МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ ТА ЛІНГВОДИДАКТИКИ

Кваліфікаційна робота
магістра

на тему **ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ МЮЗИКЛІВ З АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ НА УКРАЇНСЬКУ (НА МАТЕРІАЛІ МЮЗИКЛУ «ЛА-ЛА-ЛЕНД»)**

Виконав: студент 2 курсу,
групи 8.0353-ап
спеціальності 035 Філологія
спеціалізації 035.041 Германські мови
та літератури (переклад включно),
перша – англійська
освітньо-професійної програми
Мова і література (англійська)
Хишов Тимур Сергійович

Керівник д.ф.н., доц. Шевченко О. І.

Рецензент к.ф.н., доц. Запольських С. П.

Запоріжжя – 2024

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет іноземної філології
Кафедра англійської філології та лінгводидактики
Освітній рівень магістр
Спеціальність 035 Філологія
Спеціалізація 035.041 Германські мови та літератури (переклад включно), перша – англійська
Освітньо-професійна програма мова і література (анлійська)

ЗАТВЕРДЖУЮ
В. о. завідувача кафедри теорії та практики перекладу з англійської мови
Запольських С. П. _____
«____»_____ 2024 року

З А В Д А Н Н Я
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА
ХИШОВУ ТИМУРУ СЕРГІЙОВИЧУ
(прізвище, ім'я, по батькові)

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра (проєкту) «Жанрово-стилістичні особливості перекладу мюзиклів з англійської мови на українську (на матеріалі мюзиклу «Ла-Ла-Ленд»)
Керівник кваліфікаційної роботи (проєкту) Шевченко Олександр Іванович, д.ф.н., доцент
(прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання)
затверджені наказом ЗНУ від «27» лютого 2024 року № 352-с

2. Строк подання студентом кваліфікаційної роботи (проєкту) 29.11.2024 р.

3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи (проєкту)
розвиток кіноперекладу в Україні; кіноперекладу як особливого виду аудіовізуального перекладу; історія виникнення мюзиклів; особливості субтитрування.

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити)
1) розкрити жанрові та стилістичні характеристики мюзиклів як аудіовізуального жанру;
2) проаналізувати специфіку аудіовізуального перекладу;
3) охарактеризувати основні підходи до перекладу пісень у мюзиклах;
4) провести порівняльний аналіз текстів пісень з мюзиклу «Ла-Ла-Ленд» в оригіналі та перекладі

5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи (проєкту)

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		завдання видав	завдання прийняв
Вступ	Шевченко О.І., д.ф.н., доц.	07.06.2024	07.06.2024
Розділ 1	Шевченко О.І., д.ф.н., доц.	02.09.2024	02.09.2024
Розділ 2	Шевченко О.І., д.ф.н., доц.	01.10.2024	01.10.2024
Висновки	Шевченко О.І., д.ф.н., доц.	21.10.2024	21.10.2024

6. Дата видачі завдання 03.06.2024 р.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів кваліфікаційної роботи магістра	Строк виконання етапів роботи (проєкту)	Примітка
1.	Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх аналіз	лютий – квітень 2024	виконано
2.	Добір фактичного матеріалу	травень 2024	виконано
3.	Написання вступу	червень 2024	виконано
4.	Написання теоретичного розділу	вересень 2024	виконано
5.	Написання практичного розділу	жовтень 2024	виконано
6.	Формулювання висновків	жовтень 2024	виконано
7.	Проходження нормоконтролю	листопад 2024	виконано
8.	Одержання відгуку та рецензії	листопад – грудень 2024	виконано
9.	Захист	грудень 2024	виконано

Автор роботи несе персональну відповідальність за відсутність в роботі несанкціонованих текстових запозичень (академічного плагіату)

Магістрант _____ Т. С. Хишов
(підпис) (ініціали та прізвище)

Керівник роботи _____ О. І. Шевченко
(підпис) (ініціали та прізвище)

Нормоконтроль пройдено
Нормоконтролер _____ Г. О. Хацер
(підпис) (ініціали та прізвище)

РЕФЕРАТ

Дипломна робота – 54 стор., 50 джерел.

Об’єкт дослідження: процес перекладу аудіовізуальних текстів, зокрема мюзиклів, в українському контексті.

Мета роботи: аналіз специфіки перекладу мюзиклів, зокрема перекладу пісень та субтитрів, через призму проблем адаптації мовних, музичних та культурних елементів у межах аудіовізуального перекладу.

Теоретико-методологічні засади: методологічною основою дослідження є праці з аудіовізуального перекладу, жанрово-стилістичного аналізу текстів та лінгвістичних аспектів субтитрування. Теоретичну основу становлять праці таких науковців, як Крістофер Тітфорд, Р. Майорал, Д. Келлі, Н. Галлардо та Г. Готтліб, які досліджували специфіку аудіовізуального перекладу, зокрема субтитрування. Увага приділяється також історико-культурним передумовам розвитку жанру мюзиклу.

Отримані результати: виявлено жанрово-стилістичні особливості мюзиклів, які зумовлюють специфіку перекладу: синтез музичних, драматургічних і візуальних елементів; проаналізовано аудіовізуальний переклад у контексті мюзиклів, зокрема адаптацію текстів пісень та субтитрування; встановлено, що субтитрування є найбільш оптимальним методом перекладу вокальних композицій з огляду на його економічність та універсальність; систематизовано обмеження, притаманні субтитруванню: просторові, часові, семіотичні та інші фактори, що впливають на адаптацію текстів; проведено порівняльний аналіз текстів пісень з мюзиклу *«Ла-Ла-Ленд»*; установлено, що адаптація текстів пісень у субтитруванні передбачає компресію змісту, збереження ритмомелодичних характеристик і врахування культурного контексту.

Ключові слова: *аудіовізуальний переклад, музичні фільми, субтитрування, культурна адаптація, переклад пісень, мовна вірність, українське кіно, семіотика*

ЗМІСТ

ВСТУП……3

РОЗДІЛ І ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ КІНО- ТА АУДІОМЕДІАЛЬНИХ ТЕКСТІВ: ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІ ПЕРЕДУМОВИ ЖАНРУ МЮЗИКЛУ……..7

1.1 Розвиток українського кіноперекладу…….....7

1.2 Кіноперекладознавство: особливості, проблема визначення та класифікації…12

1.3 Історико-культурні передумови формування жанру мюзиклу……17

1.4 Виникнення та основні етапи розвитку жанру мюзиклу у XX столітті……22

РОЗДІЛ 2 МЕТОДОЛОГІЧНІ ПІДХОДИ ДО АУДІОВІЗУАЛЬНОГО ПЕРЕКЛАДУ: СПЕЦИФІКА ПЕРЕКЛАДУ МЮЗИКЛІВ…….29

2.1 Особливості аудіовізуального перекладу в контексті мюзиклів…….30

2.2 Особливості субтитрування у перекладі пісень мюзиклів: обмеження та практичні аспекти……...……..35

2.3 Особливості перекладу пісень та субтитрування у "Ла-Ла-Ленд"….40

ВИСНОВКИ……47

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....50

ВСТУП

У сучасному світі культурні обміни між народами стають все більш інтенсивними, і одним із важливих аспектів цього процесу є переклад кіно- та аудіовізуальних творів. Кіно, як форма масової культури, займає важливе місце у формуванні світогляду та емоційної сфери глядачів. Зокрема, жанр мюзиклу, що поєднує музику, пісні, танці та драматургію, набув широкого визнання у кінематографі, а його переклад має свої специфічні труднощі, пов'язані з необхідністю передати не лише зміст, але й емоційний, культурний та музичний аспекти твору. Проблематика перекладу мюзиклів та аудіовізуальних текстів має досить довгу історію, що охоплює розвиток теорії та практики перекладу кінофільмів, а також адаптації музичних та драматургічних елементів для міжнародної аудиторії. Вивчення цього питання розпочалося в середині XX століття з розширення кінематографічної індустрії та поступового розвитку мюзиклів як жанру. Протягом 1960-70-х років переклад мюзиклів почав розглядатися як важливий аспект культурного обміну, а дослідження зосереджувалися на проблемах синхронізації текстів пісень із музичними та візуальними елементами. Згодом, з розвитком технологій та методик перекладу, виникла потреба в аналізі культурної адаптації мюзиклів, особливо у світлі глобалізації кінематографа та зростання важливості локалізації фільмів для різних мовних груп. Однак до сьогодні проблема перекладу пісень та субтитрів у мюзиклах не отримала достатньої кількості досліджень, зокрема в українському контексті, що й обумовлює актуальність цього дослідження.

Актуальність дослідження обумовлена недостатнім рівнем вивчення специфіки перекладу мюзиклів, особливо з урахуванням культурних відмінностей та адаптації музичних елементів для україномовного глядача. Мюзикли, як жанр, який поєднує музику, пісні та танці, мають специфічні вимоги до перекладу, оскільки необхідно зберегти емоційну та музичну

складову, водночас передаючи зміст пісень і субтитрів. Вивчення цих аспектів є важливим для покращення якості локалізації фільмів, особливо в контексті сучасної української аудіовізуальної індустрії та глобалізації медіапродукції.

Об'єктом дослідження є процес перекладу аудіовізуальних текстів, зокрема мюзиклів, в українському контексті.

Предметом дослідження є специфіка перекладу пісень і субтитрів у мюзиклах, а також стратегії адаптації цих елементів для україномовного глядача. Окрему увагу приділено аналізу перекладу мюзиклів, зокрема «Ла-Ла-Ленд», як прикладу для дослідження вказаної проблематики.

Метою дослідження є аналіз специфіки перекладу мюзиклів, зокрема перекладу пісень та субтитрів, через призму проблем адаптації мовних, музичних та культурних елементів у межах аудіовізуального перекладу. У межах цієї мети особливу увагу буде приділено дослідженню фільму «Ла-Ла-Ленд» як прикладу застосування методів перекладу і субтитрування в жанрі мюзиклу.

Дане дослідження передбачає оглянути вирішення наступних **завдань**:

- Визначити основні особливості перекладу мюзиклів в контексті аудіовізуального перекладу, зокрема ті аспекти, які стосуються адаптації музичних і драматургічних елементів.

- Виокремити основні труднощі, що виникають при перекладі пісень і субтитрів в жанрі мюзиклу, а також стратегії їх подолання.

- Уточнити методи та стратегії перекладу субтитрів і пісень у мюзиклах на прикладі фільму «Ла-Ла-Ленд».

- Проаналізувати взаємодію між мовними та музичними елементами перекладу мюзиклів та їх вплив на сприйняття твору кіноглядачем.

Матеріалом дослідження є текстовий і аудіовізуальний контент фільму «Ла-Ла-Ленд» у його україномовному варіанті, зокрема пісні та субтитри. Додатково використовуватимуться методи порівняння оригінальних англомовних версій пісень і субтитрів з їх адаптованими україномовними аналогами.

Матеріалом дослідження слугували відомі англомовні художні фільми «La La Land», «Мері Поппінс повертається», «У темному-темному лісі», загальний хронометраж яких складає 380 хвилин, та їхні переклади українською мовою. Разом з тим, проведено аналіз понад 300 лексичних одиниць, із яких складаються пісні в зазначених фільмів.

У роботі застосовані такі **методи дослідження**:

- Контент-аналіз, для визначення особливостей перекладу пісень і субтитрів.

- Порівняльний аналіз, зокрема порівняння оригінальних текстів з перекладеними.

- Когнітивно-дискурсивний підхід для вивчення впливу культурних і мовних особливостей на процес перекладу.

- Лінгвістичний та стилістичний аналіз для виявлення специфіки використання мовних ресурсів у перекладі пісень.

Наукова новизна цього дослідження полягає в тому, що вперше здійснено системний аналіз перекладу пісень і субтитрів у мюзиклах в українському контексті, зокрема на прикладі фільму «Ла-Ла-Ленд». Розглянуто специфіку адаптації музичних і культурних елементів для україномовного глядача, а також виокремлено методи перекладу, що забезпечують найбільш ефективну передачу змісту в умовах аудіовізуального перекладу.

Практичне значення дослідження полягає в тому, що результати роботи можуть бути використані для вдосконалення практики перекладу пісень та субтитрів у мюзиклах в Україні. Отримані висновки можуть стати основою для розробки методичних рекомендацій для перекладачів, а також для навчальних програм у сфері аудіовізуального перекладу.

Структура роботи: дослідження складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаної літератури.

