacke**t***

*Bless your ear holes while you reac**t**, ac**t**ing* [125].

Як бачимо, у композиції спостерігається нагромадження приголосних «t» та «d», а також буквосполук «tr», «dr» та «thr», які, повторюючись, увиразнюють те, що співає соліст.

Якщо ж говорити про семантико-стилістичні прийоми, то до них належать метафори, епітети, порівняння, гіперболи, метонімія та ін. Почнімо із короткої характеристики метафори. У своїй науковій праці про цей художній засіб А. Овсієнко подає таке його тлумачення: «Метафора – вид тропа, перенесення властивостей одного предмета (явища чи аспекту буття) на інший за принципом Їх подібності або за контрастом. На відміну від порівняння, де присутні обидва члени зіставлення, метафора – це приховане порівняння, в якому слова «як», «ніби», «нібито» опущені, але маються на увазі» [36, с. 106]. На нашу думку, її

тлумачення досить вичерпне і зрозуміле, проте виявити цей засіб все ж не дуже легко, тому для кращого розуміння матеріалу наведемо кілька прикладів:

Love's a game, wanna play? [120].

I had a premonition that ***we fell into a rhythm*** [104].

I'll be my own lighter [110].

She wants ***to erase me*** [109].

Дійсно, наведені нами приклади збігаються із визначенням художнього засобу: у першій пісні любов стала грою, у другій ліричні герої кинулись у танці, у третій ліричний персонаж постановив собі, що сам себе надихатиме, а в останній героя хочуть «стерти» з життя, наче гумкою.

Наступний художній засіб – це епітет. У Тлумачному словнику української мови його значення відповідає «художньому означенню, що підкреслює характерну рису, визначальну якість явища, предмета, поняття, дії». Варто додати, що значення його може бути й дещо метафоричним. До епітетів належать наступні приклади із рядків різних пісень:

Calculated promises; false confidence [108].

Common love; final fantasy [101].

Cruel summer, breakable heaven [121].

Hopeless dream, endless sea [117].

Одним з найпоширеніших семантично-стилістичних художніх засобів є порівняння. Н. Хараман вважає його складною лінгвістичною категорією, яка намагається зіставити віддалені одне від одного поняття дійсності через суб'єктивний досвід автора задля підкреслення основних ознак [50]. Таким чином вони дозволяють викликати асоціації і закріпити їх у пам'яті. У піснях маємо такі приклади вживання цього прийому:

Like ammonites, I just gave it some time [115].

Shine bright like a diamond [116].

It felt just like a joke [106].

And I'm glowing like a million fireflies [98].

You're stuck on me a like tattoo [113].

Також досить популярний семантично-стилістичний прийом – гіпербола, навмисне перебільшення рис певного об'єкта або явища [33, с. 177]. А зважаючи на те, що пісні зазвичай – це відображення думок автора або ж його власний світ, у якому він може робити все, що завгодно, гіпербола не таке вже й рідкісне явище у пісенних матеріалах. Її можемо зустріти у наступних прикладах:

I would swim a Paladin strait without any floatation [126].

You'll be saddest part of me, a part of me that will never be mine [114].

I'll rob and steal stars to keep it lip up [111].

I could do this dance all night [103].

Останнім прийомом цього типу є антитеза, який К. Соломатіна характеризує як засіб, що протиставляє прямо протилежні образи, властивості або ж дії і спрямований на підсилення красномовності та більш точної передачі думок та почуттів [45]. Випадки використання антитези можна знайти у багатьох популярних піснях:

You go back to her/and I go back to black [94].

I'm an ocean of love/and you're scared of water [107].

You want me down on Earth/but I am up in space [99].

You're in your Benz, I'm by the gate [105].

Завершальною категорією стилістичних прийомів є синтаксичні художні засоби, до них ми відносимо інверсію, анафору/епіфору, еліпсис та повторення. Кожен з прийомів базується на певних структурних змінах речення, тож розгляньмо кожен із детальніше унаочнено.

У статті А. Косенко інверсією називають конструкції, у яких змінено звичний порядок слів [29, с. 154]. Для української мови цей прийом не надто розповсюджений, оскільки в більшості порядок слів у нашій мові – вільний, але-от, якщо брати до уваги англійську, то правила синтаксису там досить строгі, тому інверсія ними дещо нехтує, але й на практиці його використовують не надто багато. Приклади інверсії можемо розглянути у наступних прикладах:

Nothing' you can do this time [123].

That's that me espresso [118].

Анафора та епіфора працюють інакше. Анафора – це повтор однакових слів на початку речення або ж його частин, а епіфора повторює слова у закінченнях суміжних речень або рядків [46, с. 85]. Функціонування прийомів зрозуміти не важко, ось приклади анафори та епіфори на практиці:

Scared of my own image, scared of my own immaturity

Scared of my own ceilin', scared I'll die of uncertainty [124].

I been known to miss the red flag

I been known to put my lover on the pedestal [103].

Tell me what you gon' do to me

Confrontation ain't nothin' new to me [124].

So you're a tough guy

Like it really rough guy [95].

У ліриці також часто можна побачити еліпсис, котрий передбачає відсутність у реченні певних елементів, зокрема головних членів речення – підмета або присудка [4]. Приклади вживання також можна знайти у сучасній музиці:

Say you can't sleep [118].

Don't know if it's real [110].

Did a full 180, crazy thinking 'bout the way I was [102].

Scared of my own image [124].

Завершує перелік художніх засобів повторення, яке використовують, мабуть, найчастіше. Повторюються як найменші одиниці мови (звуки, вигуки), так і окремі слова або репліки. Ось кілька прикладів:

I have loved you for the last time

Is it a video? Is it a video? [119].

Don't go wasting your emotion

Lay all your love on me

Don't go sharing your devotion

Lay all your love on me [93].

Отже, як бачимо, спектр художніх засобів, які використовують у музичних композиціях – чималий. Разом із деякими іншими особливостями, як-от розриви між строфами, різна кількість літер в одному слові у різних мовах, вони створюють чимало викликів для перекладача музичних творів. Тому, зібравши усі відомості про аудіовізуальний переклад, мюзикл та пісні, продовжимо роботу над практичною частиною дослідження у другому розділі, застосувавши на практиці усе, що ми дослідили тут.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

Дослідження теоретичної бази нашого дослідження дозволило нам виокремити головні особливості як аудіовізуального перекладу так і мюзиклів із їх пісенним наповненням. Специфіка процесу перекладу мюзиклів полягає у їх багатокодовій природі, адже у собі вони поєднують і вербальну складову, і візуальний ряд, і музичний супровід, тим самим створюючи перешкоди для адекватного відтворення усього обсягу матеріалу. Дослідження видів кіноперекладу показало, що дубляж та озвучення, як і субтитрування, вимагають від перекладача різних стратегій культурної адаптації: одомашнення та очуження. Пісні у мюзиклах є дієгетичними, тобто є безпосередньою частиною кіносвіту, в якому відбуваються всі події, тому і їх функції різняться: вони можуть пояснювати мотивацію головних героїв та лиходіїв, створюють кульмінаційні моменти у фільмах, а також сприяють розв’язці сюжету. Усі ці елементи безпосередньо впливають на вибір стратегій перекладу. Аналіз лінгвоструктурних характеристик пісенної лірики показав, що переклад пісень балансує між поезією та музикою, тому перекладачеві необхідно зберігати як семантику, так і мелодику творів. Ця теоретична інформація слугуватиме базою для практичних аспектів нашого дослідження.

РОЗДІЛ 2.
ОСНОВНІ ВИКЛИКИ У ПРОЦЕСІ ПЕРЕКЛАДУ ПІСЕНЬ В МЮЗИКЛАХ

2.1. Головні проблеми перекладу пісень у кінотекстах

У попередньому розділі ми розглянули основні теоретичні поняття та питання, що стосуються нашого дослідження, тому на даному етапі нашого дослідження перейдемо до їх практичного застосування та безпосереднього аналізу деяких із них у цьому розділі. Конкретно цей підрозділ присвячений проблемам перекладу пісень, які дещо перегукуються із лінгвоструктурними особливостями їх, тому цей підрозділ присвячений аналізу вже існуючих перекладів пісень у мюзиклах, на основі розглянутого матеріалу. В процесі роботи над цим розділом опрацьовуватимемо переклади декількох окремих пісень у мюзиклах «Wicked: Чародійка», «Вонка», «Русалонька» та «Мамма Mia!» [76, 77, 75, 74], оскільки свого часу вони привернули увагу чималої кількості глядачів, тож ми вирішили дізнатись, чи впорались перекладачі із викликами, які покладав на них оригінальний текст.

Спершу у цьому підрозділі розглянемо «підхід пентатлону» (ориг. Penthatlon Approach) П. Лоу [60], оскільки він є цінним практичним доробком, на який варто опиратись при перекладі пісенного матеріалу. У дослідженні К. Вороніної можемо побачити твердження, що станом на сьогодні немає єдиного систематичного підходу до перекладу пісень загалом, більше того відсутні й загальноприйняті спроби дослідити цей вид перекладу [10, с. 35]. Тож, на нашу думку, праця П. Лоу є одним із дороговказів, на який потрібно орієнтуватись в процесі роботи із піснями, адже у ній дослідник дає цінні поради щодо того, як слід працювати із ліричним текстом.

Сам П. Лоу вважає переклад пісенного матеріалу досить складним, адже пісні – це особливий вид тексту, який він називає «витвором сценічного мистецтва», гібридного словесно-музичного жанру, який потрібно наповнити новими словами у цільовій мові, проте в той же час дослідник зауважує, що

текст у цільовій мові не функціонуватиме як автономний твір. Це тому, що композитор зазвичай вже «перекладає» оригінальний текст за допомогою невербальних (музичних) засобів, які виконують естетичну та емотивну функції [60, с. 188].

Зважаючи на вищевикладені особливості, перекладознавець стверджує, що у роботі з ліричними текстами, які кладуть на музику, важливо застосовувати підхід пентатлону, який допоможе не тільки покращити стратегічне мислення перекладача, а й приймати виваженіші рішення не надто глобального рівня, як-от з-поміж кількох доступних опцій фраз чи слів обрати те, що є найточнішим еквівалентом [60, с. 188].

Згідно з визначенням Лоу, підхід називається так, тому що перекладачеві, як і пентатлонцеві, потрібно виконати певні операції із п’ятьма критеріями та вдало їх поєднати і збалансувати для того, щоб здобути якнайкращий результат. До цих критеріїв належать співучість тексту, його зміст, природність, ритм та рима. Перед тим, як безпосередньо перейти до аналізу пісень за цими та деякими іншими критеріями, важливо зрозуміти, що науковець закладає у ці елементи свого підходу [60, с. 192].

Почнімо із **співучості**. Це найважливіший критерій, який є прагматичним. Суть його полягає у тому, що текст має бути легким для вимови та співу. Це означає, що перекладач повинен уникати скупчення приголосних звуків, використовувати відповідні голосні звуки для довгих або високих нот і загалом створювати текст, який добре кладеться на музику, подібно до того, як драматичний текст ставлять на сцені [60, с. 192].

Наступний компонент – **зміст**. Науковець не заперечує, що точність його відтворення у творі важлива, проте це швидше гнучке поняття. Перекладач може застосувати деякі семантичні зміни, які не надто вплинуть на вихідне повідомлення (заміна слів на їх близькі синоніми), для того, аби відповідати іншим критеріям. В той же час, повне ігнорування оригінального змісту і створення нових сенсів у мелодії, на думку Лоу, не є справжнім перекладом [60, с. 194].

Природність тексту передбачає, що у цільовій мові він не звучатиме штучно, без використання застарілих форм мови перекладу або ж перекладацьких універсалій. Через те, що пісню сприймають на слух в певному моменті часу, мова має бути зрозумілою на стільки, щоб її зрозуміли відразу [60, с. 195].

Також перекладач повинен зважати і на **ритм** музики. Йдеться не лише про кількість складів у рядку, а й про відповідність наголошених складів у тексті наголошеним нотам у мелодії. Звичайно, допускаються певні зміни, наприклад, додавання або вилучення складу, якщо це покращує загальний результат [60, с. 196].

Остання – **рима.** Автор застерігає нас від того, аби ми надавали римі найбільшого значення, тому що це може призвести до появи зайвих у тексті слів та спотворення сенсу. Підхід пентатлону дозволяє нам використовувати неідеальні рими або навіть відмовлятись від них, якщо це допомогає нам досягти кращого результату з призми інших елементів [60, с. 198].