Вступна частина дипломної магістерської роботи присвячена темі перекладу кіно- та аудіомедіальних текстів, зокрема жанру мюзиклу, та аналізу

жанрово-стилістичних особливостей цього виду аудіовізуального мистецтва. Розглядаються історико-культурні передумови виникнення жанру мюзиклу, його розвиток, а також специфіка перекладу кіно- і аудіомедіальних текстів у контексті мюзиклів.

У першому розділі увага приділяється особливостям перекладу художніх фільмів в Україні, специфіці перекладу аудіомедіальних текстів, а також аналізу драматургічних творів англомовного та україномовного просторів і їх перекладів. Окремо досліджено передумови формування жанру мюзиклу, враховуючи історико-культурний контекст, а також основні етапи розвитку цього жанру у ХХ столітті.

Другий розділ роботи спрямований на дослідження методологічних підходів до аудіовізуального перекладу, зокрема в контексті мюзиклів. Розглядаються особливості перекладу пісень, субтитрування та практичні аспекти перекладу мюзиклів на прикладі кінострічки «Ла-Ла Ленд». У цьому розділі досліджуються обмеження та практичні особливості субтитрування в перекладі пісень у мюзиклах, що дозволяє краще зрозуміти особливості адаптації цього жанру для україномовної аудиторії.

Завершальна частина містить висновки з дослідження, в яких узагальнено особливості аудіовізуального перекладу жанру мюзиклу, труднощі та ключові методологічні підходи, які враховуються у перекладацькій практиці при адаптації мюзиклів для кінематографічного та аудіомедійного споживання.

Загальна кількість сторінок 50, кількість використаних джерел – 50.

РОЗДІЛ І
ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ КІНОПЕРЕКЛАДУ: ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІ ПЕРЕДУМОВИ ЖАНРУ МЮЗИКЛУ

1.1 Розвиток українського кіноперекладу

Кінематограф є одним із найвпливовіших чинників формування суспільної думки, національної свідомості, а також рушійною ідеологічною силою. Це важливий засіб масової комунікації між представниками різних культур. Розвиток кіноперекладу зумовлений потребою в міжкультурному спілкуванні і взаємодії, передачі знань, обміні традиціями та досвідом. Як зазначає О. Гордієнко, «більша частина успіху фільму в прокаті залежить від якості перекладу» [Гордієнко 2018, с. 127]. Якісне відтворення мовою-реципієнтом різноманітних деталей, реалій, жартів, яскравих діалогів є запорукою успіху кінострічки в іншомовній країні.

До питання історії розвитку кіноперекладу в Україні зверталися вітчизняні науковці, серед яких О. Гордієнко, Т. Журавель, О. Орєхова, І. Софієнко та ін. Загалом постання українського кіноперекладу мало тернистий шлях. Як зазначають дослідниці, становлення українського кіноперекладу почалося значно пізніше, ніж у європейських країнах, і пройшло через російську школу кіноперекладу, радянські студії та, зрештою, за часів незалежності сформувалася вже суто українська школа кіноперекладу. І. Софієнко виділяє три етапи становлення українського кіноперекладу:

1) 1960-ті рр. – 1978 р.: етап діяльності радянської школи, де переклад здійснювався виключно російською мовою. Осередком була кіностудія імені О. Довженка;

2) 1978 р. – 1990-ті рр.: діяльність київської студії кіноперекладу «Синхрон» при театрі «Хлопавка» (1978–2002), створеної за ініціативою

М. Мащенка, де фільми перекладали українською мовою для їх озвучення, проте орієнтація здебільшого була на радянські дубляжі;

3) доба незалежності: етап українськомовної школи українського кіноперекладу в Україні, за якого, проте, тривалий час відчувався значний вплив з боку російської школи кіноперекладу [Софієнко 2014, с. 401].

Отже, як бачимо, історія кіноперекладу в Україні – це фактично історія протистояння української і російської мов у цій галузі і поступове утвердження державної мови України як обов'язкової мови кіноперекладу та, зокрема, дубляжу в нашій країні.

Потрібно наголосити, що впродовж перших двох етапів держава не підтримувала український кіноперекладу, внаслідок чого майже 100% фільмів виходили російською мовою, навіть на українських кіностудіях. Упродовж 1990-х і першої половини 2000-х років – на початку третього етапу – українського дубляжу в кінотеатрах України не було.

Проте ситуація почала змінюватися завдяки телебаченню: з середини 1990-х на замовлення окремих телеканалів здійснюється переклад телесеріалів та фільмів. Найвідомішими і найпопулярнішими з них стали «Альф», «Друзі», «Симпсони», озвучені вже на професійному обладнанні. Ці фільми в перекладі українською виявилися досить успішними, мали значний попит, що стало поштовхом для подальшого розвитку українського кіноперекладу.

Виникають такі студії перекладу/дубляжу/озвучення кіно, як «AdiozProduction Studio» (існувала до 2010 р.), «LeDoyen Studio», «Postmodern Postproduction», «Tretyakoff Production», «UkrDub», «Невафільм Studios Україна», «Омікрон», «Румбамбар», «Пілот», «Так Треба Продакшн» (виникла зі студії «Синхрон»), «ТВ+», ТО «Цікава Ідея» тощо [Софієнко 2014, с. 402]. З-поміж них були як професійні, так і аматорські студії дубляжу.

Варто відзначити, що міжнародне визнання професійності студії дублювання підтверджується отриманням сертифікату «Dolby Premier Studio Certification». Це означає, що студія відповідає всім технічним стандартам дублювання. Станом на травень 2020 року до списку студій, які володіють цим

сертифікатом, входять 27 кінокомпаній різних країн (Велика Британія, Китай, Німеччина, Іспанія, Польща, Нова Зеландія, Австралія, Малайзія та ін.). Першою українською студією, що отримала такий сертифікат, стала студія «Le Doyen Studio» (2009), а другою – студія «Postmodern Postproduction» (2012) [Полякова 2013, с. 339]. Таким чином, світове визнання підтверджує можливості і бажання розвитку національного кіновиробництва й, зокрема, кіноперекладу. Однак умови для сприятливого розвитку кінематографу в Україні залежать ще й від законодавчої складової.

Так, завдяки законодавчим ініціативам щодо українізації кінематографу та поширенню тренду «Українська мова – це модно!» з'явилися необхідні умови для розвитку конкурентоспроможної та авторитетної української школи кіноперекладу, хоча на певних етапах свого становлення вона не отримувала належної державної підтримки.

Першим законодавчим актом, що регламентував діяльність вітчизняних кіностудій та українського кіно загалом, став Закон України «Про кінематограф» від 13 січня 1998 року [ВВР 1998]. Відповідно до статті 14 зазначеного Закону «розповсюдження державної та інших мов при розповсюдженні та демонструванні фільмів визначаються Законом України «Про забезпечення функціонування української мови як державної», а щодо суб'єктів у сфері медіа - також Законом України «Про медіа» [ВВР 1998]. Згідно пункту 6 Закону України «Про забезпечення функціонування української мови як державної», мовою поширення та демонстрування фільмів в Україні є державна мова [ВВР 2019].

Щодо сфери культури, зокрема кіно, то 16 липня 2021 року набули чинності норми закону, за якими визнається необхідність поширення та демонстрування фільмів в Україні державною мовою: «Фільми, вироблені суб'єктами кінематографії України, розповсюджуються та демонструються в Україні з мовною частиною звукового ряду, виконаною державною мовою, у тому числі шляхом дублювання або озвучення» [ВВР 2019]. Попри це, спостереження в наступні дні показало, що канали «1+1», «Україна», «ICTV»,

«Інтер», «НТН», «К1» та «Мега» продовжили показ стрічок та програм російською мовою з українськими субтитрами.

Кризова ситуація спостерігалася і в кінопрокаті. Скажімо, станом на жовтень 2020 року (трохи більше року з дня набуття чинності Закону України «Про забезпечення функціонування української мови як державної»), за даними Держкіно, лише 12% від загальної кількості усіх фільмів, знятих українською мовою, вийшли в прокат. Для порівняння, в 2019 році така частка становила 31% [РДПС 2020, с. 61]. В одному з інтерв'ю кінопродюсер і генеральний директор кінокомпанії «Артхаус Трафік» Д. Іванов зауважив, що на період карантинних обмежень станом на літо 2021 року була невелика частка релізів, а також відсутність великої кількості глядачів, проте ситуацію покращувало зарубіжне кіно, особливо голлівудські стрічки, бо «українське кіно зараз дуже молоде і перебуває на етапі зростання» [МПІУУ 2021]. Однак зарубіжна кінопродукція потребує якісного перекладу для того, аби демонструвати її в українських прокатах на високому рівні.

Повернімося до витоків українського кіноперекладу. У перші роки незалежності України провідним його типом було озвучення кінофільмів. І лише у 2006 році на виконання ініційованої В. Кириленком Постанови Кабінету Міністрів України від 16.01.2006 про запровадження обов'язкового дублювання, озвучення чи субтитрування іноземних фільмів українською мовою [КМУ 2006] вийшов перший дубльований мультфільм українською мовою «Тачки», перекладачем якого став О. Негребецький, уже відомий на той час як перекладач телесеріалу «Альф».

Одночасно в український прокат виходить і дубльована російською мовою версія цього ж мультфільму. Незважаючи на побоювання дистриб'юторів, дубляж українською мовою окупився і був успішніший від російського на 15% (за іншими даними, на 30%) [Шкальова 2022]. Першим дубльованим українською мовою кінофільмом, який глядачі мали змогу подивитися в кінотеатрах, стали «Пірати Карибського моря: Скриня мерця» (це друга частина знаменитої кіносерії, перша частина – «Пірати Карибського

моря: Прокляття чорної перлини» – вийшла в український прокат трьома роками раніше, проте ще російською мовою). Авторство українського тексту фільму також належить О. Негребецькому [Молодій, Павлов 2021]. Після успіхів 2006 року український дубляж почав стрімко набувати популярності.

Згідно з оприлюдненими наприкінці 2020 р. даними аналітичного огляду становища української мови в Україні та за інформацією Держкіно щодо кінопрокату, в цій сфері спостерігалася така ситуація: кількість фільмів, знятих українською мовою, у 2018 р. становила 41 (9,8% від загального числа на рік), у 2019 – 159 (30,9%), у 2020 – 34 (11,8%); кількість дубльованих фільмів українською мовою у 2018 році становила 231 (55%), у 2019 – 210 (40,1%), у 2020 – 104 (36,4%); кількість озвучених фільмів українською мовою у 2018 році була 165 (39,2%), у 2019 – 208 (39,7%), у 2020 – 123 (43%); кількість субтитрованих українською мовою фільмів у 2018 році склала 45 (10,7%), у 2019 – 58 (11%), у 2020 – 19 (6,6%) [Пиріг 2020].

Значною мірою на зменшенні кількості фільмів, що вийшли в прокат, позначилися карантинні обмеження. У часи війни ситуація тільки погіршилася. Проте, як зазначає А. Кокотюха, необхідно зважити на досвід інших країн, у яких кіно в період війни все-таки знімали [Кокотюха 2022]. І нині ситуація показує, що кіно про війну є потрібним. Це зауважують і кінознавці: «Про війну треба знімати тут та зараз. Може, глибокого, на сторіччя або хоча б на "Оскара" шедевра й не вийде. Але людям історії потрібні приблизно як хліб. Просто щоб вижити та перемогти…» [Кокотюха 2022]. З початку повномасштабного вторгнення про війну було знято 9 документальних фільмів, серед яких «Маріуполь. Невтрачена надія», «Я звертаюсь до нього за іменем», «Вокзал надії» та ін. [МНН 2022]. Також у листопаді 2022 року відбувся ряд кінопрем’єр як українських воєнних драм, так і іноземних фільмів [Мельник 2022]. Як зазначає засновниця і директорка «Ukrainian Film School» А. Тимошенко, нині на міжнародних кінофестивалях репрезентують дуже багато українських стрічок, реалізують проєкти та

планують швидке відновлення кінематографу після завершення війни [Усачова 2022].

В Україні є дуже хороші професійні школи, талановиті перекладачі. До того ж, український переклад кіно визнано одним із найкращих у світі [Єрмоленко 2022], а українські студії озвучення «Postmodern Postproduction» і «Так Треба Продакшн» стали партнерами американської компанії стримінгових сервісів «Netflix» [РСУ 2020]. Важливо підтримувати розвиток кіноіндустрії на державному рівні. І українці навіть у воєнний час можуть сприяти розвитку українського кінодубляжу, ходячи до кінотеатрів.