Проаналізувавши п’ять критеріїв підходу, ще раз мусимо зазначити, що для хорошого перекладу пісні важливо, щоб ці п’ять компонентів взаємодоповнювали одне одного, адже втративши один ми неодмінно, якщо не втрачаємо, то спотворюємо і інші. До них можемо додати і культурні коди, структуру пісні, стилістичні засоби, синхронізацію із відеорядом (в т.ч. ліпсинк та ізохронія), які ми розглянули у попередньому розділі. Аналіз здійснюватимемо на основі цілей, з якими здійснювався переклад (дубляж, озвучування, субтитруваннння)

Тож для нашої роботи у цьому підрозділі ми візьмемо окремі куплети пісень-відкриттів із чотирьох вищезазначених мюзиклів, а почнімо із фільму Джона М. Чу «Wicked: Чародійка» та найпершої пісні у мюзиклі – «No One Mourns the Wicked», переклад якого для українського прокату здійснювала студія «LeDoyen Studio». Варто зазначити, що переклад діалогів та пісень у фільмі здійснювали різні перекладачі – Олена Василевська та Павло Голов

відповідно. Отже, оригінал першого куплета у виконанні Ґлінди (Аріани Ґранде) виглядає ось так [76, 88]:

Let us be glad	*І настав час*
Let us be grateful	*Для свята й щастя.*
Let us rejoicify that goodness could subdue	*Щира подяка силі світла, що зійшло.*
The wicked workings of you-know-who	*І подолало те злюще зло.*
Isn't it nice to know	*Завжди у світі так:*
That good will conquer evil?	*Не вічний час злостивих.*
The truth we all believe'll by and by	*В це вірити важливо. Вам здаля*
Outlive a lie	*Осяю шлях,*
For you and–	*Мов сонце…*

Поглянувши на цей короткий уривок можемо відмітити, що оригінал з призми графічного виміру не містить рим, проте коли слова покладені на музику з’являються рими у 3-4 рядках, останні слова якого у виконанні акторки стають подовженими і таким чином створюють ефект римованості. У 6-7 рядках рима створюється за рахунок перенесення фрази «*by and by*», що уможливлює римування слів «*evil*» та «*believe’ll*», а от фонетичне подовження вищезгаданої фрази «*by and by*» створює риму із словом «*lie*» з наступного рядка. В перекладі ж рима також зберігається в процесі того, як акторка дубляжу співає пісню.

Важливо зазначити, що пісня є радше оперною, а ритм майже в усіх рядках відрізняється, проте переклад в більшості зберігає ритмічну структуру оригіналу, тому ефект при виконанні пісні в перекладі залишається тим же.

Мова в перекладі – цілком природна, без архаїзмів чи діалектизмів, а текст цілком відповідає принципу співучості. А-от якщо говорити про сенс, то перекладач, припускаємо, несвідомо керувався настановами П. Лоу, оскільки оригінальна структура була змінена в перекладі. Загалом сенс та ідею того, що добро завжди перемагає зло, було збережено, проте сама манера подачі цієї інформації була змінена. Самому фільму атмосфери надає те, що у ньому є ряд вигаданих, проте притаманних саме йому слів, як-от «swankified», «thrillifying»,

«moodified» [71], до них належить і «rejoicify», що означає неодноразове святкування однієї і тієї ж події. Ці слова певною мірою надають тексту грайливості, дитячості, адже нерідко неологізми створюють саме діти, опановуючи рідну мову. Окрім того, висловлювання «*The wicked workings of you-know-who*» також є своєрідним виявом страху, коли люди бояться навіть вимовляти ім'я лиходія чи нечистої сили. В українському ж варіанті висловлювання щодо перемоги добра над злом більш абстрактні та урочисті: «*щира подяка силі світла, що зійшло*» та «*те злюще зло*». Також зникло риторичне запитання, яке набуло в перекладі ствердної форми, що факт про те, що зло – не вічне, вже став традицією. А в останніх трьох рядках взагалі можемо побачити, що сенс оригіналу в перекладі було втрачено, оскільки там стверджується, що загальноприйнята правда переживе брехню; в перекладі ж Ґлінда говорить, що стане дороговказом для жителів країни Оз.

З точки зору стилістики також було багато втрат: повторення «*let us*» було опущене так саме, як і евфемізм «*you-know-who*» та антитеза «*The truth ... Outlive a lie*». Тому переклад самого змістового наповнення є швидше поетичним переосмисленням оригіналу, аніж прямим його перекладом, тому що він відрізняється як манерою подачі інформації, так і семантичними деталями, і несе ідею, а не певні її подробиці.

Що ж до збігу тексту із картинкою фільму, то героїня не робить нічого такого, що б мало цінність для сюжету. П. Голов зміг зберегти відповідність голосних звуків, тому ліпсинк також є вдалим, усі звуки збігаються.

Далі розглянемо пісню, яка вводить нас у світ шоколадної майстерності Віллі Вонки режисера Пола Кінга, «A Hatful of Dreams», де головний герой у виконанні Тімоті Шаламе пояснює свою мотивацію прибуття до нового міста. За дубляж фільму була відповідальна студія «Постмодерн», а переклад діалогів та пісень належить Анні Пащенко [77, 85].

Want the finest produce? This is where they stock it	*Фрукти-овочі – аж мову відіймає.*

('That's three sovereigns, mate.')	*(З Вас три соверени.)*
though the prices are suspiciously extreme.	*Як не прикро, ціни тут – хоч вовком вий.*
('Break my pumpkin, you pay for it')	*(Б'єш мої гарбузи – плати.)*
*I've got **five, six, seven?***	*Та я… п'ять, шість, сім…*
Six silver sovereigns in my pocket	*Шість соверенів срібних маю*
and a hatful of dreams	*І циліндр повний мрій.*

Як і в попередньому прикладі, почнімо із аналізу з точки зору підходу пентатлону. Оригінал містить римовану структуру, де рима перехресна. Проте його особливість полягає у тому, що спів головного героя переривається висловлюваннями продавчині, оскільки, співаючи це, Вонка стоїть коло ятки із фруктами та овочами і хоче щось купити. Не зважаючи на цю переривчастість, рима зберігається як в оригіналі, так і в перекладі. Що цікаво, в оригіналі курсивом виділено не проспівана, а промовлена героєм фраза, яка розриває рядок, проте все ж ніяк не заважає продовжити римування.

Щодо збереження ритму, то перекладачка також справилась із цим завданням: в перекладі немає надто помітних змін у ритмічній структурі. Співучість також збереглась – текст легкий для вимови та співу.

А. Пащенко зробила мову природною та зрозумілою, а «соверен» - це реалія світу, тому відтворила вона його також цілком адекватно.

Сенс строфи цілком зрозумілий і форма його подачі не надто змінена. Якщо переглядати сцену на екрані, то можна дійти висновку, що в першому рядку перекладачка вирішила перекласти не текст, а те, що було зображено, тобто здійснила інтерсеміотичний переклад, таким чином увиразнивши дійсність кінострічки, хоча оригінал також показує місце де знаходиться найякісніша продукція. Тобто в оригіналі використовується модель місця та якості, а в перекладі кількості та різноманіття.

Ми вважаємо, що компонент сенсу також тісно пов'язаний і з стилістичним наповненням тексту, тому деякі інші характеристики подамо комбіновано. Перекладачка змогла відтворити антитезу між першим та другим

реченнями, до того ж додавши в перекладі фразеологізм «хоч вовком вий», який означає розпач, проте українське протиставлення вийшло значно виразнішим та більше виражає особисте ставлення персонажа до ситуації, оскільки в оригіналі воно дещо нейтральніше. Важливо додати і те, як перекладачка обіграла слово «*hatful*» в українській мові. Англійською воно означає кількість, яка вміститься у капелюха, тобто персонаж каже, що має повний капелюх мрій [56], а переклад же підкреслює саме візуальну складову пісню і зазначає, що у Вонки є не просто капелюх, а «*циліндр повний мрій*». Вдалося зберегти і алітерацію у передостанньому рядку, тому на виході ми отримали ту ж саму комбінацію шиплячих звуків [с] та [ш].

Як уже зазначалось, важливою складовою пісні є і слова продавчині, яка їх не співає, а вимовляє. Вони прямо стосуються пісні, адже завдяки їм розвивається і її сюжет: кількість грошей у Вонки поступово зменшується. Якщо в англійському варіанті вони всі витримують один стиль – розмовний, дещо відкритий, оскільки продавчиня використовує слово «*mate*», то в українській мові побачимо, що спершу вона ввічливо називає йому вартість розбитого гарбуза («З Вас три соверени»), а вже коли вона отримала гроші переходить на «ти» і фамільярно каже «Б’єш мої гарбузи – плати». Це єдиний, на нашу думку, огріх, оскільки решта елементів функціонують згідно з правилами підходу Лоу.

Ми вже навели декілька прикладів, коли текст був синхронізований із картинкою у фільмі. Ліпсинк у сцені/пісні відходить на другий план, оскільки ракурси здебільшого не зосереджені на обличчі персонажа, тому перекладачка могла створювати цільовий текст не орієнтуючись на положення губ персонажа.

Наступний мюзикл, першу пісню якого ми проаналізуємо, це «Русалонька» 2023 року від режисера Роба Маршалла, яка стала черговим втіленням добре знайомого нам давнього мультика, проте в ігровому форматі. Що важливо, у мюзиклі немає пісні-відкриття: першою є радше пісня, котра називається «Part of Your World», про мрію Аріель – опинитись у надводному

світі. Дубляж мюзикла також здійснювала студія «LeDoyen Studio», а перекладачем тексту та пісень став Роман Кисельов [75, 87].

I wanna be where the people are	*Щастя з людьми, царство мрій моїх.*
I wanna see, wanna see 'em dancin'	*Скільки краси у людському танці!*
Walkin' around on those—	*Рухи чіткі стрункіх*
***What do you call 'em?** Oh, feet*	*Як ти казав?А, ніг*
Flippin' your fins, you don't get too far	*Не знадобиться там гарний хвіст*
Legs are required for jumpin', dancin'	*Людям у світі потрібні ноги*
Strollin' along down a—	*Там же у них мільйон*
***What's that word again?** Street*	*Як це буде у них? Доріг*

Традиційно, почнімо із рими, яка в оригіналі швидше відсутня, проте через те, що це один куплет, дві його частини повторюють структуру одна одної, може здатись, що рима тут – перехресна. Перекладач цієї повторюваної структури не відтворив, лише у відповідях на виділені жирним шрифтом питання збігаються закінчення, тому можемо припустити, що великого значення римуванню у конкретному фрагменті він не надавав.

Що ж до ритму, то, порахувавши кількість складів, можемо побачити, що зберегти його таки вдалось, адже слухаючи пісню в перекладі, можемо помітити, що текст природно кладеться на музику і гармонійно із нею поєднується, витримуючи всі паузи. Проте як і в попередньому прикладі можемо побачити, що пісня переривається на репліки-питання, які цей ритм порушують, проте це не впливає на загальну картинку.

Мова – проста та зрозуміла, цілком природна, а слова легко проспівуються, акторка дубляжу чітко та зрозуміло їх вимовляє.

Сенс також передано цілком адекватно, оскільки мотивація героїні вибратись на суходіл – цілком зрозуміла. Перекладач активно користується синонімічними структурами для того, аби покращити текст у цільовій мові, дещо додаючи, як-от те, що ноги є стрункими та чітко рухаються (3 рядок) або

ж те, що у людей мільйон доріг (7 рядок). Проте у перекладі втрачається повторення, яке присутнє у перших двох рядках. Варто зазначити і те, що переклад став більш виразним, адже оригінал має більшу емоційну забарвленість лише коли його виконує головна героїня і ми усе бачимо на зображенні, в той час як перекладач активно послуговується метафорами («царство мрій моїх»), епітетами («стрункіх … ніг»), гіперболами («…у них мільйон… доріг»), риторичними вигуками («Скільки краси у людському танці»), що значно увиразнює пісню українською мовою, робить її більш поетизованою, а уявлення героїні – романтизованими.

Щодо синхронізації із зображенням, то вона була необхідна лише у першій частині куплету, оскільки у другій частині обличчя героїні не показують крупним планом. Проте навіть так перекладач зміг зробити так, аби ліпсинк у першій частині був виконаний адекватно.

Останній мюзикл із наших матеріалів – мюзикл «Мамма Міа!» Філліди Ллойд, котрий був знятий за мотивами однойменного мюзиклу, що ставили на сцені. Особливість його у тому, що усі пісні у ньому належать легендарному шведському гурту «ABBA», тому перекладач мав перекласти не лише матеріал кінострічки, а й реальну пісню. На жаль, відомостей про те, хто перекладав мюзикл немає, проте переклад був виконаний на замовлення телеканалу «Україна». Ще однією важливою деталлю є і те, що з-поміж чотирьох фільмів, які ми обрали для аналізу – цей єдиний де використовується озвучення, а не дубляж, більше того, до пісень також є перекладені субтитри, тому у перекладеному фільмі бачимо два види аудіовізуального перекладу. Проаналізуємо кожен із них по черзі: Мюзикл відкриває пісня «I Have a Dream», яка показує нам, що головна героїня Софі у виконанні Аманди Сейфрід – мрійниця [74, 86].

I have a dream, a song to sing	*Я маю мрію, вона мов пісня*
To help me cope with anything	*З нею здолаю усі нещастя.*

If you see the wonder, of a fairy tale	*Якщо ти мрієш, та віриш у казку*
You can take the future, ***even if you fail***	*Майбутнє впіймаєш, якщо й програєш*

Перший варіант – для озвучування. Одразу бачимо, що римування в оригіналі парне, проте у цільовій мові рими немає, хоч перекладений текст пісні і зачитували, одним із варіантів було зберегти її віршові характеристики. Проте і цей підхід міг би виявитись не надто ефективним, оскільки слова у пісні проспівують довше, а це не створює пауз, якщо ж візьмемо український варіант, то те, що його зачитують створює паузи приблизно посередині кожного рядка, тому, на нашу думку, рима могла просто зникнути у цьому повільному потоці мовлення. Єдина рима, яка є в перекладі – це внутрішня рима в останньому рядку («впіймаєш-програєш»), хоч виділений жирним шрифтом фрагмент вже й не співають.

Якщо текст пісні не співали, а читали, то логічно, що ритм, як і співучість, не збережений теж, оскільки перекладач максимально намагався передати сенс тексту пісні, а не її мелодичні характеристики. Проте варто зауважити, що була збережена природність мови, оскільки вона легка та всім зрозуміла.

Сенс куплета також цілком зрозумілий. Як зазначалось раніше, перекладач пожертвував мелодичними особливостями заради висвітлення характеру героїні. Стилістика перекладу дещо інша, оскільки оригінал більш генералізований, зокрема в перших двох рядках, які в перекладі стають більш поетизованими за рахунок того, що перекладач використовує порівняння, а також клішейні висловлювання про подолання не «будь-чого» а «усіх нещасть».

I have a dream, a song to sing	*Я маю мрію пісню таку заспівати*
To help me cope, with anything	*Що допоможе мені усе здолати*
If you see the wonder, of a fairy tale	*Якщо бачиш чудо з казки*
You can take the future, ***even if you fail***	*Зможеш здолати, що буде…*

Варіант для субтитрів зберігає парність рими у перших двох рядках, проте через те, що текст сприймається виключно візуально, це не надто важливо, як і решта мелодичних характеристик, а також ліпсинк та інші характеристики візуальної синхронії.

Щодо лексичних та семантичних аспектів, то мова цілком природна, а сенс тексту переданий буквально, без жодних синонімічних структур (окрім останнього речення). Останнє речення дещо унікальне, оскільки початок його субтитрується, а кінець вже вимовляється героїнею.

Загалом можемо побачити, що дубляж вимагає від перекладача неабиякої гнучкості та креативності, але в той же час точності, оскільки він має вміти поєднати не лише компоненти із пентатлонівського підходу Лоу, а й інші характеристики – стилістичні, культурні, візуальні тощо. Переклад же для озвучення або ж субтитрування не вимагає такої кількості навичок, оскільки він орієнтований на безпосереднє відтворення змісту, а не мелодичної або ж поетичної форми тексту. А в перекладі для дубляжу можемо побачити, що усі перекладачі мають приблизно ті ж самі орієнтири – якомога точніше відтворення ритму та створення тексту, який можна співати, текст має відповідати критеріям ліпсинку та зображенню, оскільки до стилістичних компонентів тексту кожен має власний підхід.

2.2. Використання перекладацьких трансформацій в українських перекладах пісень з мюзиклів

У нашому дослідженні ми вже неодноразово зазначали, що через свою особливу структуру та будову пісні є неабияким викликом для перекладача. Для того, аби здійснити адекватний переклад, фахівцеві необхідно зробити значні або ж незначні зміни у структурній формі мовних одиниць, які І. Корунець називає «перекладацькими трансформаціями» [28]. Їх використання в процесі перекладу дозволяє зробити текст у цільовій мові більш природнім та довершеним, оскільки різні мови мають різні норми, які зазвичай не співпадають між собою.

Тож в перекладі пісень, на нашу думку, вони є незамінним інструментом, що допомагає зберегти усі згадані компоненти, як-от ритм, співучість, риму тощо. Усі ці елементи та адекватне їх відтворення формують еквівалентність, яка є основною ціллю перекладу. За визначенням О. Іванової, еквівалентність у перекладі – «це збереження відносної рівності змістовної, змістової, семантичної, стилістичної й функціонально-комунікативної інформації, що міститься в оригіналі й перекладі» [21, с. 278]. Саме тому цілком слушно розглядати перекладацькі трансформації як своєрідні мовні перетворення, спрямовані на досягнення належної еквівалентності або, іншими словами, адекватності перекладу. Вважаємо за потрібне додати, що такий результат досягається навіть попри численні відмінності, які можуть існувати між двома мовами – як у їхній формальній побудові, так і в системі значень.

Ось чому цей підрозділ присвячений виокремленню різнотипних перекладацьких трансформацій у піснях мюзиклів. Особливо це важливо у контексті того, що перекладач у пісні зобов’язаний зробити так, щоб трансформація не надто спотворила водночас мелодичні, змістові та кінематографічні характеристики пісенного тексту, тому вивчення їх у цьому підрозділі – ще одна важлива частина нашого дослідження.

Цей підрозділ буде присвячений чотирьом основним типам перекладацьких трансформацій – лексичним, граматичним, лексико-граматичним, а також стилістичним. Виокремлюватимемо ми їх, як і в попередньому підрозділі – з пісень чотирьох мюзиклів, проте на цьому етапі наше дослідження стає дещо обширнішим, оскільки для виокремлення різних перетворень нам потрібно проаналізувати якомога більше пісенного матеріалу.

У трактуванні О. Богайчук **лексичні трансформації** – це зміни оригінального тексту на лексичному рівні, що допомагають досягнути максимальної відповідності змісту, стилістичних відтінків та комунікативно-прагматичного навантаження у тексті перекладу. Так, вона додає, що їх використання зумовлене необхідністю врахування особливостей мовної системи та усталених мовленнєвих норм культури цільової мови, тож

актуальними вони стають тоді, коли використання прямих відповідників – неможливе або ж робить текст неадекватним у певному контексті через те, що між мовами існують смислові та функціональні розбіжності [6, с. 143].

До лексичних трансформацій відносять конкретизацію, генералізацію, калькування та транскодування.

Конкретизацією називають трансформацію, яка має на меті замінити слово ширшої семантики словом вужчої семантики [24]. Досить часто цей прийом використовують в перекладі через те, що англійська мова повна слів ширшої семантики, як-от *thing*, *entity*, *power* тощо, тобто з кожним новим контекстом змінюється і їх значення, тому в перекладі ці слова доцільніше робити більш конкретними, проте йдеться не лише про них, а й, наприклад, заміна більш загального поняття на конкретніше: *money – гривня*, *a bird – сокіл*, *a device – телефон*.

Переклад пісні «A World of Your Own» («Вонка») яскраво ілюструє її використання [77, 85]:

*A **world of your own***

A place to escape to

***Країну свою**,*

Таємну казкову

Бачимо, що концепт власного уявного світу був звужений до «країни своєї».

Генералізація – протилежна конкретизації, адже її сутність полягає у заміні одиниці з вужчим, чіткіше окресленим змістом у мові оригіналу, на слово із ширшим, менш деталізованим значенням, нерідко гіпонімом, в перекладі [20, с. 40]. Інакше кажучи, перекладач знімає зайву деталізацію й залишає загальніший вимір одиниці для того, аби текст звучав плавніше й не перевантажував сприйняття. Прийом буває доречним там, де численні уточнення не додають розуміння або ж сенсу для тексту, ускладнюючи його. Проте варто пам’ятати, що надмірне розширення значення легко розмиває зміст, тому користуватись цим прийомом потрібно обережно.

Приклад використання цього прийому зустрічаємо у таких рядках пісні «A World of Your Own» [77, 85]:

*Chocolate **bushes**, chocolate **trees***

Chocolate flowers and chocolate bees

*Шоколадне **все довкіль**,*

Шокоцвіт для шокобджіл.

Перекладач вирішив спростити наявність кущів та дерев до того, що усе навкруги зроблене з шоколаду. Більше того, використавши генералізацію, він спромігся зберегти риму та перетворити оригінальні слова «Chocolate flowers» та «chocolate bees» на перекладацькі оказіоналізми «шокоцвіт» та «шокобджоли».

Іще однією ілюстрацією є палкий монолог Ґлінди із мюзиклу «Wicked: Чародійка», де та розповідає Ельфабі про те, як стати зіркою [76, 88]:

I remind them on their own behalf to think of

Celebrated heads of state or specially great communicators

*Did they have **brains or knowledge**?*

Я заради них же їм кажу: «Згадайте

Визначних правителів, акторів чи ораторів»

*Всі вони були **розумні**?*

У поданому прикладі замість того, аби перерарохувати якості мудрих людей перекладач просто узагальнив це все одним влучним словом «розумні».

Ще одним лексичним прийомом є **калькування**. Його також називають «дослівним» або «буквальним» перекладом, адже перекладена одиниця відтворює мовну модель оригіналу, через що переклад може відчуватись дещо «штучним» [34].

Калькування можна зустріти у перекладах пісень із мюзиклу «Мамма Міа!», оскільки пісні там не адаптовані під виконання разом із музичним супроводом, тому, як ми вже зазначали, можуть звучати дещо штучно, розгляньмо наступний приклад куплета із пісні [74, 86]:

Mamma mia, here I go again

My my, how can I resist you?

Mamma mia, does it show again?

My my, just how much I've missed you

Мамма мія, я знову за своє.

Ой-ой, як я можу втриматись?

Мамма мія, невже так помітно,

Ой-ой, як я за тобою скучила?

У поданому прикладі дослівно перекладаються не лише слова, а й цілі структури, тому вони видаються абсолютно ідентичними.

Під **транскодуванням** мається на увазі метод, який має на меті передати графічну або ж звукову форму слова у вихідній мові [35, с. 158]. Тож, у свою чергу, він поділяється на транслітерацію (графічне відтворення) та транскрибування (звукове відтворення), які досить часто можуть поєднуватись.

Відтак, приклад використання наслідування звучання слова у перекладі ми віднайшли у пісні «Oompa Loompa», де однойменний персонаж розповідає про свою долю у рідній країні [77, 85]:

Oompa loompa doompety doo

I've got a tragic tale for you

Oompa loompa doompety dee

If you are wise, you'll listen to me

Умпа Лумпа, думпеті ду

Я опишу страшну біду.

Умпа Лумпа, думпеті ді

Ось твоїх дій ядучі плоди.

У прикладі бачимо, що перекладач вдався до транскрибування цілого рядка, оскільки усі слова у ньому, окрім «oompa loompa», яке позначає назву істоти, не мають жодного значення, а отже цілісна їх передача не є можливою, адже вони не несуть змістового навантаження.

Смисловий розвиток, також відомий як модуляція, сенс якої полягає у внесенні невеликих змін до значення одиниці або у зміні точки зору на

ситуацію залежно від конкретного контексту. У контексті нашого дослідження це дуже важлива трансформація, оскільки вона відкриває простір для інтерпретації: перекладач може розглядати компоненти речення з різних призм, таким чином підбираючи органічні для цільової культури вирази, тобто надає гнучкості, яка у перекладі ліричних творів є критично важливою.

Ілюстрацію цього прийому знаходимо у наступних рядках [77, 85]:

Chocolate memories *that a boy once saved*

Before they melted away

Смак дитинства*, давніх спомин днів*

Чий слід розтанув і сплив.

У наведеному прикладі можемо побачити, що так звані «шоколадні спогади» оригіналу перетворились у «смак дитинства». Ця зміна зумовлена тим, що так чи інакше слово «memories» не несе у собі негативної конотації, тобто асоціюється із чимось приємним, до того ж «chocolate» нам натякає, що ці спогади не могли бути поганими, тому підібраний у перекладі вислів «смак дитинства» є цілком влучним, адже натякає на приємність тодішніх моментів.

Іще одним яскравим прикладом, є наступний уривок пісні з фільму «Русалонька» [75, 87]:

We got no troubles, ***life is the bubbles****.*

Краб ти чи тюлька, ***вік свій пробулькай****.*

В дослівному перекладі «життя – це бульбашки» корелюється із «вік свій пробулькай», адже так чи інакше це висловлювання в оригіналі має на увазі, що бульбашки – це щось позитивне, а «пробулькати вік» у контексті підводного життя означає безтурботне буття під водою, без загроз світу на поверхні.

Універсальне визначення **граматичних трансформацій** зустрічаємо у праці А. Шишко, де гармонійно об’єднано декілька дефініцій найвідоміших перекладознавців. Цитуючи працю, можемо побачити, що значення граматичних трансформацій має такий вигляд: «зміна граматичних характеристик слова, словосполучення або речення в перекладі, що застосовується з метою уникнення граматичного буквалізму, завдяки чому

переклад адаптується до норм мови перекладу та стає адекватним» [52, с. 126]. Отже, як бачимо, це іще один важливий компонент перекладацької діяльності, який допомагає натуралізувати переклад і не робити висловлювання цільовою мовою надто штучним. Розгляньмо, як граматичні трансформації, зокрема перестановка слів та заміна членів речення, допомагають при перекладі пісенного компоненту мюзиклів на прикладах вже знайомих нам кінострічок.

Перестановка слів, як випливає з назви, передбачає зміну порядку лексичних одиниць або словосполучень у реченні [47]. На нашу думку, використання цієї трансформації – цілком логічне, зважаючи на те, що у деяких мовах порядок слів прямий, а в інших – ні. Тому вона дещо спрощує процес перекладу, адже уможливлює створення природного тексту у цільовій мові, зокрема, якщо переклад виконують із мови із непрямим порядком слів у мову зі строгими правилами синтаксису, де, до прикладу, підмет завжди має стояти на першому місці, а присудок – на другому, як-от у англійській мові.

Використання перестановки проілюстровано у словах пісні «Mamma Mia» із однойменного мюзиклу [74, 86]:

*I don't know how but **I suddenly lose control***

There's a fire within my soul

*Коли ж все нарешті мине? **Чому я контроль над собою втрачаю**,*

Мов уся душа палає?

У виділеному жирним шрифтом фрагменті може побачити, що слово «контроль» має різне розташування як в оригіналі, так і в перекладі. Окрім того, у наступній підрядній частині речення виділяємо наступну трансформацію – заміну членів речення, де в оригіналі «є вогник у душі», а в перекладі «душа палає», тобто іменник перетворився у дієслово.