Узагальнюючи, варто зазначити, що останніми роками можемо спостерігати низку проблем, які спричиняють не найкраще становище українського кінодубляжу: нестабільність кінопрокату в умовах карантину і зараз, в умовах війни; відсутність належного фінансування; низька якість дубляжу, що випливає з останнього. Низхідна тенденція свідчить про потребу державної підтримки українського кінематографу. Необхідні докорінні зміни, що будуть спрямовані на розвиток українського культурного простору, який утверджуватиме національну ідентичність [УЗДМ 2021, с. 153].

1.2 Кіноперекладознавство: особливості, проблема визначення та класифікації

У мовознавчих дослідженнях кіноперекладознавство розглядають як особливий вид перекладу, якому притаманні певні характеристики, що вирізняють його з-поміж інших видів аудіовізуального перекладу (АВП). Основною відмінністю є об’єкт перекладу, яким у кіноперекладі є фільм «як нерозривна єдність вербальної, невербальної та позамовної інформації, що передається за допомогою декількох семіотичних систем» [Мельник 2015, с. 111]. Кіноперекладознавство, яке становить симбіоз усного та письмового перекладів, викликає багато дискусій серед дослідників щодо його визначення та

класифікації. До питань кіноперекладу звертались А. Мельник, О. Олійник, О. Полякова, Т. Журавель та ін.

Вичерпне обґрунтування кіноперекладу як особливого виду аудіовізуального перекладу наводить А. Мельник в однойменній статті. Погоджуємося з дослідницею, що кіноперекладу має такі характерні ознаки:

а) взаємодія та взаємодоповнення зорового і слухового каналів сприйняття;

б) важливість технічної складової під час перекладу, що полягає у відповідності зображення та звуку;

в) «відсутність в арсеналі перекладача можливостей тлумачення невідомих для нової цільової аудиторії понять»;

г) переважання принципу прагматичної орієнтованості [Мельник 2015, с. 112].

На нашу думку, провідне місце належить технічному складникові, який безпосередньо впливає на результат сприймання глядачем перекладу аудіовізуального тексту. Зображення у поєднанні зі звучанням на екрані має виглядати природно, тому персонажі буквально мають «говорити» мовою перекладу як своєю рідною. Така диференційна ознака кіноперекладу як виду АВП – синхронізація звуку та зображення кінопродукту (ліпсинг) – становить основну складність для перекладача. Для створення цілісного аудіовізуального образу застосовують різні підходи до перекладу кінопродукції.

Так, О. Олійник виділяє лінгвоцентричний і дискурсоцентричний підходи до кіноперекладу. Суть першого полягає в приділенні значної уваги вербальному рядові кінотексту, а останнього – невербальному. У ході експерименту іспанські дослідники разом із науковицею П. Ореро встановили, що під час перегляду фільму 60% уваги зосереджено на візуальній складовій і лише 40% – на текстовій [Колодій, Олійник 2021, с. 81]. Таким чином, перевага була надана дискурсоцентричному підходові з огляду на полісемантичну природу аудіовізуального тексту і сприйняття інформації глядачами на різних рівнях декодування. Т. Журавель, спираючись на дослідження англійських

науковців Х. Діаз-Сінтаса та Г. Андермана, також виділяє ці два підходи, даючи їм інші назви – збереження аудіовізуального складника кінофільму і його заміна письмовим текстом [Журавель 2018, с. 36]. Враховуючи зазначені підходи, більшість дослідників виділяє два основні види кіноперекладу – дублювання та субтитрування. Доцільну їх характеристику пропонують у своїх працях Т. Журавель та О. Полякова [Журавель 2019; Полякова 2013, с. 340].

Дублювання – повна заміна оригінальної аудіодоріжки на доріжку із мовою перекладу. У процесі дублювання відбувається не лише переклад тексту оригіналу, а й використання технічних прийомів, серед яких найпоширеніший – ліпсинг. Переклад у дублюванні дослідниця О. Полякова називає «ліпсингперекладом», що передбачає синхронізацію аудіо- та відеоряду кінострічки [Полякова 2013, с. 355]. Субтитрування – демонстрація письмового тексту мовою перекладу на екрані під час відтворення кінопродукту мовою оригіналу, що характеризується читабельністю та стислістю. Текст субтитрів має містити 35-40 знаків разом із пробілами, розміщуватися не більше ніж у два рядки та з’являтися на екрані не довше ніж протягом 4 секунд [Журавель 2020, с. 99].

Таким чином, дублювання та субтитрування розглядають як лінгвістичну та технічну складові. Така специфіка видів кіноперекладу впливає на модифікацію оригінального кінопродукту. Варто зазначити, що за допомогою субтитрованого перекладу національний колорит максимально зберігається, адже глядачі чують голоси акторів, прослідковують їхні настрої і в такий спосіб відчувають присутність іноземної культури. Взаємозв'язок між перекладознавством і культурою почали ретельно досліджувати після «культурного повороту» в перекладознавстві у 1980-х роках [Snell-Hornby 1995]. З цього часу переклад почали розглядати не лише як мовний процес, але й як культурну взаємодію, де важливу роль відіграє адекватна передача культурно специфічних елементів.

Саме субтитрований переклад сприяє більш глибокому розумінню іншомовних реалій, зберігаючи автентичність оригіналу, що є важливим аспектом міжкультурної комунікації. У контексті глобалізації це стає особливо цінним, оскільки сприяє поширенню та популяризації національних особливостей мов і культур.

Водночас з огляду на стислість субтитрів втрачаються точність і вичерпність інформації, яка подається, а також присутні візуальні обмеження.

Щодо дублювання, то тут варто наголосити на втраті автентичності фільму, на чому наголошувалося вище, та часозатратності. Синхронізація вербального ряду та невербального – збіг рухів губ персонажа з тим, що він говорить, – потребує великих зусиль і викликає найбільші труднощі за даного виду кіноперекладу.

Т. Сіроштан поряд із дублюванням та субтитруванням виділяє третій вид кіноперекладу – закадровий. Його специфіка полягає в тому, що перекладений текст не накладається на оригінальний трек, а відтворюється з невеликим запізненням. «Закадровий переклад, або напівдубляж, – це переклад скрипта діалогу, який транслюється практично синхронно з треком оригінального діалогу» [Сіроштан 2020, с. 17-18]. Зазвичай цей вид перекладу використовується у документальних фільмах та телепередачах у низці західних європейських країн, у тому числі в Польщі та Україні.

Кіноперекладє специфічним видом АВП, якому притаманні певні характерні риси. Першою особливістю є та, що лише за посередництва перекладача глядач може зрозуміти всю специфіку іноземного продукту. Друга полягає в тому, що кіноперекладблизький до вільного перекладу з огляду на наявність письмового тексту та відеоряду: під артикуляційний апарат героїв треба пристосувати текст, що промовляється. Третя, але не менш важлива риса пов’язана з маркетинговою своєрідністю, адже «фільм – це продукт, який потрібно продати» [Сіроштан 2020, с. 49]. Тому, інтерпретуючи фільм, перекладач має орієнтуватися на аудиторію, враховуючи інтереси замовників.

Процес кіноперекладу складається з кількох етапів. Т. Сіроштан у праці «Специфіка перекладу англомовних кінематографічних текстів» виокремлює такі стадії роботи над перекладом кінофільму:

1) розшифрування та запис необхідного аудіовізуального тексту;

2) переклад вихідного тексту з урахуванням екстралінгвальної інформації;

3) редагування тексту з урахуванням виду аудіовізуального перекладу [Сіроштан 2020, с. 47].

Скажімо, під час дублювання, на відміну від субтитрування, текст треба адаптувати на різних рівнях для його озвучення акторами дубляжу та провести роботу зі звуковою доріжкою кіноматеріалу (чистка від шумів, зменшення гучності оригінальної доріжки тощо) [Сіроштан 2020, с. 45-49]. Таким чином, кіноперекладзводиться до синхронізації аудіо та відеоряду з метою створення цілісного аудіовізуального образу. Це доволі трудомісткий процес, що здійснюється за допомогою одного з двох основних підходів – лінгвоцентричного чи дискурсоцентричного, останній з яких на практиці довів свою ефективність. Серед видів кіноперекладу виділяють такі: субтитрування, дублювання та закадровий переклад, вибір яких залежить від призначення перекладного матеріалу.

Зазначимо, що переклад є цікавим лінгвістичним об’єктом, кінотекст розглядається як мовний феномен, полікодове явище, адже кінопродукт є сукупністю декількох семіотичних систем, а тому потребує глибокого і комплексного вивчення з теоретичного аспекту. Перед перекладачем стоїть завдання – адаптувати текст до норм рідної мови. Хороший потенціал українських професійних шкіл перекладу і творчість талановитих перекладачів доводить їх конкурентоспроможність на міжнародному рівні, а нерозв’язані питання в сфері кіноперекладу відкривають перспективи для подальших досліджень.

1.3. Історико-культурні передумови формування жанру мюзиклу

Мюзикл – це форма театрального перформенсу, що поєднує в собі розмовні діалоги, пісню, акторську майстерність і танець. Формування жанру остаточно відбулось з початком XX століття, однак його джерела сягають значно давніших часів. Звернемось до тих, які, на нашу думку, здійснили найбільший вплив на мюзикл.

Одним із жанрів, який значно передував об'єкту нашого дослідження була так звана баладна опера, що являла собою популярні в Англії на початку XVIII століття театральні розваги, що мали форму сатиричної п'єси, вкрапленої в традиційні або ж оперні пісні. Найвідомішим прикладом є «Опера жебрака» (The Beggar's Opera) Джона Гея (1728). Це було перше музичне шоу, яке поєднувало діалоги з піснями. На той час вона стала такою популярною, що тогочасний менеджер театру, Джон Річ, де ставилась п'єса, заробив стільки коштів, що зміг побудувати новий театр у Ковент-Гардені.

Музична складова композиції містила відомі на той час мелодії різного походження (народні, відомі пісні, цитати арій з опер Г.Ф. Генделя, церковні гімни) в аранжуванні Йоганна Пепуша. Вона була задумана як пародія на жанр о́пери-се́рія, головним представником якої на той час був Г.Ф. Гендель [OGOS]. Центральною її ідеєю стала корупція, що пронизувала усі верстви суспільства. Дійовими особами стали звичайні люди, а у в сюжеті висміювались політика, бідність, несправедливість.

Згадаємо у цьому контексті також американський театр, адже не меншу популярність мюзикл отримав на початку XX століття в Америці. В Сполучених Штатах Америки вперше баладна опера британського походження була поставлена в 1735 році. І лише 1796 року, була поставлене перша американська – «Лучник, або швейцарські горці» [Lawrence 1922, с. 400].

Своєрідною сполучною ланкою між останньою та європейським континентом стали традиції так звані «мінстрел-шоу» (тобто вистави менестрелів).

«Дослідники американської музичної та театральної культури найбільш значимими жанрами, що мали безпосередній вплив на формування мюзиклу, називають баладну оперу, minstrel-show, ревю, американський водевіль (вар'єте), екстраваганцу, бурлеск, оперету, а також нову культуру джазу» [Чуніхін 2012, с. 7].

Його засновником вважають Йоганна Крістіана Готліба Граупнера. В основі таких вистав лежав образ темношкірого раба, який часто був комедійним персонажем. У І половині XIX століття в подібних заходах були вже, як правило, два основних типи таких героїв: бідний раб із південноамериканських плантацій та багатий денді, житель міста.

Вистави «мінстрел-шоу» складались із жартів, пародій, скетчів, танців, інструментальних та вокальних соло. Музична складова формувалася із південноамериканських жанрів, старовинних балад та навіть ірландських джиг. Цей театр не лише вплинув на формування мюзиклу, а й дав музичному світу такий відомий жанр як «реґта́йм».

У Франції у XIX столітті сформувався жанр екстраваганци. У середині століття він поширився в Америці завдяки італійсько-французькій трупі Ронцані, що виступала в Нью-Йорку. Вже з назви зрозуміло, що основу жанру складали екстравагантні, фантастичні постановки, наповнені драматичними подіями із великою кількістю сценічних ефектів (елементи вар'єте, циркові атракціони тощо). Часто місцем дії таких вистав ставав світ духів. Одним із прикладів цього жанру є п'яти годинний спектакль під назвою «Чорний шахрай» («The Black Crook»). Це перший зразок бродвейського театру, скомпонований із поєднання французького романтичного балету, мелодрами за мотивами «Фауста» Й.В. Гете та «Вільного стрільця» К.М. Вебера. Вистава була наповненою різними чарівними епізодами, серед яких урагани, шабаш відьом, ангели, які злітали до небес на позолочених каретах тощо.