Важливою є і **заміна членів речення**, яка може виражатись як у рамках морфології (заміна однієї частини мови в мові оригіналу на іншу в перекладі), так і синтаксису (пасивізація/активізація конструкції). Знову ж таки, заміни є незамінним інструментом, коли йдеться про збереження природності тексту, адже у певному контексті прикметник, наприклад, доречніше буде виразити

іменником, більше того, українській мові, на відміну від англійської, не надто притаманне використання пасивних конструкцій, тому заміна членів вирішує цю проблему.

Так, використання цього прийому можемо побачити у рядках, які ми вже аналізували раніше [75, 87]:

*The seaweed is always **greener** in somebody else's lake*

*Чи правда, що **більше** зілля в сусідовому ставку?*

Можемо простежити, що категорія якості (greener) перетворилась у категорію кількості (більше), які виражаються в оригіналі прикметником, а в цільовому тексті – прислівником.

Говорячи про членування та об'єднання речень у контексті перекладу пісень, мусимо зазначити, що на нашу думку, їх використання не є надто помітним при сприйманні матеріалу цільовою мовою, оскільки ці трансформації більше про форму речення, аніж його зміст і на природність висловлювання вони не мають значного впливу, оскільки їх ми можемо помітити лише при прочитанні того чи іншого твору.

Лексико-граматичні трансформації водночас охоплюють як лексичні, так і граматичні елементи тексту оригіналу або ж реалізуються у рамках різних рівнів, тобто передбачають перехід від лексичних елементів до граматичних і навпаки. Цей тип трансформацій перш за все допомагає відтворити відсутні у цільовій мові граматичні категорії, узгодити лексичні значення із особливостями синтаксису, а також уникнути калькування, яке зазвичай спотворює зміст.

Суть **компенсації** як прийому перекладу полягає у тому, що елемент вихідної мови, який не має прямого еквіваленту, замінюють іншим засобом у тексті [51, с. 121]. В більшості її використовують, враховуючи загальний змістово-стилістичний характер твору, тож скористатись нею можна будь-де у тексті, якщо це не суперечить нормам перекладу, тобто вилучення певного елемента в одному фрагменті тексту компенсується додатковим виражальним

засобом в іншому, таким чином безеквівалентна лексика набуває особливої форми у мові перекладу.

Використання компенсації можемо простежити у таких рядках [77, 85]:

'Cause there's a hard rain gonna fall

Humbugs, gumdrops, and aniseed balls

Карамельний йде циклон:

Барбариски, дюшес і лимон.

В оригіналі використовується не надто зрозумілі українському глядачеві назви солодощів: м’ятні льодяники (humbugs), мармелад (gumdrops) та анісові кульки (aniseed balls). Звичайно, їх назви можна було б експлікувати або ж подати більш генералізовано, проте рішення перекладача – компенсувати їх назви за рахунок добре відомих нам карамельних цукерок: барбарисок та дюшесу. Слід відмітити також і те, як перекладач плавно підводить нас до того, що дощ має бути із солодощів, адже використовує не просто «зливу на підході», як це звучить в оригіналі, а «карамельний йде циклон», тобто пов’язує один компонент із іншим, використовуючи звуження значення.

Експлікація або ж описовий переклад у розумінні А. Константінової – це «витлумачення й передача імпліцитних смислів оригіналу (імплікатур) у тексті перекладу, іншими словами, у вербалізації необхідної контекстуальної інформації» [27, с. 107]. Простіше кажучи, за допомогою цього прийому ми виявляємо приховані значення та робимо їх більш явними в перекладі, тобто описуємо їх. Недоліком цього засобу може виявитись те, що речення у цільовій мові може видатись дещо громіздкішим та менш лаконічним, проте цей прийом є необхідним для збереження еквівалентності, зокрема й у перекладах пісень.

Перекладачі послуговувались експлікацією і цих рядках [74, 86]:

Yes, I've been ***brokenhearted***

Blue *since the day we parted*

Why, why did I ever let you go?

Так, я була ***сумна та розбита***.

Сумувала*, поки тебе забувала.*

Чому ж я тебе відпустила?

На наш погляд, експлікацію тут можна сплутати із калькуванням, проте дослівно оригінальні слова виділені курсивом не перекладені, а радше подані у зрозумілий цільовому глядачеві спосіб: слово «brokenhearted» тут подається не як «моє серце було розбите», а «сумна та розбита», тобто швидше пояснене за допомогою додавання, а вираз «blue» не перекладений як «блакитна», а пояснений за допомогою слова «сумувала», тобто, як вже було зазначено, перекладач роз'яснив приховані сенси, зокрема з останнього прикладу, таким чином зробивши пісню більш зрозумілою для аудиторії.

За допомогою трансформації **антонімічного перекладу** мовні одиниці відтворюють шляхом використання протилежного поняття, найчастіше через заперечення, тобто за допомогою антоніма до відповідника цільової мови [40, с. 98]. Найчастіше він виявляється найбільш доцільним у тих випадках, коли потрібно передати як смислові, так і стилістичні відтінки тих чи інших виразів.

Цією трансформацією послуговувались у наступних рядках із фільму «Русалонька», де краб Себастьян намагається віднадити Аріель від життя на суші, аргументуючи це тим, що у риб, які живуть в акваріумах гірка доля [75, 87]:

The fish on the land ain't happy, they sad 'cause they in their bowl
*But fish in the bowl is **lucky**, they in for a worser fate*
One day, when the boss get hungry, guess who gon' be on the plate
А наші брати на суші сидять у сумних клітках.
*Та знай, що для тих **нещасних** я маю ще гіршу вість:*
Коли зголодніє власник, я знаю, кого він з'їсть

Трансформація антонімічного перекладу полягає у передачі слова «lucky» протилежним поняттям – «нещасний». Проте, скориставшись цим прийомом, перекладач втратив іронічний відтінок висловлювання, адже, як можемо судити, з цього уривка, ті риби – «щасливчики», тому що деякі з них не тільки живуть в обмеженому просторі, їх ще й з'їдять одного дня. Натомість тут він скористався

стилістично-зниженим висловлюванням «ті нещасні», яке іще більше трагізує долю його родичів.

Зміст засобу **додавання** полягає у використанні додаткових слів у цільовій мові, при цьому слова не мають еквівалентів у оригіналі [11]. Важливо додати, що цією трансформацією, як і будь-якою іншою, не варто зловживати, проте головна її особливість полягає у тому, щоб перекладач не додавав в текст нічого перш за все від себе, оскільки це спотворює закладений автором сенс, натомість, якщо цього вимагає ситуація, можна послугуватись виносками, проте це не працює в аудіовізуальному перекладі, тож додані компоненти мають знаходитись безпосередньо у тексті без спотворення інтенції автора.

Влучно ілюструє приклад додавання у перекладі такий рядок [77, 85]:

All the colors of the rainbow

And some others too.

Кожен колір і ***смак*** *веселки*

Ти скуштуєш тут.

Додавання слова «смак» було доцільним, оскільки допомагає не лише увиразнити те, що у відвідувачів його кондитерської є можливість скуштувати буквально все, що б вони забажали, а й не втратити ритм пісні.

На противагу додаванню, **вилучення** передбачає опущення певних елементів речення/висловлювання. Але, подібно до додавання, перекладач не може самовільно вилучати із тексту елементи, адже деякі із них несуть змістове навантаження, тому опускати можна лише ті складові речення, які так чи інакше дублюють інформацію або ж порушують норми цільової мови [42]. Тому найчастіше вилучають з тексту присвійні займенники та прикметники, які не є притаманними українській мові.

Приклад використання цього прийому у пісні «Dancing through life» у мюзиклі «Wicked: Чародійка», коли одна з героїнь описує Ельфабі чудовий досвід знайомства із хлопцем, котрий запросив її на бал через настанови Ґалінди [76, 88]:

Finally, for this one night, I'm about to have a fun night

*With this **Munchkin boy** Galinda found for me*

And I only wish there were something I could do for her, to repay her

Буде ніч святкова, незабутня і казкова

Завдяки словам Ґалінди чарівним.

Я не знаю навіть як їй подякувати так за це диво.

Уважно прочитавши приклад, бачимо, що перекладач опустив згадку про «манчкінського хлопця», котрого згадала героїня, перебудувавши речення так, що щасливі миті, які будуть у неї попереду із тим юнаком, перейшли на інтертекстуальний рівень, тобто глядач розуміє, що «слова Ґалінди» - це фактично і є натяк на те, що вона піде на бал із парою.

Стилістичні трансформації в перекладі допомагають змінити стилістичні акценти та адаптувати цільову мову до норм стилістики, використовуючи нейтралізацію або ж актуалізацію конотативних відтінків значень слів [9, с. 220]. Щонайважливіше, цей тип трансформацій є ключовим у збереженні жанрових особливостей тексту та його емотивної складової, оскільки допомагає уникнути невідповідностей, пов’язаних із стилістичним наповненням тексту. До стилістичних перетворень відносимо логізацію, експресивізацію, модернізацію та архаїзацію. Проте, на жаль, серед проаналізованого матеріалу знайти приклад використання модернізації не вдалось

Прийом **логізації** використовують для того, аби замінити емоційно-експресивну або етномарковану лексику мови першотвору на більш нейтральний відповідник у цільовій, тобто естетична функція тексту дещо послаблюється [9, с. 223]. Варто зауважити, що певним чином ця стратегія має стосунок до генералізації, проте на стилістичному рівні.

Логізацію було використано у фрагменті пісні «Gimme, Gimme, Gimme» з мюзиклу «Мамма Міа!» [74, 86]:

***Gimme gimme gimme** a man after midnight*

Won't somebody help me chase the shadows away

***Мені потрібен** чоловік після півночі.*

Той, що прогнав би всі тіні геть.

У даному уривку суть логізації полягає у пом'якшенні потреби жінки у чоловікові. В оригіналі це надмірне бажання виражається повторенням слова «gimme», тоді як в перекладі ми можемо побачити лише висловлювання «мені потрібен», без жодної емоційно-маркованої лексики, як-от «Як же мені потрібен чоловік» або ж «Я жадаю чоловіка».

Експресивація виступає антиподом логізації. Цитуючи працю О. Волченко, це «заміна нейтральної мовної одиниці її стилістично-маркованим відповідником в мові перекладу, що надає перекладу емоційно-експресивного забарвлення» [9, с. 223]. Тобто перекладач увиразнює значення оригінального висловлювання. Подібно до логізації, яка є спорідненою із генералізацією, цьому засобу притаманний вужчий спектр стилістичного забарвлення, тому його ще можна називати «стилістичною конкретизацією».

У субтитрованому варіанті пісні «Lay All Your Love on Me» з мюзиклу «Мамма Міа» знаходимо таку ілюстрацію експресивізації [74, 86]:

And I'm possessive, *it isn't nice.*

You've heard me saying that smoking was my only vice.

Ти – наче моя власність*, це не добре.*

Я казав тобі, що моя єдина вада – це куріння.

Перекладач скористався експресивізацією, увиразнивши концепт «possessive/владний» словами, що наречена хлопця є його власністю. Більше того, тут простежуємо і використання порівняння, що натякає нам на використання цього прийому, який підвищує емоційність персонажа, пояснюючи його ревнивість.

Ще один приклад використання цього прийому знаходимо у тому ж мюзиклі «Мамма Міа!», проте у озвученні пісні «Money, Money, Money» [74, 86]:

In my dreams I have a plan

If I got me a wealthy man

I wouldn't have to work at all*, I'd fool around and have a ball...*

І в мріях моїх думка одна:

Де б знайти собі багача?

***Забула б я, як гарувати**, і почала б відпочивати…*

Тут експресивізацію використали для того, щоб підсилити небажання героїні працювати, замінивши поняття «працювати» на «гарувати».

На противагу модернізації, **архаїзація** спрямована на те, аби зробити так, щоб сучасна широковживана лексика набула застарілого вигляду, тобто стала архаїзмом або ж історизмом [31, с. 34]. Ця трансформація підсилює емоційне забарвлення тексту, проте не варто надто активно нею послуговуватись, оскільки надмірне використання застарілих слів, як і при використанні стратегії одомашнення, може призвести до спотворення авторської інтенції, яка у гіпотетичній ситуації не мала на меті, щоб текст містив притаманну певній культурі лексику.

Ми знайшли приклад використання архаїзації у наступних рядках [75, 87]:

*The **seaweed** is always* greener *in somebody else's lake*

Чи правда, що більше ***зілля** в сусідовому ставку?*

Нашу увагу привернуло слово «зілля», адже дуже рідко його можна зустріти у значенні саме зелені або ж рослинності, у сучасному контексті це слово використовують радше на позначення суміші трав та різних інгредієнтів, які використовуються у вигляді мікстури в магічних ритуалах. Тому тут перекладач скористався генералізацією, адже позначив поняття водоростей рослинністю, надавши йому дещо застарілого вигляду.

2.3. Вплив перекладеного пісенного матеріалу на сприйняття мюзиклу іноземним глядачем.

Пісенний матеріал у мюзиклі – це не виключно доповнення, а його ядро, що несе ключове сюжетне та емоційне навантаження. Відповідно, спосіб, яким адаптовано пісні у мюзиклі безпосередньо формує той продукт, який отримує кінцевий споживач, у нашому контексті це український глядач. У цьому

підрозділі ми розглянемо глядацький досвід після перегляду аналізованих фільмів для того, аби зрозуміти, як впорався перекладач та команда дубляжу/озвучування із точки зору споживача, адже, як правило, саме глядацька рецепція є вирішальним фактором при аналізі того, на скільки успішною є та чи інша кінострічка.

Отже, почнімо безпосередньо із аналізу відгуків українських глядачів на перекладені мюзикли. Для того, аби точніше з'ясувати особливості досвіду українського глядача, ми виокремили лише ті відгуки, що стосуються пісенної складової фільмів, тому їх кількість може відрізнятись в залежності від фільму. Спершу розгляньмо реакцію аудиторії на мюзикл «Вонка»:

Користувач Folion пише наступне [92]:

«Колоритно, яскраво, музично, гарно і чарівно. Вся магія, яку задумали - спрацювала. Трошки забагато пісень, але ТУ САМУ пісню ще довго мугикав і ніяк не міг викинути з голови».

Відгук користувача michka [133]:

«Яскравий, музичний, теплий, солодкий...

посмішка ще довго після перегляду не сходить з обличчя. і пісні продовжують звучати в голові».

Відгук користувача Pandora_ [136]:

«Чудовий фільм. А також неперевершений український дубляж. Пісні з фільму просто запали в душу, особливо в українському виконанні».

Відгук користувача Coffee Time [89]:

«Окреме дякую за прекрасний дубляж пісень».

Відгук користувача tcom.mark [140]:

«Дякую за дубляж. Завжди приємно переглядати фільми в дубляжі, коли не чутно на задньому фоні інших мов.

Дуже розсмішив і порадував танок і пісенька умпи-лумпи в виконанні Х'ю Гранта, вийшло доволі непогано😂😂😂».

Відгук користувача Rinari [137]:

«Мені сподобалось, дуже якісно озвучили акторів та адаптували пісні❤».

Відгук користувача V10Lpg [141]:

«Гарно. Дуже теплий фільм. Хоч і не фанатію від мюзиклів, та тут постарались на славу. А дубляж просто неймовірний – як швейцарський шоколад! Навіть я, стара ондатра, наприкінці сльозу витирав. Гляньте, це чудово».

Проаналізувавши подані відгуки, можемо зробити висновок, що глядачі у них виокремлюють якість дубляжу, а також адаптацію пісень, як окремий об'єкт їх оцінки. Користувачі дають пряму позитивну оцінку дубляжеві, використовуючи такі слова, як «неперевершений», «прекрасний» та «неймовірний». Також вони чітко розрізняють переклад діалогів, стверджуючи що «якісно озвучили акторів», та переклад пісень («та адаптували пісні»). Це свідчить про те, що глядачі усвідомлюють складність адаптації пісенної складової.

У даному випадку буде доцільно згадати і про мнемонічну здатність пісень, тобто факт того, що вони легко запам'ятовуються. Аналіз відгуків підтверджує, що перекладені версії зберегли цю ключову прагматичну властивість оригіналу. У відгуках глядачів Folion та michka простежуємо цю властивість, адже вони стверджують, що «…ТУ САМУ пісню ще довго мугикав і ніяк не міг викинути з голови» та «…пісні продовжують звучати в голові». Це прямий доказ того, що перекладацькі рішення стосовно ритміки, звукових характеристик та природності стали вдалими і зберегли «заразність» оригіналу і в українській версії.

Окрім того, пісні відповідають і за емоційну та естетичну еквівалентність. У відгуках простежуємо, що перекладач демонструє досягнення високого рівня цього типу еквівалентності, адже, як бачимо у відгуку користувача Pandora_, адаптація пісень безпосередньо вплинула на емоційне сприйняття фільму: «Пісні з фільму просто запали в душу…»

Отже, переклад пісень у фільмі «Вонка» є не тільки лінгвістично коректним, а й створює повноцінний матеріал, що успішно функціонує у новому культурному середовищі.

Далі проаналізуємо відгуки на мюзикл «Wicked: Чародійка». На відміну від попередньої стрічки, при перегляді цього фільму думки глядачів розділились.

Ось що пише користувач Rusich173 [138]:

«Співи чудесні, а у нашому дубляжі з нашими співаками і співачками, це щось фантастичне... Звичайно до Ісуса Суперзірки (1973) не дотягують, але це немаю слів взагалі...».

Відгук користувача Гість Ольга має дещо іншу думку [82]:

«Шикарний мюзикл. Подивилась фільм в оригіналі й дуже задоволена! Коли вже в Україні перестануть переспівувати пісні? При перекладі втрачається весь сенс та весь шарм. Тому дивіться в оригіналі) Там не складний рівень знання англійської)))».

Відгук користувача Daryna.w [90]:

«Картинка красива, пісні – бог із ними».

Відгук користувача Гість Оксі [80]:

«Я знаю чому не сподобався мюзкл багатьом. Через пісні... Було б краще залишити пісні оригінальним голосом, бо це і зіпсувало все, мене весь час напрягав тембр і манера співу... Синтія просто офігезна співачка і в її виконанні це шедевр».

Відгук користувача Kostia Marchuk [130]:

«Крутий мюзікл, тримає в захваті майже до кінця, добре що пісні переклали, а то не хочеться очі ламати з субтитрами, чарівний дубляж в цілому, добре що ще так роблять на фоні зросійщення та занглійщення».

Відгук користувача Гість Дарія [79]:

«Переклад Чудовий, навіть пісні переклали, чудовий переклад».

Відгук користувача Era [91]:

«Непогано, якщо дивитися в оригіналі.

Тут щось зі звуком, й далеко не всі голоси співочі. Партії Аріани Гранде чомусь наспівує якась оперна діва. Коротше щось якось не дуже.

Краще б пісні субтитрували».

Аналіз відгуків до даного фільму чітко вказує на проблему в сприйнятті перекладених мюзиклів: одна група глядачів виступає за локалізацію пісень, інша ж – за збереження оригінальної звукової доріжки з субтитрами.

Глядачі, що є прихильниками перекладу пісень, зокрема користувач Kostia Marchuk, висувають аргумент того, що переклад має бути прагматичною необхідністю, яка дозволяє безбар'єрно спостерігати за візуальною складовою фільму, не відволікаючись на субтитри, а також ставати актом культурного самоствердження, відходячи від «зросійщення» та «занглійщення».

Глядачі, що виступають за збереження автентичності фільму, стверджують, що «При перекладі втрачається весь сенс та шарм», протиставляючи свій досвід перегляду оригіналу – «подивилась фільм в оригіналі й дуже задоволена!» негативному досвіду перегляду в дубляжі. Ще однією проблемою, на їх думку, є неспроможність дубляжу відтворити унікальність оригінального виконання – «Синтія [Еріво] просто офігезна співачка і в її виконанні це шедевр».

Також аудиторія скаржиться і на кастинг акторів дубляжу, що безпосередньо впливає і на відтворення пісень у музичному плані. Узагальнивши негативні відгуки, можна дійти висновку, що при перекладі мюзиклу невідповідність вокального виконання оригінальному акторському складу може мати більш негативні наслідки, ніж, власне, семантичні неточності в перекладі лірики.

Ця розбіжність між думками вказує на суб'єктивність глядацької думки, яка в той же час є невідворотною, оскільки сприйняття матеріалу для кожного глядача різне та залежить від різних факторів.

Іще одним фільмом, який ми аналізували у рамках нашого дослідження є «Русалонька»:

Hmarynka1507 [128]:

«Досить непогано і варто перегляду хоча б один раз, на мою скромну думку. Завжди любила і зараз люблю мульти, екранізації. Пісні правда напружують, бо не дуже подобаються мюзикли. Проте пісня чайки і краба про поцілунок просто Шедевр)))».

Качкодзюб [84]:

«Приємний фільм) були смішні моменти і музика гарна, як і озвучка...».

Lex_2 [131]:

«Потужна екранізація від діснея. набагато яскравіша за Аладдіна чи Короля лева. Насичена картинка, гарна озвучка. Пісні на рівні».

Алла [73]:

«Неспадобалась озвучка принца, особливо пісня, плохо продублевана,видни розбіжности слів і міміки».

Іван Шевченко [83]:

«Було цікаво дивитися й слухати. Гарно попрацювали над графікою. Урсула прекрасна! За пісенний супровід окрема повага й подяка до групи озвучки!»

Sasha Volodko [139]:

«Пісня Еріка в оригіналі не сподобалась, а українською звучить класно.»

kittyqueen [129]:

«Музика в фільмі просто рай для вух».

При аналізі поданих відгуків ми зауважили, що на відміну від «Вонки», де усі відгуки виключно схвальні, та «Wicked: Чародійка», де глядацькі враження неоднозначні, у «Русалоньки» досить позитивне сприйняття аудиторії, проте із незначними зауваженнями до виконання.

Діагностика відгуків показала, що вдалий переклад здатен знизити упереджений скептицизм до жанру. Зокрема у відгуку користувача Hmarynka1507 бачимо чітке ставлення до мюзиклів: «пісні правда напружують, бо не подобаються мюзикли», проте глядач зауважує, що «пісня чайки і краба про поцілунок просто Шедевр)))». Це свідчить про те, що саме українська

адаптація цієї пісні виявилася у прагматичному та поетичному втіленні настільки вдалою, що змогла в дечому змінити погляди глядача.

Суперечливим моментом у відгуках виявилась пісня принца Еріка, котра «в оригіналі не сподобалась, а українською звучить класно» користувачеві Sasha Volodko, проте «Не сподобалась … особливо пісня … видні розібжності слів і міміки» користувачеві Алла. У першому випадку з коментаря глядача зрозуміло, що українська адаптація естетично переважає оригінал. Виходячи з другого коментаря, можемо зробити висновок, що ліпсинк є таким самим критично важливим фактором, як і поетика тексту.

Проте, не зважаючи на окрему критику, узагальнено відгуки вказують на те, що матеріал сприймається адекватно і вважається сильною стороною дубляжу. Решта відгуків констатують лише один факт: перекладач виконав успішні адаптації при відтворенні естетичної та емоційної функцій пісень.

Останній мюзикл – «Мамма Міа». Як ми вже зауважували раніше, його особливість полягає у тому, що глядач може як слухати перекладений матеріал, так і переглядати субтитри для кращого сприйняття. Глядачі також помітили цю деталь і їх відгуки у цьому плані дещо різняться.

Гість Влад [78]:

«ДЛЯ ЧОГО???? Для чого перекладати пісні в накладку на голос? Такі нюанси губляться! Невже не можна обійтися субтитрами, які, тим більше, до речі, дублюються? Зіпсувало увесь фільм.....»

marinna-ua [132]:

«ПРикольний фільм. Дійсно пісень багато. Дивно, що незазначено жанр "Мюзикл". Меріл Стріп неперевершена, але її навіть у ролях не має(((

П.с. і це дичина перекладати пісні, титрів було б достатньо. Уявляю як нашу Щедрівочку або Червоную калину будуть співати перекладом на німецьку, або японську»

Nedospana [134]:

«Тільки но до мене закрадається думка "ну починається" (а я мюзикли не дуже люблю), як починається чергова культова й крута пісня.

Шкода тільки, що наклали озвучку поверх пісень. Думаю субтитрів було б цілком достатньо.

Фільм справді вартий тієї любові, яку він отримує від своїх фанатів».

Гість Ольга [81]:

«Переглядала українською. Дякую дуже. Получила неймовірне задоволення. А ще, окрема подяка за те, що є зміст пісень. Нарешті все зрослося».

gold simon [127]:

«І актори класні і сам фільм. Єдине - не треба будо озвучувати переклад пісень поверх співу, субтитрів було б достатньо, через таку помилку губиться вайб і чудові голоси героїв….»

Oinola [135]:

«Я не люблю мюзикли, але цей такий "теплий" і з гарною естетикою припав до душі, а кавери на ABBA потрапили у саме серденько ♡».

З точки зору методів здійснення перекладу, більшість глядачів сприйняла метод озвучування перекладів пісень негативно, розглядаючи його як засіб, що руйнує автентичність твору та знецінює оригінальне виконання. Це простежується у відгуках: «Для чого перекладати пісні в накладку на голос? Такі нюанси губляться!», «через таку помилку губиться вайб і чудові голоси героїв». Отже, виходячи із цих відгуків, озвучування руйнує глядацький досвід і є невдалим методом.

Обурення глядачів посилюється і тим, що музичний матеріал є не придуманим, а оригінальним, адже належить шведському гурту «ABBA» і має світове визнання. Користувач marinna-ua апелює про недоторканність цих пісень і стверджує, що «титрів було б цілком достатньо». Її головний аргумент полягає у тому, що вона іронічним чином стверджує наступне: «Уявляю як нашу Щедрівочку або Червону калину будуть співати перекладом на німецьку, або японську». Це виводить дискусію за межі перекладознавства у сферу культури, адже так само, як «Щедрик» і «Червона калина», пісні «ABBA» є культурним надбанням, що на думку глядачів має сприйматись лише в оригіналі.