Цей театральний жанр вже містить типові для мюзиклу пишне та ефектне видовище, поєднане із музикою і танцем.

Ще одним жанром, який став передумовою виникнення мюзиклу можемо вважати бурлеск. Подібні композиції були надзвичайно популярними у вікторіанську епоху. В його основі знаходились відомі оповідання (сюжети), опера або пантоміма, які пропонувались у перебільшеному вигляді. Часто це підкріплювалось екстравагантними костюмами. Найвідомішими операми, створеними за канонами жанру стали твори Вільяма Гілберта і Артура Саллівана, які впродовж 1871-1896 років створили 14 опер. В. Гілберт був автором сюжетів, у яких доволі часто події були абсурдними, наприклад, перші їх роботи називались «Феспіс» (1871), «Корабель Її Величності «Пінафор» (1878), «Пірати Пензанс» (1879) і «Мікадо» (1885).

Для цих творів теж властивими були пародійність, сатира. Цікавою в цьому сенсі є опера «Суд присяжних», яка стала пародією на засідання англійського суду. Інша композиція, «Корабель Її Величності «Пінафор» за два роки була виконана 571 раз, ставши одним із найбільш популярних творів музичного театру у світі [Rollins, Witts 1961, с. 10].

Загалом, пародійність сюжету у більшості зразків доповнювалась музичною пародією, наприклад, на італійські оперні арії, пісні різних типів тощо. Творчість Вільяма Гілберта і Артура Саллівана здійснила значний вплив на розвиток не лише жанру мюзиклу, а й на музичний театр в цілому. Як і баладна опера, бурлески характеризувалися партитурами музики широкого спектру: від популярних сучасних пісень до оперних арій, хоча пізні зразки відрізнялися вже оригінальними партитурами.

Важливу роль відігравали танці, велика увага приділялася постановці, костюмам та іншим елементам сценографії. Багато чоловічих ролей грали актриси «в брюках», паралельно підкреслюючи свої фізичні принади. При цьому деякі ролі старших жінок могли виконувати чоловіки.

Ще однією передумовою до формування мюзиклу англійська комічна опера XIX століття. Її успіх багато в чому пов'язаний із постаттю Карта Річарда

Д'Ойлі, англійського театрального антрепренера вікторіанської епохи. Він заснував оперну трупу та побудував сучасний для того часу театр Савой (1881) насамперед для виконання опер Гілберта і Салівана. Саме для цього театру вони створили вищевказані композиції. Окрім зразків бурлескного жанру митці також писали традиційні комічні опери, серед яких «Терпіння, або наречена Бунторна». Протягом наступних 15-ти років їх опери успішно ставились на сцені Савойського театру. Це «Голанта», «Принцеса Іда», «Мікадо», «Раддігор», «Гондольєри», «Йомени гвардії», «Утопія», «Великий герцог».

У зв'язку з непростим характером обох, між ними неодноразово виникали непорозуміння, що призводили до суперечок. Однак потреба в грошах та шалений успіх їх спільних робіт щоразу спонукав митців до продовження співпраці. А. Салліван в певний період навіть вирішив спробувати себе у жанрі великої опери. К.Р. Д'Ойлі дав йому таку можливість, і результатом роботи стала опера «Айвенго» (за мотивами роману В. Скотта), однак вона не мала такого успіху як твори комедійного спрямування, тому залишилась єдиним зразком такого напряму.

Жанр музичної комедії, заснований Джорджем Едвардсом (1855- 1915), менеджером театру Гейті, а згодом Дейлі-театру (1890-і - початок 1900-х рр.), теж став одним із попередників мюзиклу. Дж. Едвардс теж був пов'язаним із усіма вищезгаданими постатями, адже вже з 20-ти років він був менеджером театру К.Р. Д'Ойлі.

Тип музичної комедії, впроваджений ним отримав назву Едвардівської. Для неї властивим стали зовсім нові, дещо формульні сюжети. Він одягав своїх персонажів згідно високої моди, а музичний супровід вистави мелодійною і невибагливою музикою, романтичною лірикою. Важливу роль відігравала танцювальна складова. Музичні п'єси включали в собі безліч «назв дівчат» - «Магазинна дівчина» («The Shop Girl»), «Циркова дівчина» («The Circus Girl»), «Дівчина в таксі» («The Girl in the Taxi»), «Вишнева дівчина» («The Cherry Girl») та ін. Героїні таких творів часто були незалежними та самі заробляли на

своє життя. Історії слідували за звичною сюжетною лінією, де в кінці першого акту було непорозуміння, а в кінці твору заручини.

Найбільш відомі сьогодні музичні комедії того часу «Весела вдова» і «Аркадіанці». Видатними виконавцями цього жанру стали Еллалін Терріс та її чоловік Сеймур Хікс, Марі Темпест, Герті Міллар, Філліс Даре, Ада Рів та Хайден Коффін.

Популярною складовою музичної комедії були так звані «дівчата гейті» (дослівно – «дівчата веселощів»). Це були модні, елегантні панянки, зовсім не схожі на актрис бурлеску. Вона завжди відрізнялися ввічливістю та стали справжнім символом жіночності в Англії межі XIX-XX століть. Наявність блискучих вокальних даних не гарантувала зарахування до «дівчат гейті»; відомо, що Едвардс використовував людей із місцевих церковних хорів, які часто знаходились за декораціями.

«Чін-Чін-шоу» – ще одна із передумов формування мюзиклу. Його прем'єра відбувалася у 1916 році, під час Першої світової війни. Саме цей зразок вважають найдавнішим шоу на сцені. Від часу його створення було проведено 2235 вистав у театрі Його Величності у Лондоні. В його основі була казка про Алі-Бабу і 40 розбійників. Постановка на той час була надзвичайно коштовною та вартувала понад 5300 фунтів стерлінгів. Сюди входила вартість чисельних декорацій, великих танцювальних програм та екзотичних костюмів. Дизайн шоу натхненний постановками Сергія Дягілєва, зокрема його «Шехерезадою». Серед найвідоміших номерів «Чін-чін-шоу» - «Any Time's Kissing Time» та «The Cobbler's Song».

На рубежі XIX та XX століття в Америці сформувався жанр вар'єте (водевілю). Хоч назва спільна із європейською, однак наповнення та стилістика подібних композицій значно відрізнялися: якщо європейський водевіль- це п'єса, дія у якій перемежовувалася музичними вставками, то американський - це поєднання естрадних номерів. Він часто опирався на англійські традиції, зокрема мюзік-холл (розважальні шоу при ресторанах), а

також містив циркові номери (елементи «мінстрел-шоу»). Музичний супровід, як правило, здійснював піаніст, а згодом вже й оркестр.

Значну роль у розвитку жанру відіграв Т. Пастор, який підняв його на новий, більш професійний рівень, згодом відкривши свій театр на 300 місць. Однак, після активного злету популярності, американський водевіль піддався активній комерціалізації, та вже в 20-і рр. XX століття поступився мюзиклу.

В цей же період паралельно із водевілем сформувався ревю, якого, порівняно із попереднім, відрізняла наявність чіткої тематики. Що об'єднувала усі номери вистави. Ще однією відмінністю є витриманість стилю та цілісність музичного супроводу, адже музику до них писали композитори (наприклад, Л. Інгландер, Г. Керкер). Своїй популярності ревю завдячує іменам Дж. Ледерера, Ф. Зігфелда. На замовлення останнього музику до ревю писав також і Дж. Гершвін; також саме він був серед числа постановників першого мюзиклу - «Плавучого театру» Дж. Керна, і завдяки ревю у мюзикл проникли перші паростки джазу.

Таким чином, ряд «легких», розважальних жанрів, сформованих переважно в Англії у другій половині XIX століття, стали основою для нового жанру - мюзиклу. Також важливу роль у цьому контексті частково відіграла й оперета, не дивлячись на те, що в основі ще збережені витриманість форми і лібрето, властиві для оперного жанру. Потреба у більш демократичному та актуальному жанрі, вже на початку активно сприяла поступовій кристалізації мюзиклу, одного із найпопулярніших музичних жанрів сьогодення.

1.4. Виникнення та основні етапи розвитку жанру мюзиклу у XX столітті

Процес формування мюзиклу у самостійний жанр тривав десятки років. Поєднавши в собі риси та елементи багатьох жанрів, популярних у другій половині XIX – на початку XX століття, приблизно між 1900 та 1950 рр. він

виділися в окрему ланку музичної творчості. Отож, зупинимося на основних періодах розвитку жанру, а також на його найяскравіших зразках.

У 1900-их рр. музичний театр США знаходився під сильним впливом європейської академічної музики, зокрема оперети. Особливу популярність здобула нова віденська оперета, серед яких «Весела вдова» Ф. Легара, а також композиції Віктора Герберта (1859-1924), американського композитора, віолончеліста та диригента, митця ірландського походження. Здобувши освіту у Штуттгардській консерваторії, згодом він гастролював як віолончеліст. У 1886 році переїхав до США, де отримав контракт із Метрополітен-опера. В. Герберт є автором 20 оперет, серед яких «Серенада» (1897), «Ворожка» (1898), «Червоний млин» (1906) та «Неслухняна Маріетта» (1910), «Закохані» (1913) та ін. [TMVAH].

Автором перших мюзиклів став Дж.М. Коен (1878-1942). Перша його композиція, водевіль-скетч «Син губернатора» (1901), поставлена у Нью-Йорку силами його сімейної театральної трупи. Будучи композитором-аматором, він значно поступався В. Герберту, однак це не завадило йому стати автором популярних американських шлягерів. Наступними роботами митця стали «У погоні за місцем» (1903), «Малюк Джонні Джонс» (1904), «У сорока п'яти хвилинах від Бродвею» (1906), «Джордж Вашингтон- молодший» (1906). Дж. М. Коена американської музичної комедії вважають основоположником американської музичної комедії [Kendrick 2002]. Він сам писав сценарії, тексти пісень та музику до них, був продюсером, постановником та навіть виконавцем головних ролей. Окрім музичних комедій, йому творчому перу належать також ревю. Вже до 1919 року він досяг неабиякої популярності.

Паралельно американській аудиторії до вподоби була європейська оперета. У 1910-і рр. виникають сотні нових композицій, які майже одразу здобувають прихильність слухачів. Серед них «Неслухняна Маріетта» (1910) В. Герберта, «Мадам Шері» (1910) К. Хошни, «Світлячок» (1912) Р. Фрімла, «Голубий рай» (1915) З. Ромберга та ін. Першу крупну роботу на Бродвеї презентує Джордж Гершвін (музична комедія «Ля, ля, Люсіль», 1919). Однак

на Бродвеї від європейських оперет залишалась лише загальна схема, а вокальні номери легко замінювались на інші, як це було у ревю. Загалом, продюсери переробляли твори під вибагливого американського глядача.

Загалом на 1910-ті роки XX століття припадає перший етап формування жанру мюзиклу. Леонард Бернстайл, визначний американський композитор, в свою чергу зазначив:

««екстравагантно-творче» устремління мюзиклу є умовою його успіху. Кожен мюзикл готує сюрприз, і ніхто ніколи не знає, якого типу повороти, обробки і стилі чекають своєї черги для сценічного втілення, при цьому мюзикл виростає у явище такого масштабу, що він може перетворитись у своєрідну американську театрально-музичну форму, яку я б вагався назвати оперою, але поки що це, мабуть єдине відповідне слово…. Воно природно відображує те, що ви можете робити, звертаючись до серйозної теми, використовуючи музику…» [Schneerson 1985, с. 217-218].

Перед мистецтвознавцями, письменниками, композиторами, драматургами, режисерами, виконавцями та ін., постав ряд теоретичних запитань, що стосувалися: розуміння що таке сам мюзикл; яка його специфіка створення; які засоби, здібності та можливості потрібні; які вимоги даний жанр висуває лібретистам, композиторам, режисерам, постановникам, диригенту виконавцям; чи здатний театр робити музині постановки (мюзикли) на відповідному рівні та ін.