Проте на фоні цієї домінантної критики вирізняється один важливий відгук, який стверджує протилежне: пріоритет – не автентичність, а розуміння змісту пісень. Так, користувач Гість Ольга дякує за наявність змісту пісень і що «все зрослося». Це свідчить про те, що для глядача пісні сприймались як музичний фон, не пов'язаний із сюжетом, а озвучування допомогло поєднати музичну та наративну лінії в одну, що доводить, що для певної частини аудиторії комунікативна функція перекладу все-таки важливіша, ніж естетична.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

Практичне дослідження, яке ми провели у цьому розділі дало нам можливість оцінити особливості відтворення англомовного пісенного матеріалу в українських перекладах мюзиклів. Використання «підходу пентатлону» П. Лоу як одного із методологічного інструментів дослідження, показало, що переклад пісень з метою дублювання змушує перекладача гармонізувати у цільовій мові п'ять головних критеріїв підходу: співучість, зміст, природність, ритм та риму. Ми дійшли висновку, що у мюзиклах із дубляжем співучість та ритмічна відповідність були для перекладачів головним пріоритетом. Це іще раз підтверджує факт того, що тексти пісень є не автономними елементами, а тими, що підпорядковуються загальній картині твору кіномистецтва. Натомість в озвучених мюзиклах, де фокус також зберігається і на субтитруванні, семантика грає головну роль, відкидаючи на задній план фоностилістичні характеристики оригіналу. Використання перекладацьких трансформацій є основним засобом досягнення еквівалентності при жорстких метричних обмеженнях, тому перекладачі активно ними послуговуються, перекладаючи матеріали дослідження. Дослідження глядацького сприймання кінострічок дозволило нам зробити висновок, що перекладацькі стратегії прямо впливають на те, як аудиторія сприймає матеріал, адже це прямо впливає на їх відгуки, тому перекладачам необхідно створювати текст, що функціонує таким же чином, як і оригінал, аби емоційний відгук іноземного глядача корелював із оригінальним.

ВИСНОВКИ

Жанр мюзиклу станом на зараз переживає період свого відродження. Від успішного перезапуску жанру на початку 1990-х його успіх лише збільшується, не в останню чергу через те, що такі фільми зазвичай є переосмисленими втіленнями давніших версій відомих кінотекстів, адаптуючи історії улюблених персонажів та їх пісенне наповнення, що стало культурним надбанням на час їхнього виходу. Усі ці чинники сприяють їх популярності не лише на кіноринку країни, де їх випускають, а й на іноземних ринках, де попит на них збільшується також.

Відповідно, ця стрімка тенденція вимагає від фахівців у галузі аудіовізуального перекладу наявності високого рівня навичок не лише у створенні перекладу для дубляжу, озвучення чи субтитрування, а й у перекладі музичної лірики, яка поєднує у собі поезію та музичне мистецтво. Проте йдеться не лише суто про технічні моменти перекладу такого типу контенту, а й культурні елементи наповнення, граматично-, синтаксично- та лексично-складні для відтворення цільовою мовою характеристики мови оригіналу.

Окрім того, важливе значення у цьому процесі займає і сприйняття перекладеного матеріалу глядачем, адже більшою мірою саме від аудиторії залежить успіх картини.

Ось чому, провівши дослідження теоретичної бази із поданих тем та практичний аналіз численних факторів, що впливають на адекватність цільового матеріалу, можемо зробити такі висновки:

1. Аудіовізуальний переклад – досить комплексне явище, робота над яким вимагає виходу за лінгвістичні рамки і має стосунок до технічних, культурних та естетичних аспектів. Ключовою вимогою перекладу аудіовізуального контенту, зокрема дубльованого, є збереження цілісності образу за допомогою синхронізації візуального та звукового рядів. На українському ринку найпопулярнішими методами цього перекладу є дубляж та субтитрування, які у свою чергу мають схильність до одомашнення контенту,

вимагаючи, аби перекладач дотримувався строгих вимог ліпсинку, кінетичної синхронії та ізохронії для збереження природності, та форенізації, зберігаючи оригінальний звук, в той же час накладаючи технічні обмеження щодо обсягу тексту та часу його відображення, відповідно.

2. Мюзикл як жанр, має довгу історію, пройшовши шлях від експериментів зі звуком у «Співаці джазу» до технічної досконалості та глибокого наративу на сучасному його етапі. Визначальною рисою мюзикла є дієгетичність його пісень, тобто музичні та хореографічні постановки є не просто філлерним контентом, а невід'ємною частиною сюжету та рушійною силою історії. Класифікації пісень за Кенріком та Геллерманом показують, що структура мюзикла – чітка, проте вибір компонентів залежить від жанру та режисера. Функції пісень безпосередньо впливають на вибір перекладацьких стратегій та лексики, тому створюють виклики при відтворенні цих текстів.

3. Переклад пісенної лірики у мюзиклах вимагає від перекладача не тільки розуміння лінгвістичних особливостей тексту, але й розуміння музичної структури творів. Провівши порівняльний аналіз пісень та поезії, ми дійшли висновку, що пісні, на відміну від поетичних творів, нерозривно пов'язані з мелодією, що ускладнює роботу перекладає, вимагаючи від нього дотримання ритміки, збереження пауз та довжини слів. Необхідним є і збереження стилістичних характеристик мови на фонетичному, лексичному та синтаксичному рівнях, адже вони формують емоційний вплив на реципієнта.

4. Провівши практичний аналіз матеріалів дослідження, ми дійшли висновку, що застосування «підходу пентатлону» П. Лоу є доцільним та ефективним при оцінюванні якості перекладу пісенного матеріалу. Аналіз прикладів довів, що переклад пісень для дубляжу спонукає перекладача узгоджувати п'ять основних компонентів підходу: співучість, зміст, природність, ритм та риму. Задля збереження ритміки, синхронності рухів губ та емоційного впливу, перекладачі вдавались до семантичних трансформацій та переосмислення пісень, таким чином уникаючи буквального відтворення змісту, проте зберігаючи його природність. А порівняння дубляжу з озвученням та

субтитрами показало, що пріоритетність тих чи інших компонентів у цих типах перекладу різна: у дубляжі важливими є естетична та музична форми, в той час як озвучення зосереджується на якомога точнішому відтворенні інформаційного навантаження, не зосереджуючись на мелодиці та римуванні.

5. Використання перекладацьких трансформацій є передумовою для досягнення адекватності в перекладі пісенного матеріалу у мюзиклах. Системні відмінності між українською та англійською мовами у поєднанні з вимогами музичних характеристик текстів роблять дослівний переклад неможливим. Тому, проаналізувавши матеріал, ми виявили, що для адекватного збереження природності та еквівалентності семантико-стилістичних характеристик пісень, необхідним є використання різнотипних трансформацій. Зокрема, лексичні та граматичні трансформації уможливлюють адаптацію оригіналу до віршових вимог мови перекладу. В той же час лексико-граматичні та стилістичні трансформації забезпечують збереження прагматичного компоненту творів, зберігаючи їх емоційність та образність, не зважаючи на помітні зміни у структурі пісні. Вибір трансформації також залежить і від виду аудіовізуального перекладу, адже якщо у дубляжі використовують численні перетворення задля збереження норм ліпсинку та співучості тексту, то озвучення та субтитрування допускають калькування та меншу кількість адаптацій.

6. Аналіз відгуків уможливив виявлення кореляції між тим, яким видом аудіовізуального перекладу скористались, та успіхом окремої стрічки на кіноринку нашої держави. Якісний переклад, здійснений для дубляжу зберігає не лише оригінальну мнемонічність пісень, але й може впливати на уподобання аудиторії, тим самим зберігаючи емоційну та естетичну еквівалентність. Натомість, у окремих випадках очікування аудиторії виявились ошуканими, оскільки показали розбіжності у вподобаннях: частина глядачів прагне сприймати зміст природним чином, що може забезпечити локалізація, в той час як інша частина аудиторії прагне збереження автентичності оригінального виконання. Відгуки допомогли виявити, що закадрове озвучення пісень є найменш прийнятним методом, тому що не сприяє збереженню цілісної

картини, а також підкреслити, що підбір у дубляжі акторського складу із тими ж вокальними даними, що й в оригіналі, також грає важливу роль.

Зважаючи на все вищевикладене, можемо стверджувати що розуміння теоретичних засад аудіовізуального перекладу, певних технічних обмежень, а також жанрових особливостей мюзиклів є важливим для усвідомлення того, як працювати із цим жанром фільмів. Успішний переклад пісень у мюзиклах не є лінійним процесом, а радше процедурою створення нового продукту, який має місце у вже наявних музичній формі та візуальному оточенні. У контексті перекладу мюзиклів перекладацькі трансформації стають основним засобом створення балансу між вербальним та музичним компонентами, в той же час створюючи еквівалентну рецепцію кінопродукту, а вдало підібраний вид перекладу та лінгвістична компетентність перекладача прямо впливають на успіх мюзиклу на цільовому ринку.

Перспективами подальших досліджень вважаємо глибший аналіз відтворення фоностилістичних характеристик пісень, а також особливостей відтворення реалій та культурно-маркованої лексики у мюзиклах.

CONCLUSIONS

The musical genre is currently experiencing a renaissance. Since its successful relaunch in the early 1990s, its popularity has only grown, not in the last turn because such films are usually reimagined versions of older versions of well-known film texts, adapting the stories of beloved characters and their songs, which became cultural treasures at the time of their release. All these factors contribute to their popularity not only in the film market of the country where they are released, but also in foreign markets, where demand for them is also increasing.

Accordingly, this rapid trend requires audiovisual translation specialists to have a high level of skill not only in creating translations for dubbing, voice-overs or subtitling, but also in translating song lyrics, which combine poetry and musical art. However, it is not only about the technical aspects of translating this type of content, but also about the cultural elements of the content, which are grammatically, syntactically and lexically complex to reproduce in the target language.

In addition, the viewer's perception of the translated material is also important in this process, since the success of the film largely depends on the audience.

Therefore, after conducting research on the theoretical basis of the topic presented and a practical analysis of numerous factors that affect the adequacy of the target material, we can draw the following conclusions:

1. Audiovisual translation is a rather complex phenomenon, the work on which requires going beyond the linguistic framework and relates to technical, cultural and aesthetic aspects. The key requirement for the translation of audiovisual content, in particular dubbed content, is to preserve the integrity of the image by synchronising the visual and audio sequences. The most popular methods of this type of translation on the Ukrainian market are dubbing and subtitling, which in turn tend to domesticate the content, requiring the translator to adhere to strict requirements of lip-syncing, kinetic synchronisation and isochrony to preserve naturalness, and foreignisation, preserving the original sound, while imposing technical restrictions on the volume of text and the time it is displayed, respectively.

2. Musical films as a genre have a long history, having evolved from experiments with sound in *The Jazz Singer* to technical perfection and deep narrative in their current form. A defining feature of musicals is the diegetic nature of their songs, meaning that musical and choreographic performances are not just filler content, but an integral part of the plot and the driving force behind the story. Kenrick and Hellerman's classification of songs shows that the structure of a musical is clear, but the choice of components depends on the genre and the director. The functions of songs directly influence the choice of translation strategies and vocabulary, thus creating challenges when reproducing these texts.

3. Translating song lyrics in musical films requires the translator to understand not only the linguistic features of the text, but also the musical structure of the works. After conducting a comparative analysis of songs and poetry, we came to the conclusion that songs, unlike poetic works, are inextricably linked to melody, which complicates the work of the translator, requiring them to adhere to the rhythm, preserve pauses and the length of words. It is also necessary to preserve the stylistic characteristics of the language at the phonetic, lexical and syntactic levels, as they form an emotional impact on the recipient.

4. After conducting a practical analysis of the research materials, we concluded that the application of P. Low's ‘pentathlon approach’ is appropriate and effective in assessing the quality of song translation. Analysis of the examples showed that translating songs for dubbing requires the translator to balance five key components of the approach: singability, sense, naturalness, rhythm and rhyme. In order to preserve the rhythm, lip-syncing and emotional impact, translators resorted to semantic transformations and reinterpretations of songs, thus avoiding literal reproduction of the content while preserving its naturalness. A comparison of dubbing with voice-over and subtitles showed that the priority of certain components in these types of translation varies: in dubbing, aesthetic and musical forms are important, while voice-over focuses on reproducing the information load as accurately as possible, without focusing on melody and rhyme.

5. The use of translation transformations is a prerequisite for achieving adequacy in the translation of song material in musicals. Systemic differences between Ukrainian and English, combined with the requirements of the musical characteristics of the texts, make literal translation impossible. Therefore, after analysing the material, we found that in order to adequately preserve the naturalness and equivalence of the semantic and stylistic characteristics of the songs, it is necessary to use different types of transformations. In particular, lexical and grammatical transformations make it possible to adapt the original to the poetic requirements of the translation language. At the same time, lexical-grammatical and stylistic transformations ensure the preservation of the pragmatic component of the works, preserving their emotionality and imagery, despite noticeable changes in the structure of the song. The choice of transformation also depends on the type of audiovisual translation, because while dubbing uses numerous transformations to preserve the norms of lip-syncing and the melodiousness of the text, voice-overs and subtitling allow for calquing and fewer adaptations.

6. Analysis of feedback made it possible to identify a correlation between the type of audiovisual translation used and the success of individual films on the Ukrainian film market. High-quality translation for dubbing not only preserves the original mnemonic nature of the songs, but can also influence the audience's preferences, thereby maintaining emotional and aesthetic equivalence. However, in some cases, the audience's expectations were disappointed, as they showed differences in preferences: some viewers want to perceive the content in a natural way, which can be achieved through localisation, while others want to preserve the authenticity of the original performance. The feedback helped to reveal that voice-over dubbing of songs is the least acceptable method, as it does not contribute to preserving the integrity of the picture, and also emphasised that the selection of actors with the same vocal abilities as in the original also plays an important role in dubbing.

Considering all the above-mentioned, we can say that understanding the theoretical foundations of audiovisual translation, certain technical limitations, and

genre characteristics of musicals is important for understanding how to work with this film genre. Successful translation of songs in musicals is not a linear process, but rather a procedure for creating a new product that takes place in an existing musical form and visual environment. In the context of musical translation, translation transformations become the main means of creating a balance between verbal and musical components, while at the same time creating an equivalent reception of the film product, and a well-chosen type of translation and the linguistic competence of the translator directly influence the success of the musical in the target market.

We consider a deeper analysis of the reproduction of the phonostylistic characteristics of songs, as well as the peculiarities of reproducing realities and culturally marked vocabulary in musicals, to be promising areas for further research.

1.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адаменко М. В. Особливості перекладу сучасної англомовної поезії. *Лінгвістичні дослідження.* 2012. Вип. 34. С. 248–253.

2. Аккурт В. Особливості проблеми перекладу англомовної пісні українськими відеоблогерами. *Науковий вісник ПНПУ ім. К. Д. Ушинського.* 2020. №31. С. 7–20.

3. Андрієнко Т. Стратегії архаїзації та модернізації у перекладі художніх текстів XVI-XVII століть. East European Journal of Psycholinguistics. 2016. 3(2). С. 7–21.

4. Батринчук З. Р. Еліпсис як один з інструментів вираження евспресивності в сучасному англомовному епістолярному дискурсі. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія.* 2017. №27(2). С. 11–13.

5. Бірюкова Д. В. Особливості вживання фоностилістичних засобів у ліричній творчості С. С. Catch. Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика. 2021. Том 32(71). №6(1). С. 92–96.

6. Богайчук О. С. Лексичні трансформації в перекладі. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія.* 2021. Вип. 49(2). С. 143–146.

7. Велика українська енциклопедія. URL: https://vue.gov.ua/%D0%90%D1%81%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D0%BD%D1%81 (дата звернення: 20.03.2025)

8. Великий тлумачний словник української мови. URL: https://slovnyk.ua/index.php?swrd=%D0%BC%D1%8E%D0%B7%D0%B8%D0%BA%D0%BB (дата звернення: 15.03.2025)

9. Волченко О. М. Стилістичні аспекти теорії перекладу. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія.* 2024. Вип. №66. С. 220–224.

10. Вороніна К. В., Чебанова А. В._Особливості підходу П. Лоу до перекладу пісень (на матеріалу мюзиклу «Мері Поппінс»). *Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Серія: Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов*. 2021. № 94, С. 34-39.

11. Гавриленко С. М. Трансформація додавання у перекладі статті Тіма Зіммермана «The killer in the pool». URL: https://files.core.ac.uk/download/pdf/300405095.pdf (дата звернення: 15.07.2025)

12. Гудманян А. Г. Плетенецька Ю. М. До проблем кіноперекладу як виду художнього перекладу. Наукові записки [Національного університету «Острозька академія»]. Сер.: Філологічна. 2012. Вип. 25. С. 28–30.

13. Гущіна С. П. Специфіка та проблеми перекладу сучасної англомовної лірики (на матеріалі творчості Бруно Марса). Кваліфікаційна робота магістра. 035.041. Запорізький національний університет. Запоріжжя. 2022. 66 с.

14. Дубінський К. В. Особливості перекладу англомовних пісень у кінотекстах. Магістерський науковий вісник Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2025. Вип. 44. С. 44–47.

15. Дубінський К. В. Проблеми перекладу пісенної лірики в англомовному мюзиклі: культурологічний аспект. *Littera Scripta Manet* : зб. наук. пр. за матеріалами 3-ї Всеукраїнської науково-практичної конференції здобувачів та молодих учених «Нові тенденції у перекладознавстві, філології та лінгводидактиці у контексті глобалізаційних процесів» / за ред. Полховської М. В., Борисенко Н.Д., Мосієнко О. В., Лисецької Ю. В. Житомир : ЖДУ ім. Івана Франка, 2025. Вип. 11. С. 102–105.

16. Желєзняк С. В. Узаємодія звуку й зображення в сучасній аудіовізуальній культурі. Культурологічна думка. 2021. №20. С. 171-178.

17. Журавель Т. В. Кіноперекладяк вид аудіовізуального перекладу і його становлення в Україні та світі. *Науковий вісник ДДПУ імені І. Франка. Серія «Філологічні науки». Мовознавство.* 2018. №10. С. 35–38.

18. Запольських С. П. Приходько Н. Ю. Стилістичні особливості пісенної лірики та специфіка її перекладу (на матеріалі пісень гурту “Evanescence” та перекладу на українську мову). *Збірник наукових праць «Нова філологія».* 2023. №89. С. 101–110.

19. Зубцова А. Особливості перекладу текстів англомовних пісень. *Міжкультурна комунікація і перекладознавство: точки дотику та перспективи розвитку : тези III Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції (м. Переяслав, 16 березня 2020 року).* Гол. ред. К. І. Мізін. ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди». Переяслав. 2020. 230 с.

20. Зубрик А. Р. Застосування перекладацьких трансформацій при перекладі роману «Голодні ігри» Сюзанни Коллінз. Наукові записки національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна». 2017. Вип. 66. С. 40–42.

21. Іванова О. В, Перекладацька еквівалентність і способи її досягнення. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна».* 2014. Вип. 48. С. 277–279.

22. Ільїна О. В. Лексичний повтор як семантико-стилістична домінанта в збірці Ю. М. Мушкетика «Чорни вершник». *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія.* 2020. №45(1). С. 30–33.

23. Кабиш М. Ю. Рима як основний різновид звукового повтору в поетичних творах українських митців першої половини ХХ століття. *Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова. Серія 8. Філологічні науки (мовознавство і літературознавство).* 2017. Вип. 9. С. 57–64.

24. Клименко І. М., Зоренко І. С. Лексичні трансформації при передачі англійської політичної термінології українською мовою. *Філологічні студії. Структура і семантика мовних одиниць.* 2012. Вип. 8. С. 84–90.

25. Конкульовський В. В., Панченко В.В., Валігура М. Вплив перекладу кінофільмів на свідомість глядача. *Мова і культура*. Київ. Видавничий дім Д. Бураго, 2019. Вип. 22(2). С. 472-477.

26. Конкульовський В., Возник Н. Субтитрування як один з видів аудіовізуального перекладу. *Наукові записки. Серія: Філологічні науки.* Кропивницький. 2020. С. 634–640.

27. Константінова О. В. Експлікація в перекладі. *Проблеми лінгвістичної семантики* : Збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції, м. Рівне. 24 лист. 2016 р. РДГУ. Рівне. 2016. С. 107–113.

28. Корунець І. В. Теорія і практику перекладу (аспектний переклад) : підручник. Вінниця. Нова Книга. 2003. 448 с.

29. Косенко А. В., Марущак Є. О. Типологія та функція інверсії на матеріалах творів Сомерсета Моема. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія.* 2021. №49(2). С. 154–157.

30. Кулікова А. Є. Особливості переваги та недоліки субтитрування одного з основних видів аудіовізуального перекладу. *Мова і культура.* 2011. Вип. 14(3). С. 352–357.

31. Ласінська Т. А. Стилістичні перекладацькі трансформації при відтворенні англійських архаїзмів в українських перекладах. *Science and Education a New Dimension. Philology.* VI (47). Issue 160. 2018. С. 33–35.

32. Лютянська Н. І. Кіносценарій в аспекті кіноперекладу. *Закарпатські філологічні студії.* 2022. Вип. 23(2). С. 188–192.

33. Мінцис Е. Є., Мінцис Ю. Б., Павлюк І. Б. Гіперола в сучасній англомовній жіночій художній прозі (на матеріалі романів Софі Кінселли). Актуальні проблеми сучасного мовознавства. 2021. №1(46). С. 176–187.

34. Назаренко О. В., Заваруєва І. І. Калькування як спосіб терміноутворення лексем в сучасній науковій літературі аграрного спрямування. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія.* 2023. №62(1). С. 105–108.

35. Ніколаєва Т. М. Основні методи перекладу текстспік (мови соціальних мереж) українскою мовою. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комункації.* 2022. Т.30(69). №1(1). С. 156–161.

36. Овсієнко А. С. Метафора в сучасному мовознавстві: тлумачення та класифікація. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія.* 2018. №32(3). С. 105–110.

37. Перванчук Т. Б. Аудіовізуальний переклад: основні види та особливості. Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика. 2021. Том 32(71). №4(2). С. 121–126.

38. Підмогильна Н. В., Трофімова М. О. Субтитрування кінофільмів як лінгвістична проблема. *Проблеми загального і слов'янського мовознавства.* 2019. №3. С. 107–117.

39. Поворозник Ю. Історія мюзиклу: від «Співаючи під дощем» до «Ла-Ла Ленду». URL: https://hromadske.ua/posts/istoriia-miuzyklu-vid-spivaiuchy-pid-doshchem-do-la-la-lendu (дата звернення: 19.03.2025)

40. Полєвик Д. О., Кириченко Д. А. Антонімічний переклад, як мкладова перекладацьких трансформацій. Соціально-гуманітарні аспекти розвитку сучасного суспільства : матеріали Всеукраїнської наукової конференції викладачів, аспірантів, співробітників та студентів факультету іноземної філології та соціальних комунікацій, м. Суми, 19-20 квітня 2013 р. СумДУ. 2013. Ч.1. С. 98–99.

41. Приходько Н. Ю. Стилістичні особливості пісенної лірики та специфіка її перекладу українською мовою (на матеріалі пісень гурту "Evanescence"). 2024. URL: https://dspace.znu.edu.ua/jspui/bitstream/12345/24400/1/%d0%9f%d1%80%d0%b8%d1%85%d0%be%d0%b4%d1%8c%d0%ba%d0%be.pdf (дата звернення: 13.04.2025)

42. Пташніченко А. М. Вилучення та додавання як основні синтаксичні трансформації при перекладі художніх прозових творів з англійської на українську мову. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В.Гнатюка. Сер. Мовознавство.* 2014. Вип. 1 (23). С. 147–153.

43. Радецька С. В. Каліщак Т. Т. Субтитрування як вид аудіовізуального перекладу: переваги та недоліки. Наукові записки *[Ніжинського державного університету ім. Миколи Гоголя]. Філологічні науки.* 2016. Кн. 2. С. 81–84.

44. Семененко Е. А. Стилістика як лінгвістична та загальнофілологічна дисципліна. *Актуальні напрями лінгвостилістики. Предмет і проблематика. Записки з українського мовознавства*. 2004. Вип. 14. С. 10–17.

45. Соломатіна К. Р. Лінгвостилістичні особливості сучасних англомовних пісень та способи їх перетворення у перекладі (на матеріалі творчості Аріани Ґранде). 2021. URL: https://dspace.znu.edu.ua/jspui/bitstream/12345/6223/1/Solomatina%202021.pdf (дата звернення: 18.04.2025)

46. Стрюк Н., Оленяк М. Алітерація і асонанс в англомовних написах на одязі. *Філологічні й педагогічні студії у вітчизняній та зарубіжній науці XXI сторіччя.* 2020. С. 84–88.

47. Тарасюк А. М., Пилипенко І. О. Перестановка та заміна як основні граматико-синтаксичні трансформації при перекладі художніх прозових творів з англійської на українську мову. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика.* 2022. Т.33(72). №6(1). С. 266–272.

48. Трохимець Л. В. Стилістичний аспект відтворення англомовних пісень. Дипломна робота вип. осв. ст. магістр. Національний авіаційний університет. Київ. 2020. 90 с.

49. Федоренко С. В., Валькова А. О. Лінгвокультурні особливості перекладу сучасних англомовних документальних фільмів. *«Молодий вчений»*. 2020. №12 (88). С. 336–340.

50. Хараман Н. О. Порівняння в образній системі «Щоденника» Олександра Довженка. Філологічні студії. Лінгвістика і поетика тексту. 2013. Вип. 9. С. 626 – 631.

51. Чепурна З. В. Лексико-граматичні трансформації як один зі способів перекладу … сленгу. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія.* 2018. №37(3). С. 120–122.

52. Шишко А. В. Граматичні трансформації в художньому перекладі. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія.* 2019. №43(4). С. 125–128.

53. Altman R. The American Film Musical. *Indiana University Press*, Bloomington & Indianapolis. 1987. pp. 402

54. Cambridge Dictionary. URL: https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/diegesis (дата звернення: 17.03.2025)

55. Chaume F. Synchronization in dubbing: A translational approach. *Topics in Audiovisual Translation. Edited by Pilar Orero*. 2004. Vol. 56. P. 35–53.

56. Collin's Dictionary. URL: https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/hatful (дата звернення: 06.04.2025)

57. Hellerman J. The Musical Genre in Film and TV (Definition & Examples): веб-сторінка. URL: https://nofilmschool.com/musical-genre (дата звернення: 18.03.2025)

58. Kenrik J. Elements of Musical. The Score. URL: https://www.musicals101.com/score.htm (дата звернення: 18.03.2025)

59. Kuhn A., Westwell G. A quick definition for musical films. URL: https://researchguides.dartmouth.edu/filmgenres/musicals (дата звернення: 15.03.2025)

60. Low P. The Pentathlon Approach to Translating Songs. *Songs and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation.* 2005. P. 185–213.

61. Martin P. The History of Musical Movies. URL: https://blogs.ubc.ca/etec/files/2021/01/Martin.pdf (дата звернення: 18.03.2025)

62. Martinez X. Film dubbing, its process and translation. *Topics in Audiovisual Translation. Edited by Pilar Orero*. 2004. Vol. 56. P. 3–9.

63. Pattison P. Similarities and Differences Between Song Lyrics and Poetry. The Poetics of American Song Lyrics. 2012. P. 122–133.