Після вирішення ряду теоретичних питань поступово починається практичне опанування мюзиклу. Неабияку роль в цей час відіграла камерна сцена Принцесс-театру, яка дозволила авторському союзу Дж. Керна, Г. Болтона, П.Г. Вудгауза виробити форму американського мюзиклу (період 1915-1918 рр.). Вони працювали над цілісним спектаклем, позбавленим типової для американського театрального мистецтва того часу еклектичності. До композицій цього періоду належать «Дуже хороший Едді» («Very Good Eddie», 1915), «Май серце» («Have a Heart», 1917), «О, леді, леді!» («O! Lady, Lady!», 1917) тощо.

Після Першої світової війни у театральній індустрії США розпочався справжній бум: на Бродвеї паралельно органічно співіснують «пассінг- шоу» братів Шуберт, ревю, європейські та американські оперети («Роз- Марі» (1924), «Король бродяг» (1925), «Три мушкетери» (1928) Р. Фрімла, «Пісня пустелі» (1926), «Молодий місяць» (1928) З. Робмерга), музичні комедії Дж. Керна, Дж. Гершвіна, К. Портера та Р. Роджерса. За статистикою за це десятиліття на Бродвеї відбулось понад 400 музичних комедій, де кожна мала близько 500 вистав [LLBS]. Більшість із таких композицій не тривали більше пів-години, мали розважальний характер, а їх партитура являла собою окремі легкі музичні номери, жодним чином не об'єднані між собою. Хоча деякі автори прагнули до єдності та високого рівня музичної складової із дією та текстом, все це були лише поодинокі випадки.

У 1927 році Дж. Керном та О. Хаммерстайном II створений перший мюзикл у класичній його формі вияву. Ним став «Плавучий театр», який по суті підсумував усі вищевказані тенденцій. Прем'єра мюзиклу відбулась 27 грудня 1927 року у Зігфельд-театрі, а її продюсером став Ф. Зігфельд. Кращі його номери одразу стали хітами та досі є класикою американської естради: «Can't Help Lovin' Dat Man», «Ol Man River», «Bill». Музика твору органічно поєднувала вальси, опереткові номери, інтонації спірічуелсів, блюзові інтонації та навіть деякі номери із тогочасних шоу. Згідно із сюжетом мюзикл закінчувався т. зв. «щасливим кінцем», що додавало провідним його ідеям рис легендарності. У зв'язку із цим «Плавучий театр» назвали «першим епічним мюзиклом».

Яскравим зразком мюзиклу в ці роки також став «Янкі із Конектикута» (1927) Р. Роджерса, який є першим твором в цьому жанрі, написаним на основі літературної класики («Янки при дворі короля Артура» Марка Твена).

У 30-і рр. у зв'язку із складною економічною ситуацією в країні жанр мюзиклу зазнав у певному сенсі занепаду. Цей факт ще й підсилився активним розвитком кіно та радіо: окремі театри навіть були переобладнані на фабрики та стоянки. Нечисельними зразками цього періоду стали мюзикли

Дж. Гершвіна «Шалена дівчина» («Girl Crazy», 1930) та «Про тебе співаю» («Of Thee 1 Sing», 1931). Значною віхою в історії американської музики стала опера «Поргі і Бесс» (1935) композитора, яка здійснила величезний вплив на розвиток мюзиклу. Паралельно в цей період в Англії сформувався «ностальгійний» мюзикл. Представником цієї течії став Ноел Кауард (1899-1973), зокрема його «Bitter Sweet» (1929).

У 1930-х роках Івор Новелло написав серію ескапістських мюзиклів із яскраво романтичною музикою та сюжетом. Серед них «Гламурна ніч», «Недбале захоплення», «Танцювальні роки», які отримали доволі бюджетні екстравагантні постановки, розроблені компанією Novello (на сцені гості мали можливість спостерігати за землетрусами та зануреннями кораблів).

Ще одним автором мюзиклів в Англії того часу був Вівіан Елліс (1903-1996). Він є автором «Mr. Cinders», «Попелюшки», «Благослови наречену» та ще десятків інших зразків жанру. Ноел Гей (1898-1954) створив чудові зразки т.зв. «кокні-мюзиклу»: «Я і моя дівчина» («Me and My Girl», 1937), «Дикий овес» («Wild Oats», 1938), «Маленька собака сміялася» («The Little Dog Laughed», 1939) та багато інших.

У 40-і рр. в США мюзикл знову здобуває популярність. Величезною віхою в історії музичного театру стала прем'єра «Оклахоми» Р. Роджерса (лібрето О. Хаммерстайна), де автори відтворили ідеалізований образ Америки до індустріальної ери. Здебільшого мюзикли цього періоду зверталися до соціальних тем («На півдні Тихого океану» (1949) Р. Роджерса, «Вулична подія» (1947), «Той, що загубився в зірках» (1949) К. Вайля).

В цей період струнокості досягає форма мюзиклу: єдності набувають музика, танці, діалоги, зростає роль пластики. У 1944 році Л. Бернстайн створив музичну комедію «Там, в місті», де величезну роль відвів балету. Ця тенденція згодом досягне своєї кульмінації у «Вестсайдській історії».

У 50-60-і рр. мюзикл здобув свою зрілість, автори активно писали свої композиції за мотивами класичних драм, сучасних романів, комедій або ж навіть кіносценаріїв (наприклад, «Моя прекрасна леді» на основі «Пігмаліона»

Б. Шоу, «Вестсайдська історія» на основі «Ромео і Джульєтти» У. Шекспіра тощо). Композитори нерідко були і продюсерами, і лібретистами, і навіть хореографами. Чудовим зразком можуть слугувати постаті Дж. Стайна, Дж. М. Коена, К. Портера, Г. Роум та ін.

Серед мюзиклів, які виникли в цей час та згодом були екранізовані: «Моя прекрасна леді» Ф. Лоу (1956), «Вестсайдська історія» Л. Бернстайна (1957), «Звуки музики» Р. Роджерса (1959), «Хелло, Доллі!» Дж. Хермана (1964), «Скрипаль на даху» Дж. Бока (1964), «Романтики» Х. Шмідта (1960), «Як зробити кар'єру без особливих зусиль» Ф. Лессера (1961), «Чоловік з Ламанчі» М. Лі (1965), «Кабаре» (1966) і «Зорба» (1968) Дж. Кандера.

Усі вищевказані мюзикли були надзвичайно популярними та в цей період ставились понад дві тисячі разів, а мюзикл «Романтики» аж 7514 разів.

Британський мюзикл 50-х років XX століття представлений творчістю Сенді Вілсона (найвідоміший зразок - «Приятель», 1953), Джуліана Слейда та Дороті Рейнольдса («Салатні дні», 1954). Останній розповідає про чарівне фортепіано, яке змушує людей танцювати. Також в цей період у публіки зростає інтерес до реалістичних сюжетів, подібних до «Опери жебраків» у XVIII столітті.

Найбільшого успіху досяг Лайнел Барт у своєму мюзиклі «Олівер!», створеного у 1960 році за мотивами «Олівера Твіста» Чарльза Діккенса [OTAS]. Він став першим британським мюзиклом, який успішно ставився на Бродвеї.

У 70-і рр. в жанрі мюзиклу викристалізувалось два основних напрямки: авангардний (багато в чому поєднувався із рок-музикою) та консервативний. Надзвичайно відомими зразками першої тенденції стали рок-опера «Ісус Христос суперзірка» Т. Райса та Е. Л. Веббера, «Годспел» Дж. М. Тебелака та С. Шварца, «Коруслайн» Дж. Кірквуда, Н.Данте (текст), Мерв Хемліш (музика) [Срібняк 2021].

Інший напрям характеризується величезною тематичною палітрою: це комедія про героїню популярного коміксу, близькість до фільмів жахів, історичні теми та ще багато інших.

Загалом, починаючи із другої половини XX століття жанр мюзиклу теж зазнає тих тенденцій, що й академічна та популярна музика того часу, активно розвивається та втілюється у численних формах.

РОЗДІЛ ІІ
МЕТОДОЛОГІЧНІ ПІДХОДИ ДО АУДІОВІЗУАЛЬНОГО ПЕРЕКЛАДУ: СПЕЦИФІКА ПЕРЕКЛАДУ МЮЗИКЛІВ

Вибір стратегії у перекладі мюзиклу значною мірою залежить від його прагматики. На відміну від тексту драматичного твору, лібрето мюзиклу не призначене для читання, а виключно для постановки, невід'ємною частиною якої є музичний супровід. Музична драматургія відіграє важливішу роль, у мюзиклі вокальні фрагменти цілком інтегруються в розвиток подій і слугують засобом не лише інтроспекції, а й комунікації між персонажами. Такі композиції розкривають характери персонажів через синтез музики та лірики, а також відображають моменти найбільшого емоційного напруження [ТАМ]. Тому його переклад має виконуватися не для друку (за класифікацією Б. Шульца – "for page"), а для постановки ("for stage") [АПСІФ 2019].

Такий переклад певною мірою можна порівняти з перекладом віршованого драматичного твору, коли потрібно зберегти не лише зміст та форму оригінального тексту, але й його сценічність, що досягається завдяки відповідності лінгвістичних та екстралінгвістичних характеристик перекладу оригіналові.

У такому перекладі неможливо надавати перекладацькі примітки для компенсації прогалин, що існують у мові перекладу; неможливо пояснити прихований зміст дій та реплік, інтенції персонажів. Особлива увага має приділятися й фонетичним властивостям тексту: він має бути зручним для співу та створювати аналогічний оригіналові ефект під час сприйняття на слух. Водночас екранізація мюзиклу вже за своєю природою є адаптацією, пристосованою до вимог глядачів, які відрізняються від театральної аудиторії. Такі переклади доцільно розглядати в межах аудіовізуального перекладу.

2.1 Особливості аудіовізуального перекладу в контексті мюзиклів

Аудіовізуальний переклад – це відносно новий вид перекладацької діяльності, що з'явився у першій половині XX століття з початком ери звукового кіно і став об'єктом серйозного наукового інтересу в 1990-х роках, під час інтенсивної глобалізації медійного простору. Аудіовізуальний переклад відіграє особливу роль у культурному обміні, адже кіно та медіа часто відображають соціальні реалії, культурні стереотипи та цінності, властиві певним країнам. Відповідно, такий переклад не тільки забезпечує передачу фактичної інформації, але й виступає засобом поширення культурних цінностей, ідеалів і переконань, притаманних оригінальному контексту.

Однією з головних характеристик текстів, що підлягають аудіовізуальному перекладу, є їхня полісемантична природа: такі тексти багатозначні, адже поєднують вербальні, візуальні та аудіальні елементи, які створюють особливе комунікативне середовище. Переклад аудіовізуальних текстів не може розглядатися окремо від цього середовища, яке включає автора або відправника оригінального тексту, його аудиторію, перекладача і кінцевих реципієнтів перекладеного тексту. Таким чином, успішний переклад потребує врахування культурного контексту, емоційного впливу та інтонаційного малюнка.

Формально існують два основні підходи до реалізації аудіовізуального перекладу: перший передбачає передачу усного тексту оригіналу цільовою мовою також в усній формі (як у випадку дубляжу чи закадрового перекладу); другий підхід – передача усного тексту письмово, тобто у вигляді субтитрів [Díaz-Cintas, Massida 2019, с. 4]. Обидва підходи мають свої переваги та виклики, і їхній вибір часто залежить від культурних уподобань глядачів, технічних можливостей і особливостей самого аудіовізуального матеріалу.

Найбільш поширеним методом відтворення, що застосовується для широкого прокату фільмів, є дубляж, тобто заміщення аудіодоріжки оригіналу

перекладною таким чином, щоб озвучування збігалося з артикуляцією акторів. Саме в дубляжі виходить у прокат більшість перекладних фільмів, однак цей метод потребує значних витрат, адже виконується на студіях постпродакшену професійними акторами. За неможливості дубляжу здійснюється закадровий переклад, за якого оригінальна аудіодоріжка зберігається та приглушується, а на неї накладається текст іншою мовою. Такий переклад може виконуватися як одним актором озвучування, так і кількома.

Перекодування ж усного тексту в письмовий – субтитрування – передбачає відображення перекладу усного тексту на екрані в момент мовлення (або, у випадку музичних номерів – проспівування). Також субтитри можуть використовуватися як доповнення до озвучування фільму для перекладу написів, які фігурують у відеоряді, або пісень, які супроводжують дію.

Варто зазначити, що нинішній рівень розвитку технологій надає спеціалістам, які працюють у сфері аудіовізуального перекладу, багато переваг. За думкою Хорхе Диас-Синтаса: «The easy availability of technology, the seduction of multimodal productions and the affordances of audiovisual translation have all acted as triggers in the rapid spread of audiovisual materials through television, computers, tablets, smart phones and silver screens» [Díaz-Cintas, Massida 2019].

Якщо ще в 90-ті рр. велика кількість закадрових перекладів здійснювалися синхронно, то тепер здебільшого перекладач має можливість ознайомитися з фільмом або навіть його сценарієм у повному обсязі та здійснити необхідний аналіз, перш ніж перекладати.

«*Technology is no longer something that stands over and against human beings; it structures human life and social relations from within. Technical forms of organization, technical networks and equipment, the entire material aspect of technology, have penetrated into the depths of who we are, into our bodies and our communicative relations, in the process bringing about deep changes to the way our societies cohere.*» [Böhme 2008]

Це деякою мірою наближує процес аудіовізуального перекладу до письмового художнього перекладу: професійний переклад зазвичай здійснюється в письмовій формі, а потім реалізується в усній акторами озвучки.

Однак порівняно з художнім перекладом письмових текстів аудіовізуальний переклад накладає на перекладача деякі обмеження, зумовлені тим, що перекладний текст фільму-мюзиклу не існує в повному відриві від тексту оригіналу, як це може бути, наприклад, з перекладом книги – під час прослуховування озвучки або читання субтитрів увагу глядача все одно більшою мірою зосереджено на візуальній складовій частині, власне дії фільму. Це майже унеможливлює нівелювання розбіжностей між культурами, яке в письмовому перекладі може буде здійснене завдяки доместикації або релокації [Díaz-Cintas, Remael 2007, c. 9].

Інше обмеження має темпоральний характер: репліка, озвучена мовою перекладу, має тривати не довше, ніж репліка оригіналу, а кількість слів у субтитрах має бути оптимальною для того, щоби глядач встиг їх прочитати за відведений на показ рядка час. Ще більш складним завданням постає підбір лексики для дубляжу, адже вона має не тільки вписуватися в часові рамки, але й створювати ілюзію природності в поєднанні з артикуляцією акторів.

Можливі варіанти здійснення перекладу пісень у кінофільмах логічно зумовлені відмінностями між видами аудіовізуального перекладу. Досить популярною є стратегія, за якої переклад відсутній взагалі, – вона є найменш витратною для студій, які займаються озвучуванням фільму. Утім такий підхід не завжди є доречним, оскільки часто музичний супровід фільму функціонально пов’язаний із розвитком сюжетного наративу або слугує для розкриття емоційного стану чи думок персонажів. У такому разі відсутність перекладу пісні призводить до втрати ефекту оригіналу. Щоб цьому запобігти, студії озвучування іноді вдаються до дубляжу – найчастіше тоді, коли композиція виконується персонажами та несе важливі для сюжету подробиці.

Також дублювання є єдиним можливим варіантом перекладу пісень у мультфільмах або кінофільмах, орієнтованих на дитячу аудиторію, адже більшість дітей не здатні водночас стежити за основним відеорядом і читати субтитри. Так, наприклад, у мультфільмах «Заплутана історія» та «Крижане серце» (дубляж студії “Le Doyen”), де вокальні фрагменти відіграють важливу роль для розкриття персонажів та займають значну частку екранного часу, їх було цілком продубльовано. Іншим способом, до якого іноді вдаються під час озвучування фільму, є закадровий переклад композицій, що звучать у кадрі. Такий переклад є своєрідним скороченим переказом тексту оригіналу у вільній формі і не співається, а начитується актором під час звучання оригінальної аудіодоріжки [Бідасюк 2017, с.191].

Збереження ритмічного малюнку є найбільшою проблемою саме через різницю в системах вихідної мови і мови перекладу, адже для цього особливо важливі кількість складів та наголошені долі, тобто наголоси й акценти [Renlum Ding 2008, с. 80-81]. Їх практично неможливо зберегти під час дослівного перекладу, тому тут не спрацьовує навіть еквівалентний переклад. В основі перекладу пісні лежить не сам переклад, а створення нового твору, який відповідає такому ж в іншій мові.

Для підтвердження зазначеного вище ми порівняли переклад пісні з фільму «Мері Поппінс повертається» з українським перекладом, зробленим для кінотеатрів студією пост-продакшену та дубляжу "LeDoyen" і виявили, що що переклад є досить близьким до оригіналу та передає не тільки загальний зміст композиції, а також і версифікацію, синтаксичну будову й емотивну складову частину. Утім на лексичному рівні наявні розбіжності, найбільш помітною з яких є використання лексем, що належать до розмовного стилю, тоді як в оригіналі витримано вищий за регістром літературний стиль. Водночас чітке дотримання оригіналу – а саме переклад повторюваного в тексті англійського займенника “you” його прямим українським відповідником «ти» – призводить до конкретизації, у результаті якої

композиція, що в оригіналі має ознаки монологу, у перекладі стає прямим звертанням, повчанням, адресованим глядачеві.

Таблиця 2.1

«Мері Поппінс повертається» англійською та українською

Орігінал:	Переклад:
Do you ever lie	*Буває сонно навкруги,*
Awake at night?	*Не спиш лиш ти*
Just between the dark	*У вікно глядять*
And the morning light	*Зорі з висоти.*
Searching for the things	*Щось із забуття*
You used to know	*Думки несуть,*
Looking for the place	*До яких же місць*
Where the lost things go	*Втрати наші йдуть?*

В інших випадках субтитри можуть виступати альтернативою дублювання: такий переклад потребує менше ресурсів та водночас дає глядачеві почути оригінал. Оскільки в мюзиклах вокальні композиції займають більшу частину екранного часу та використовуються як рушійна сила для розвитку сюжету та розкриття характерів персонажів, залишити їх без перекладу у прокаті екранізації іншою мовою неможливо – це може призвести до повного нерозуміння глядачем подій фільму.

Отже, переклад вокальних фрагментів у мюзиклі необхідний та може, як і переклад таких елементів у фільмах інших жанрів, реалізовуватися кількома способами. Вибір між дублюванням чи субтитруванням вокальних елементів мюзиклу зазвичай робить студія-виробник на етапі переговорів із дистриб'юторами. Основними чинниками, які впливають на цей вибір, є бюджет перекладацького продакшену та цільова аудиторія фільму. Дитячі фільми та мультфільми, у яких музичні фрагменти використовуються як розважальний елемент для утримання уваги дітей, повністю дублюються. Такий вид перекладу закономірно вимагає тяжіння цільового тексту до

ритмічного малюнку оригіналу та дотримання римування. У самому процесі його виробництва часто вдаються до практики voice match – тобто до пошуку двох акторів зі схожими голосами, один із яких виконуватиме вокальні композиції, а інший озвучуватиме інші репліки персонажів [Коробка 2020]

2.2 Особливості субтитрування у перекладі пісень мюзиклів: обмеження та практичні аспекти

На нашу думку, субтитрування доцільно розглядати як найпопулярніший та оптимальний спосіб перекладу вокальних композицій в екранізаціях мюзиклів. Процес субтитрування вимагає менших витрат часу та ресурсів порівняно з іншими видами аудіовізуального перекладу. Крістофер Тітфорд стверджує [Titford 1983, с. 113], що субтитрування є за своєю природою «обмеженим» видом перекладу, зазначає, що причина цього полягає в самій природі оригінального тексту. Р. Майорал, Д. Келлі та Н. Галлардо пропонують класифікувати обмеження під час перекладу шляхом субтитрування як ті, що зумовлені відмінностями між комунікативними системами, та ті, що виникають через перекодування усного тексту в письмовий [Mayoral, Kelly, Gallardo 1988, с. 363].

Окрім наведених вище обмежень, існують також обмеження універсальні, властиві будь-якому виду перекладу, які можна поділити на зовнішні (розбіжності в комунікативних системах, соціально-економічні та культурні чинники, обмеження часу на виконання перекладу) та внутрішні (базові знання й індивідуальне сприйняття перекладачем вихідного тексту). Притаманні суто субтитруванню також просторові, часові та семіотичні обмеження.

Трьома основними компонентами, які формують будь-який субтитрований переклад, є оригінальний відеоряд, текст оригіналу в усній або

письмовій формі та власне субтитри [Díaz-Cintas 2010, с. 344]. Зазвичай субтитри розміщуються внизу екрана та є не довшими за два рядки, кожен з яких має не перевищувати 36 символів. Перекладачі керуються правилом, за яким два рядки субтитрів мають залишатися на екрані протягом 6 секунд. На основі цього правила Г. Готтліб робить висновок, що оптимальна швидкість читання субтитрів глядачем – 12 символів на секунду [Gottlieb 1998, с. 247]. Також у разі субтитрування має братися до уваги швидкість мовлення оригіналу та можлива швидкість читання цільової аудиторії. Проте «правило 6 секунд» не є універсальним та все частіше порушується, зокрема в аматорських перекладах (так званому фансабі): рядки стають довшими, їхня кількість – більшою, а час показу на екрані – меншим [Díaz-Cintas 2010, с. 345].

Із семіотичного погляду складнощі субтитрування як різновиду перекладу пов'язані з його явною (за Дж. Гаус – overt) природою: тоді як основним завданням дубляжу є створення ілюзії природності, у разі субтитрів це неможливо. Субтитри подаються на екрані не цілісним текстом, а фрагментарно, і тому кожен рядок їхнього тексту сприймається як окрема смислова одиниця – тобто слова, взаємопов'язані граматично, семантично або логічно, мають, якщо можливо, фігурувати в одному рядку [Bianchi 2015, с. 21].

Також, у разі субтитрування перекладач не має змоги надати додаткові пояснення або примітки, як у письмовому перекладі, та змушений часто вдаватися до стратегій компресії та редукції, щоб вмістити текст перекладу у просторово-часові рамки.

Хоча аудіовізуальний переклад, за твердженням Х. Діаз-Сінтаза, і не можна розглядати як один із напрямів художнього перекладу, а лише як самостійну галузь, підхід до перекладу вокальних композицій у кінофільмах, безумовно, пов'язаний з наявними традиціями поетичного перекладу. Щоб уважатися адекватним, такий переклад має не лише передавати зміст вихідного тексту, а й зберігати його форму (зокрема, римування та строфіку) та відповідати мелодії.

До того ж перекладач повинен враховувати стилістичні та прагматичні особливості оригіналу. Збереження ритмічного малюнку оригіналу в перекладі неминуче призводить до втрат у перекладі. На відміну від прози, у поетичному творі форма домінує над змістом, і тому перекладачеві доводиться обирати контекстуальні лексичні відповідники одиниць оригінального тексту та вдаватися до граматичних і синтаксичних трансформацій насамперед таким чином, щоб якомога точніше відтворити її в перекладі. Із цього випливає необхідність до застосування стратегії транскреації, тобто творчої адаптації, створення нового тексту, який легко сприйматиметься цільовою аудиторією та матиме на неї близький до оригіналу ефект [Malenova 2017, с. 529]. Зумовлені поетичною формою зміни унеможливлюють дослівний переклад, а отже, і транслюються у творчу свободу перекладача.

Ми провели порівняльний аналіз оригінального тексту композиції “Witch’s Lament” з екранізації мюзиклу «У темному-темному лісі» (2014 р.) і перекладу, виконаного студією “Le Doyen”, та з’ясували, що текст перекладу абсолютно точно відтворює ритмічний малюнок оригіналу, а також досить точно передає його зміст та настрій. Перекладачі вдаються до трансформацій ампліфікації (No matter what you say – Ти кажеш сто разів), додавання й експлікації (Guide them along the way – Ти їх життям ведеш), а також застосовують контекстуальний еквівалент (переклад дієслова “grow” не прямим відповідником, а ідіоматичним «випурхнуть із гнізда»):

- No matter what you say, Children won’t listen.

No matter what you know, Children refuse to learn.

Guide them along the way, Still they don’t listen.

Children can only grow From something you love To something you lose.

- Ти кажеш сто разів – Діти не чують.

Ти знаєш, як і що – Дітям своє в умі.

Ти їх життям ведеш – Де там, не чують.

Випурхнуть із гнізда – І все, що любив, Ти вмить загубив.

Бачимо, що переклад є досить близьким до оригіналу та передає не тільки загальний зміст композиції, а також і версифікацію, синтаксичну будову й емотивну складову частину. Утім на лексичному рівні наявні розбіжності, найбільш помітною з яких є використання лексем, що належать до розмовного стилю, тоді як в оригіналі витримано вищий за регістром літературний стиль. Водночас чітке дотримання оригіналу – а саме переклад повторюваного в тексті англійського займенника “you” його прямим українським відповідником «ти» – призводить до конкретизації, у результаті якої композиція, що в оригіналі має ознаки монологу, у перекладі стає прямим звертанням, повчанням, адресованим глядачеві. Детальніше закцентувати увагу на лексичному компоненті перекладу спонукають також і жанрові характеристики мюзиклу.