64. Penner N. Rethinking the Diegetic/Nondiegetic Distinction in the Film Musical. Music and the Moving Image. 2017. 10(3). P. 3–20

65. Plemenitas K. Songs as Elements in the Generic Structure of Film Musicals. *ELOPE English Language Overseas Perspectives and Enquiries.* 2016. 13(1). P. 31–38.

66. Rholetter E. Musical Film. URL: https://www.ebsco.com/research-starters/film/musical-film (дата звернення: 15.03.2025)

67. Sanchez D. Subtitling methods and team-translation. *Topics in Audiovisual Translation. Edited by Pilar Orero*. 2004. Vol. 56. P. 9–19.

68. Song structure explained: From intro to outro. URL: https://www.soundbrenner.com/blogs/articles/song-structure-explained-from-intro-to-outro?srsltid=AfmBOorkag4LbwN1E8deCpMhZT0jxK940SJYk5boB_vbuImr6FuwT_qZ)%5C (дата звернення: 19.03.2025)

69. Scaruffi P. A brief history of the Musical. URL: https://www.scaruffi.com/history/musical.html (дата звернення: 15.03.2025)

70. The Master of the MGM Musical: Vincente Minnelli. URL: https://poppitytalksclassicfilm.wordpress.com/2019/06/05/the-master-of-the-mgm-musical-vincente-minnelli/ (дата звернення: 18.03.2025)

71. The thrillifying glossary of Wicked's made-up words, from 'definish' to 'wizomaniac'. URL: https://thetab.com/2024/12/06/the-ultimate-glossary-of-wickeds-made-up-words-from-definish-to-wizomaniac (дата звернення: 05.04.2025)

72. Yang J.. On Translation of Song Lyrics. US-Chins Foreign Language. 2021. Vol. 19. №1. P. 7–10.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

73. Алла. Перше враження було змішаним…. ua.kino.club. 29.07.2023. URL: https://uakino.best/comment/170307/ (дата звернення: 20.09.2025)

74. Версія скрипту: Mamma Mia! [Electronic resource]. URL: https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=mamma-mia (дата звернення: 29.07.2025)

75. Версія скрипту: The Little Mermaid [Electronic resource]. URL: https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=the-little-mermaid-2023 (дата звернення: 25.07.2025)

76. Версія скрипту: Wicked [Electronic resource]. URL: https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=wicked-2024 (дата звернення: 26.07.2025)

77. Версія скрипту: Wonka [Electronic resource]. URL: https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=wonka (дата звернення: 28.07.2025)

78. Гість Влад. ДЛЯ ЧОГО???.... ua.kino.club. 30.04.2023. URL: https://uakino.best/comment/141094/ (дата звернення: 21.09.2025)

79. Гість Дарія. Переклад Чудовий. ua.kino.club. 19.02.2025. URL: https://uakino.best/comment/398152/ (дата звернення: 19.09.2025)

80. Гість оксі. Я знаю чому…. ua.kino.club. 28.03.2025. URL: https://uakino.best/comment/416454/ (дата звернення: 19.09.2025)

81. Гість Ольга. Переглядала українською…. ua.kino.club. 23.02.2025. URL: https://uakino.best/comment/399811/ (дата звернення: 21.09.2025)

82. Гість Ольга. Шикарний мюзикл…. ua.kino.club. 12.04.2025. URL: https://uakino.best/comment/424130/ (дата звернення: 19.09.2025)

83. Іван Шевченко. Не все так і погано…. ua.kino.club. 27.07.2023. URL: https://uakino.best/comment/169859/ (дата звернення: 20.09.2025)

84. Качкодзюб. приємний фільм)…. ua.kino.club. 01.08.2023. URL: https://uakino.best/comment/171387/ (дата звернення: 20.09.2025)

85. Кінг Пол (Режисер). 2023. Вонка [Фільм]. Warner Brothers. URL: https://uakino.best/filmy/genre_comedy/19812-vonka.html (дата звернення: 28.07.2025)

86. Ллойд Філіда (Режисер). 2008. Мамма Mia! [Фільм]. Universal Pictures. URL: https://uakino.best/filmy/genre_comedy/885-mamma-ma.html (дата звернення: 29.07.2025)

87. Маршал Роб (Режисер). 2023. Русалонька [Фільм]. Walt Disney Animation Studios. URL: https://uakino.best/filmy/genre_melodrama/17608-rusalonka.html (дата звернення: 25.07.2025)

88. Чу М. Джон (Режисер). 2024. Wicked: Чародійка [Фільм]. Mark Platt Productions. URL: https://uakino.best/filmy/genre_fantastic/26519-charodiika.html (дата звернення: 26.07.2025)

89. Coffee Time. Окреме дякую…. ua.kino.club. 24.01.2024. URL: https://uakino.best/comment/236561/ (дата звернення: 18.09.2025)

90. Daryna.w. Картинка красива. ua.kino.club. 06.04.2025. URL: https://uakino.best/comment/421108/ (дата звернення: 19.09.2025)

91. ERa. Непогано, якщо дивитись…. ua.kino.club. 13.02.2025. URL: https://uakino.best/comment/394474/ (дата звернення: 19.09.2025)

92. folion. Колоритно,яскраво…. ua.kino.club. 12.03.2024. URL: https://uakino.best/comment/258938/ (дата звернення: 18.09.2025)

93. Genius. ABBA, Lay All Your Love On Me. URL: https://genius.com/Abba-lay-all-your-love-on-me-lyrics (Дата звернення: 20.03.2025)

94. Genius. Amy Winehouse, Back To Black. URL: https://genius.com/Amy-winehouse-back-to-black-lyrics (Дата звернення: 20.03.2025)

95. Genius. Billie Eilish, bad guy. URL: https://genius.com/Billie-eilish-bad-guy-lyrics (Дата звернення: 20.03.2025)

96. Genius. Billie Eilish, BIRDS OF A FEATHER. URL: https://genius.com/Billie-eilish-birds-of-a-feather-lyrics (Дата звернення: 20.03.2025)

97. Genius. Billie Eilish, What Was I Made For?. URL: https://genius.com/Billie-eilish-what-was-i-made-for-lyrics (Дата звернення: 20.03.2025)

98. Genius. Cat Janice, Dance You Outta My Head. URL: https://genius.com/Cat-janice-dance-you-outta-my-head-lyrics (Дата звернення: 20.03.2025)

99. Genius. Charli XCX, Icona Pop, I Love It. URL: https://genius.com/Icona-pop-i-love-it-lyrics (Дата звернення: 20.03.2025)

100. Genius. Charli XCX, Sympathy is a knife. URL: https://genius.com/Charli-xcx-sympathy-is-a-knife-lyrics (Дата звернення: 20.03.2025)

101. Genius. Dua Lipa feat. Troye Sivan, Physical. URL: https://genius.com/Dua-lipa-and-troye-sivan-physical-remix-lyrics (Дата звернення: 20.03.2025)

102. Genius. Dua Lipa, Don’t Start Now. URL: https://genius.com/Dua-lipa-dont-start-now-lyrics (Дата звернення: 20.03.2025)

103. Genius. Dua Lipa, Illusion. URL: https://genius.com/Dua-lipa-illusion-lyrics (Дата звернення: 20.03.2025)

104. Genius. Dua Lipa, Levitating. URL: https://genius.com/Dua-lipa-levitating-lyrics (Дата звернення: 20.03.2025)

105. Genius. Gracie Abrams, I Love You, I’m Sorry. URL: https://genius.com/Gracie-abrams-i-love-you-im-sorry-lyrics (Дата звернення: 20.03.2025)

106. Genius. Gracie Abrams, Taylor Swift, us.. URL: https://genius.com/Gracie-abrams-us-lyrics (Дата звернення: 20.03.2025)

107. Genius. JJ, Wasted Love. URL: https://genius.com/Jj-aut-wasted-love-lyrics (Дата звернення: 20.03.2025)

108. Genius. Kendrick Lamar, SZA, All The Stars. URL: https://genius.com/Kendrick-lamar-and-sza-all-the-stars-lyrics (Дата звернення: 20.03.2025)

109. Genius. Kid Kudi, Erase Me. URL: https://genius.com/Kid-cudi-erase-me-lyrics (Дата звернення: 20.03.2025)

110. Genius. Kyle Alessandro, Lighter. URL: https://genius.com/Kyle-alessandro-lighter-lyrics (Дата звернення: 20.03.2025)

111. Genius. Labrinth, Kill For Your Love. URL: https://genius.com/Labrinth-kill-for-your-love-lyrics (Дата звернення: 20.03.2025)

112. Genius. Lady Gaga, Abracadabra. URL: https://genius.com/Lady-gaga-abracadabra-lyrics (Дата звернення: 20.03.2025)

113. Genius. Loreen, Tattoo. URL: https://genius.com/Loreen-tattoo-lyrics (Дата звернення: 20.03.2025)

114. Genius. Maneskin, THE LONELIEST. URL: https://genius.com/Maneskin-the-loneliest-lyrics (Дата звернення: 20.03.2025)

115. Genius. Nemo, The Code. URL: https://genius.com/Nemo-the-code-lyrics (Дата звернення: 20.03.2025)

116. Genius. Rihanna, Diamonds. URL: https://genius.com/Rihanna-diamonds-lyrics (Дата звернення: 20.03.2025)

117. Genius. Rihanna, Lift me up. URL: https://genius.com/Rihanna-lift-me-up-lyrics (Дата звернення: 20.03.2025)

118. Genius. Sabrina Carpenter, Espresso. URL: https://genius.com/Sabrina-carpenter-espresso-lyrics (Дата звернення: 20.03.2025)

119. Genius. Sufjan Stevens, Visions of Gideon. URL: https://genius.com/Sufjan-stevens-visions-of-gideon-lyrics (Дата звернення: 20.03.2025)

120. Genius. Taylor Swift, Blank Space. URL: https://genius.com/Taylor-swift-blank-space-lyrics (Дата звернення: 20.03.2025)

121. Genius. Taylor Swift, Cruel Summer. URL: https://genius.com/Taylor-swift-cruel-summer-lyrics (Дата звернення: 20.03.2025)

122. Genius. Timothee Chalamet. URL: https://genius.com/Timothee-chalamet-pure-imagination-lyrics (Дата звернення: 20.03.2025)

123. Genius. Twenty one pilots, At The Risk Of Feeling Dumb. URL: https://genius.com/Twenty-one-pilots-at-the-risk-of-feeling-dumb-lyrics (Дата звернення: 20.03.2025)

124. Genius. Twenty one pilots, Doubt. URL: https://genius.com/Twenty-one-pilots-doubt-lyrics (Дата звернення: 20.03.2025)

125. Genius. Twenty one pilots. Overcompensate. URL: https://genius.com/Twenty-one-pilots-overcompensate-lyrics (Дата звернення: 20.03.2025)

126. Genius. Twenty one pilots, Paladin Strait. URL: https://genius.com/Twenty-one-pilots-paladin-strait-lyrics (Дата звернення: 20.03.2025)

127. gold simon. І актори класні і сам фільм…. ua.kino.club. 09.08.2025. URL: https://uakino.best/comment/480162/ (дата звернення: 21.09.2025)

128. Hmarynka1507. Досить непогано…. ua.kino.club. 06.08.2023. URL: https://uakino.best/comment/172950/ (дата звернення: 20.09.2025)

129. kittyqueen. Так фільм відрізняється…. ua.kino.club. 03.06.2025. URL: https://uakino.best/comment/450562/ (дата звернення: 20.09.2025)

130. Kostia Marchuk. Крутий мюзікл…. ua.kino.club. 24.03.2025. URL: https://uakino.best/comment/413509/ (дата звернення: 19.09.2025)

131. Lex_2. Потужна екранізація від діснея…. ua.kino.club. 29.07.2023. URL: https://uakino.best/comment/170331/ (дата звернення: 20.09.2025)

132. Marinna-ua. Прикольний фільм…. ua.kino.club. 05.06.2023. URL: https://uakino.best/comment/151285/ (дата звернення: 21.09.2025)

133. michka. Яскравий, музичний…. ua.kino.club. 10.03.2024. URL: https://uakino.best/comment/258352/ (дата звернення: 18.09.2025)

134. Nedospana. Тільки но до мене закрадається…. ua.kino.club. 00.00.2020. URL: https://uakino.best/comment/198374/ (дата звернення: 21.09.2025)

135. oinola. Я не люблю мюзикли…. ua.kino.club. 13.09.2023. URL: https://uakino.best/comment/184588/ (дата звернення: 21.09.2025)

136. Pandora. Чудовий фільм…. ua.kino.club. 12.02.2024. URL: https://uakino.best/comment/246241/ (дата звернення: 18.09.2025)

137. Rinari. Мені сподобалось…. UASERIAL. 02.06.2025. URL: https://uaserial.tv/movie-wonka (дата звернення: 18.09.2025)

138. Rusich173. Співи чудесні…. ua.kino.club. 03.05.2025. URL: https://uakino.best/comment/434159/ (дата звернення: 19.09.2025)

139. Sasha Volodko. Як для чергової адаптації…. ua.kino.club. 26.07.2023. URL: https://uakino.best/advice/full/402 (дата звернення: 20.09.2025)

140. Tcom.mark. Дякую за дубляж…. UASERIAL. 02.06.2025. URL: https://uaserial.tv/movie-wonka (дата звернення: 18.09.2025)

141. V10Lpg. Гарно. Дуже теплий фільм…. UASerials. 02.02.2024. URL: https://uaserials.my/8339-vonka.html (дата звернення: 19.09.2025)