Характерним для мюзиклів прийомом є реприза – повторення певного лейтмотиву або вокального фрагмента з дещо зміненим текстом. Вона використовується як драматичний засіб, який відображає розвиток подій, зміни в життєвих обставинах персонажів або їхньому емоційному стані. І хоча глядачу здебільшого досить легко розпізнати репризу на слух завдяки мелодії, тексти таких музичних фрагментів також часто містять ліричні паралелі.

Це дозволяє зробити висновок про те, що переклад реприз у мюзиклах зі збереженням цілісності перекладу в рамках не лише окремої композиції, а й усього тексту твору, є одним із найбільших складних перекладацьких завдань у жанрі.

Переклад екранізацій мюзиклів є специфічною підгалуззю аудіовізуального перекладу, яка також тісно пов’язана з художнім та поетичним перекладом.

Оскільки в мюзиклах роль вокальних композицій є не допоміжною, як часто буває в кінофільмах, де вони можуть слугувати просто музичним супроводом, а провідною, необхідною для розвитку дії та розуміння глядачем сюжету, залишити такі фрагменти без перекладу неможливо.

Для цього студії постпродакшену можуть вдатися до дубляжу – цей метод використовується частіше для пісень у фільмах, орієнтованих на молодшу аудиторію.

Для мюзиклів, у яких більша частина взаємодій персонажів відбувається саме через пісні (так званих sung-through) оптимальним варіантом є субтитрування, оскільки виконується швидше та є дешевшим за дубляж. Досить часто вдаються до комбінації цих двох видів перекладу. Обмеження, які накладаються на перекладача під час субтитрування, зумовлені необхідністю глядача встигати водночас стежити за розвитком дії та читати субтитри, а також перекодуванням усного тексту в письмовий.

Переклад вокальних композицій у мюзиклах тісно пов'язаний із традицією поетичного перекладу і зумовлює ще одне обмеження: дотримання форми оригіналу, яке часто призводить до втрат на лексичному рівні або додаткових граматико-лексичних трансформацій.

Особливе значення має співпраця між перекладачами, композиторами та режисерами дубляжу, які разом працюють над створенням гармонійного поєднання тексту, мелодії та інтонації. Наприклад, переклад комедійних номерів потребує тонкого почуття гумору та адаптації культурних реалій, які можуть бути незрозумілими без контексту. Те ж стосується драматичних композицій, де кожне слово та його звучання впливають на емоційну реакцію глядача.

Крім того, важливо пам'ятати, що кожна композиція в мюзиклі є не окремим твором, а частиною цілого, і деякі з музичних номерів можуть частково повторювати або текстуально посилатися на попередні, і ці взаємозв'язки мають бути відтворені в перекладі.

Основною метою здійснення такого перекладу є якомога точніше відтворення змісту оригіналу, його стилістичних особливостей, а також створення аналогічного ефекту на глядача. Оскільки офіційних перекладів мюзиклів українською мовою нині не так багато, ця тема мало висвітлена у філологічних дослідженнях.

2.3 Особливості перекладу пісень та субтитрування у "Ла-Ла-Ленд"

У фільмах, які призначені для дорослої аудиторії, найчастіше вдаються до комбінації субтитрів для перекладу тексту пісень та дубляжу для перекладу реплік. Це зумовлено відмінностями у природі об’єкта перекладу та його сприйнятті реципієнтом: екранізації мюзиклів та музичні фільми довші за тривалістю (зазвичай більше двох годин), отже, розраховані на більш уважний та вдумливий перегляд старшою аудиторією.

Так, комбінацію дубляжу та субтитрування було використано під час перекладу екранізацій мюзиклів «Кішки» (2019 р.), «У темному-темному лісі» (2014 р.), «Знедолені» (2012 р.), а також музичних фільмів «Народження зірки» (2018 р.), «Найвеличніший шоумен» (2017 р.) та «Ла-Ла Ленд» (2016 р.). Дубляж вокальних фрагментів у таких фільмах в українській перекладацькій практиці не використовується: перевага віддається аудіодоріжці оригіналу для збереження інтонацій акторів.

Продовжуючи дослідження особливостей перекладу музичних фільмів, варто зупинитися на аналізі перекладу пісні «City of Stars» з фільму «Ла-Ла Ленд». Цей музичний твір є ключовим елементом, що супроводжує сюжетну лінію та підкреслює романтичний настрій героїв, виражаючи їхні надії, мрії та внутрішні переживання. У процесі адаптації таких пісень виникають складні завдання: необхідно передати не тільки лексичний зміст, а й емоційний заряд, стиль, ритм, а також зберегти унікальну атмосферу, створену вокальним виконанням та музичним супроводом.

Для аналізу перекладу пісні було використано комплексний підхід, що включає лінгвістичний, культурний і стилістичний аспекти. Лінгвістичний аспект дозволяє дослідити мовні засоби вираження змісту та зберегти оригінальні конотації і образність тексту.

Культурний аспект допомагає врахувати особливості сприйняття символів та метафор в українському контексті, що можуть нести додаткові смисли для

англомовної аудиторії, зокрема образи зірок і міста мрій, що асоціюються з Голлівудом.

Стилістичний аспект аналізу спрямований на вивчення ритму і структури тексту для збереження музикальності та плавності оригінальної пісні, оскільки музична форма пісні вимагає відповідності ритму і мелодії.

Таблиця 2.2

«City of Stars» англійською та українською

Оригінал:	*Переклад:*
City of stars *Are you shining just for me?* *City of stars* *There's so much that I can't see* *Who knows?* *Is this the start of something wonderful and new?* *Or one more dream that I cannot make true?*	*Місто зірок* *Ти сяєш тільки для мене?* *Місто зірок* *Тут так багато того чого я не бачу* *Хто знає?* *Це зорі, чи щось прекрасніше або чи зможу я здійснити одну з мрій*

Аналізуючи переклад пісні «City of Stars» з фільму «Ла-Ла Ленд», важливо зосередитися на особливостях, які роблять цей твір центральним елементом музичного супроводу стрічки. Оригінальний текст пісні, як і сама її мелодія, створює атмосферу мрійливості та романтики, сповнену як надії, так і глибоких сумнівів.

В оригіналі пісня є внутрішнім монологом героя, що рефлексує над своїм місцем у цьому місті, яке символізує не тільки Голлівуд, але й самі мрії, бажання і прагнення до успіху та кохання.

Водночас, це монолог про самотність і невизначеність: головний герой ніби запитує сам себе, чи сяють зірки лише для нього, чи здатний він побачити усе приховане за сліпучим блиском та здійснити свої прагнення, а можливо, в

кінці кінців, прийде до розуміння, що його надії так і залишаться невиконаними.

Переклад українською передає основні лексичні і смислові компоненти оригіналу, але деякі моменти втрачають глибину і двозначність, яку вдалося досягти в англійській версії. Так, наприклад, рядок «Or one more dream that I cannot make true» в оригіналі підкреслює сумнів героя в тому, чи здатен він перетворити свої мрії на реальність.

При семантичному аналізі, стало зрозумілим, що англійська фраза створює настрій певної фатальності та безнадійності, натякаючи на те, що вже було багато мрій, які залишилися невиконаними. Українська версія, хоча й намагається зберегти оригінальний сенс, у формулюванні «чи зможу я здійснити одну з мрій» дещо пом’якшує сумніви героя і звучить більш оптимістично. Це злегка змінює тональність, надаючи пісні натяк на надію, який в оригіналі був відсутнім або був ледь відчутним.

Окремо слід звернути увагу на питання ритміки та структури фраз. Оригінальний текст має чіткий ритм, який підтримує мелодія, що дозволяє досягти гармонії між словами та музикою.

Короткі, лаконічні речення сприяють атмосфері легкості і невимушеності, яка поступово переходить у роздуми про серйозніші речі. Переклад дещо змінює ритмічність і довжину фраз, що може ускладнити їх співпадіння з мелодією у тому ж темпі.

Наприклад, у фразі «Тут так багато того чого я не бачу» відсутня та лаконічність, яка є у рядку «There's so much that I can't see», через що втрачається частина легкості і загадковості, притаманних англійському тексту. Разом з тим, через обмеження субтитрування (у випадку адаптації тексту для екранізації) спостерігається компресія змісту частини деталей, зокрема емоційної багатогранності фрази «the start of something wonderful and new», яка у перекладі звучить як "щось прекрасніше". Ця фраза є більш узагальненою і втрачає частину оригінального сенсу.

Це є важливим моментом, адже зміна ритмічності та лаконічності може вплинути на загальне сприйняття пісні слухачами, а також дещо ускладнити передачу оригінального настрою.

Не менш важливими є образи та культурні асоціації. У англійському варіанті пісні фраза «City of stars» містить певний символізм, адже зірки в західній культурі часто асоціюються з мріями, прагненнями до успіху і слави.

Зірки також символізують Голлівуд і кіноіндустрію в цілому, тому назва пісні набуває додаткового культурного сенсу для англомовного глядача, викликаючи асоціації з мріями про славу та ідеалами кінематографу.

Український варіант «місто зірок» хоча і відтворює образ оригіналу, але має меншу культурну обтяженість в контексті української мови. Такий варіант перекладу, хоч і передає загальну метафоричність, все ж може не до кінця створювати той самий емоційний ефект для україномовного слухача, що і оригінал.

Таким чином, переклад пісні «City of Stars» є загалом точним і передає основний зміст оригіналу, але для досягнення повного збереження атмосфери важливо було б врахувати додаткові моменти лаконічності, ритмічності та культурних асоціацій.

Збереження двозначності та певної недомовленості оригінального тексту могло б сприяти відчуттю меланхолії та невизначеності, що переповнює героя.

Тому український переклад може бути ще більш витонченим, аби максимально точно передати глибину і красу почуттів, закладених в англійському оригіналі, залишаючи простір для власних роздумів і відчуттів глядача.

Разом з тим пропонуємо розглянути аналіз перекладу українською пісні «Start a Fire», яка, як і «City of Stars», подається глядачам у вигляді субтитрів. Цей музичний номер виконує важливу функцію в розвитку сюжету, адже передає атмосферу джаз-клубу та символізує переломний момент у кар’єрі головного героя.

Переклад таких пісень, де текст тісно переплітається з музичним супроводом, вимагає збереження ритміки та темпу, аби досягти максимальної відповідності оригіналу.

Зокрема, у випадку з «Start a Fire», перекладачеві важливо було передати динаміку і драйв, властиві оригінальному виступу, а також зберегти розмовний стиль, що відображає характер персонажа і контекст сцени.

Таблиця 2.3

«Start a Fire» англійською та українською

Оригінал:	Переклад:
We could start a fire	*Ми можемо розпалити вогонь*
Come on, let it burn baby	*Давай, нехай горить, крихітко*
We could start a fire	*Ми можемо розпалити вогонь*
Let the tables turn baby	*Хай змінюються ролі, крихітко*
We could start a fire	*Ми можемо розпалити вогонь*
I just know I feel so good	*Я тільки знаю, що мені так добре*
Don't you know I feel so good	*Хіба ти не знаєш, як мені добре*
I just know I feel so good	*Я тільки знаю, що мені так добре*
Tonight	*Сьогодні*

Перекладач зберігає основний посил пісні — пристрасний заклик до дії, готовність до змін та внутрішнє задоволення героя від поточної ситуації. Наприклад, фраза «We could start a fire» передана як «Ми можемо розпалити вогонь», що дослівно зберігає сенс оригіналу і водночас вдало передає символічність образу вогню як початку чогось нового та захоплюючого. Важливо, що тут збережено універсальність символу вогню як метафори пристрасті, натхнення і, певною мірою, ризику. Це дозволяє українському глядачу сприймати цей образ у подібному емоційному ключі. Разом з тим, переклад має однакову кількість складів оригіналу, що дозволяє гармонійно інтегрувати переклад до музичного контексту.

Фраза «Come on, let it burn baby» перекладена як «Давай, нехай горить, крихітко». Тут перекладач зберіг як заклик до дії («давай»), так і неформальне звертання «крихітко», що передає легкість і неформальність стилю. Це звернення має важливе значення для передачі стилю персонажа, його безпосереднього, розкутого підходу до життя. Однак, слово «крихітко» може викликати дещо інше сприйняття в українського глядача, ніж оригінальне «baby», яке в англійській мові має ширший спектр значень і менш марковане емоційно.

Фраза «Let the tables turn baby» є ідіоматичною, означаючи зміну ситуації. У перекладі «Хай змінюються ролі, крихітко» відтворено загальний зміст, але втрачено конотацію змін у долі чи обставинах. «Let the tables turn» в англійському варіанті передає відчуття невизначеності, а також передчуття, що події можуть розвиватися несподіваним чином, що є важливою частиною інтонації фрази. Використання перекладачем фрази «Хай змінюються ролі» хоча й наближає сенс до театральної образності, проте не може викликати певні додаткові асоціації у глядачів.

Рядок «I just know I feel so good» перекладений як «Я тільки знаю, що мені так добре». Тут перекладач використовує структурну близькість до оригіналу, зберігаючи простоту фрази та акцент на особистих відчуттях героя, проте не передаючи деякої невимушеності, властивої оригіналу. Далі, «Don’t you know I feel so good» перекладається як «Хіба ти не знаєш, як мені добре», що зберігає риторичну інтонацію оригіналу, звернену до уявного співрозмовника.

Завершальна фраза «Tonight» перекладена як «Сьогодні», що в цьому контексті дещо втрачає емоційну значимість, оскільки англійське «Tonight» несе в собі романтику й акцент на теперішньому моменті. Українське «Сьогодні» є нейтральним, проте контекст дозволяє зберегти загальне значення цього слова як завершення емоційного моменту.

Загалом, переклад зберігає основний зміст та стиль пісні, однак має певні адаптації, що враховують мовні й культурні особливості української аудиторії. Аналіз цього перекладу дозволяє простежити, як українські субтитри можуть

зберегти цілісність аудіовізуального образу, не порушуючи його природного звучання та гармонійної взаємодії з музикою.

ВИСНОВКИ

У даному дослідженні було здійснено комплексний аналіз специфіки перекладу мюзиклів, зокрема з фокусом на переклад пісень та субтитрів. Вибір теми та об'єкта дослідження, зокрема фільму «Ла-Ла-Ленд», не є випадковим, адже цей мюзикл, що поєднує музичні та драматургічні елементи, є яскравим прикладом того, як важливо правильно адаптувати різні аспекти тексту під конкретну мовну і культурну аудиторію. Вивчення перекладу пісень та субтитрів у цьому фільмі дозволяє краще зрозуміти ті складнощі і стратегії, які використовуються в перекладі мюзиклів як жанру, та сприяє розвитку теорії і практики аудіовізуального перекладу.

Актуальність цієї роботи зумовлена зростаючим попитом на професійний переклад аудіовізуальних текстів, зокрема мюзиклів, у сучасному світі, де глобалізація і культурний обмін грають все більшу роль. Мюзикли, що поєднують музику, пісні та візуальні елементи, мають специфічні вимоги до перекладу, адже необхідно зберегти не лише зміст, але й емоційний заряд, ритмічні та музичні характеристики.

Під час перекладу пісень особливо важливо враховувати культурні та мовні відмінності, які можуть впливати на сприйняття оригінальних творів. Це питання є особливо актуальним для українського кіноперекладу, оскільки створення якісних адаптованих версій для україномовних глядачів має важливе значення для розвитку вітчизняної кінематографії та збереження мовної і культурної ідентичності.

Важливим результатом дослідження стало виявлення ключових проблем, з якими стикаються перекладачі при адаптації мюзиклів. Оскільки цей жанр поєднує музичні та текстові елементи, переклад потребує особливої уваги до музичного ритму, інтонації та стилістики. Не менш важливим є передавання емоційного тону пісень, який може суттєво впливати на сприйняття твору глядачами.

Однією з основних складнощів, які виникають при перекладі пісень, є необхідність збереження ритму та музичної інтонації, а також відповідність лексики і стилістики оригіналу. Важливим аспектом є також переклад культурно специфічних елементів, таких як фразеологізми, каламбури чи відсилки до локальних традицій, які можуть бути незрозумілими для іншої аудиторії. У зв'язку з цим, перекладачам часто доводиться використовувати стратегії адаптації, які можуть включати перефразування або використання еквівалентів, що краще відображають культурні контексти. Тому важливо забезпечити не лише точність перекладу, а й збереження емоційного впливу пісень на аудиторію.

Субтитри займають особливу роль у перекладі аудіовізуальних текстів, оскільки вони не лише передають зміст діалогів, а й доповнюють музичну складову твору. У випадку з мюзиклами, субтитри повинні одночасно передавати зміст пісень і відповідати за відтворення ритму та темпу, що є важливим для глядача. Крім того, перекладачі субтитрів повинні враховувати особливості синхронізації текстів з візуальними та музичними елементами, що потребує високої точності та майстерності. Порівняння оригінальних і перекладених субтитрів у фільмі «Ла-Ла-Ленд» дозволяє оцінити ефективність таких стратегій і наочно продемонструвати труднощі, з якими стикаються перекладачі при роботі з мюзиклами.

Вивчення фільму «Ла-Ла-Ленд» дозволяє виокремити кілька ключових методів перекладу, які застосовуються в процесі адаптації мюзиклів. Одним із основних підходів є метод функціональної еквівалентності, який передбачає створення перекладу, що має аналогічну функцію в іншій мовній і культурній групі. У випадку мюзиклів це означає, що перекладач повинен не лише передати зміст пісень, а й зберегти емоційний і музичний аспект твору.

Для досягнення цієї мети було використано стилістичний та стильовий аналіз, що дозволило ретельно дослідити текстовий та музичний компонент пісень. Стилістичний аналіз дав змогу ідентифікувати ключові художні засоби, такі як метафори, алітерації чи риторичні прийоми.

Стильовий аналіз, своєю чергою, дозволив врахувати жанрову та мовну специфіку твору, щоб зберегти його автентичність у перекладі.

Крім того, використання адаптаційних стратегій дозволяє перекласти культурно специфічні елементи, зберігаючи при цьому звучання і ритм пісень.

Практичне значення цього дослідження полягає в тому, що його результати можуть бути використані для вдосконалення практики перекладу пісень і субтитрів в Україні, зокрема в контексті мюзиклів. Рекомендації, що випливають із роботи, включають необхідність використання гнучких підходів до перекладу, які дозволяють зберегти як мовну, так і культурну складову твору. Це важливо не лише для кінематографічної індустрії, але й для розвитку аудіовізуального перекладу в Україні загалом. Використання таких методів, як адаптація, функціональна еквівалентність та глибокий культурний аналіз, дозволить перекладачам забезпечити високу якість локалізації іноземних мюзиклів для україномовного глядача.

Таким чином, це дослідження стало важливим кроком у розвитку теорії аудіовізуального перекладу, зокрема в галузі перекладу мюзиклів. Вивчення специфіки перекладу пісень та субтитрів дозволяє розширити горизонти розуміння цього процесу, підвищити якість локалізації культурних продуктів і сприяти розвитку української медіаіндустрії в умовах глобалізації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

СПИСОК ТЕОРЕТИЧНИХ ДЖЕРЕЛ

1. (АПСІФ) Актуальні проблеми сучасної іноземної філології: *Студентський науковий вісник*. Рівне: РДГУ, 2019. 202 с.

2. Бідасюк Н. М. Проблема перекладу пісень у кінофільмах. *Філологічний дискурс.* 2017. Вип. 5.

3. (ВВР) Відомості Верховної Ради України. Закон України «Про кінематограф». 1998, № 22, ст.114. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/9/98-вр#Text. (дата звернення: 18.09.2024).

4. (ВВР) Відомості Верховної Ради України. Закон України «Про забезпечення функціонування української мови як державної». 2019, № 21, ст.81. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2704-19#n2. (дата звернення: 05.11.2024).

5. Володимир Молодій, Данило Павлов. «Олекса Негребецький: «Ще з початку 90-х я боявся, що в нас з'явиться кінодубляж і мені доведеться там працювати»», 9 вересня 2021 року. Медіа-проєкт The Ukrainians.

6. Гордієнко О. О. Актуальність українського кіноперекладу та проблематика дубляжу на основі турецьких кіноматеріалів. *Закарпатські філологічні студії.* Ужгород : Гельветика, 2018. Т. 1. Вип. 7. С. 126-130.

7. Єрмоленко А. Дивись українською: чому український дубляж найкращий у світі – тернистий шлях до кінотеатрів і всесвітнього визнання. *Elle*. 2022. URL: https://elle.ua/ludi/novosty/divis-ukranskoyu-chomu-ukranskiy-dublyazhnaykrashchiy-u-svt/. (дата звернення: 15.09.2024).

8. Журавель. Т. В. Дублювання і субтитрування як види кіноперекладу. *Таврійські філологічні наукові читання:* матеріали міжнародної наук.-практ. конф., 25-26 січня 2019 р. Київ. С. 86-90.

9. 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. Журавель Т. В. Компаративний аналіз видів кіноперекладу. Ad Orbem Per Linguas. *До світу через мови* : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. Київ: Видавничий центр КНЛУ, 2020. С. 97-99.

11. (КМУ) Кабінет Міністрів України. Деякі питання порядку розповсюдження і демонстрування фільмів : Постанова від 16 січня 2006 р. № 20. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/20-2006-%D0%BF#Text. (дата звернення: 03.10.2024).

12. Кокотюха А. Яке кіно, коли війна… А отаке! *Еспресо*. 2022. URL: https://espreso.tv/yake-kino-koli-viyna-a-otake. (дата звернення: 20.09.2024).

13. Колодій Б. М., Олійник О. Ю. Стратегії й тактики відтворення кінодіалогу в українському перекладі (на матеріалі англомовних фільмів Квентіна Тарантіно*). Закарпатські філологічні студії*. Вип. 17. Том 2. Ужгород: Гельветика, 2021. С. 80-87.

14. Коробка Т. Якісний дубляж – непомітний дубляж: як в Україні озвучують кіно. *Читомо*. 2020. URL: https://chytomo.com/iakisnyj-dubliazh-nepomitnyj-dubliazh-iak-v-ukraini-ozvuchuiut-kino/. (дата звернення: 17.11.2024).

15. Мельник А. П. Кіноперекладяк особливий тип аудіовізуального перекладу. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія».* Серія : філологічна. 2015. Вип. 58. С. 110-112.

16. Мельник В. Американські детективи, французькі трилери та українські воєнні драми: головні кінопрем'єри листопада 2022. *Вікна*. 2022. URL: https://vikna.tv/styl-zhyttya/premyery-filmiv-u-lystopadi-2022-spysok-filmiv-na-budyakyj-smak/. (дата звернення: 08.09.2024).

17. (МНН) Маріуполь. Невтрачена надія: 9 документальних фільмів про війну, знятих після 24 лютого. *Новини здорової людини*. 2022. URL:

https://nzl.theukrainians.org/9-dokumentalnyh-filmiv-pro-vijnu-znyatyh-pislya-24-lyutogo.html. (дата звернення: 02.10.2024).

18. (МПІУУ) *Мультимедійна платформа іномовлення України «Укрінформ».* Після локдауну в Україні побільшало кінозалів – гендиректор «Артхаус Трафік». 2021. URL: http://surl.li/uvljuv (дата звернення: 30.09.2024).

19. Пиріг В. Кількість фільмів українською мовою в 2020 році різко зменшилась. URL: https://zaxid.net/kilkist_filmiv_ukrayinskoyu_movoyu_v_2020_rotsi_rizko_zmenshilas_n1509155. (дата зверення: 11.11.2024)

20. Полякова О. В. Дублювання як вид кіноперекладу. Наукові записки. Серія: Філологічні науки (мовознавство). Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2013. Вип. 116. С. 338-341.

21. Полякова О. В. Ліпсинк-відповідник як одиниця ліпсинк-перекладу у дублюванні. Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Сер. : Філологічна. 2013. Вип. 36. С. 355-356.

22. (РСУ) Радіо Свобода Україна. Дві українські студії дубляжу стали офіційними партнерами Netflix. 2020. URL: https://www.radiosvoboda.org/a/news-ukrainska-ozvuchkanetflix/30850650.html. (дата звернення: 24.11.2024).

23. (РДПС) *Рух добровольців «Простір свободи».* Становище української мови в Україні в 2020 році. 2020. URL: https://prostirsvobody.org/img/ck341/plugins/filemanager/browser/default/images/Stan.pdf. (дата звернення: 07.11.2024).

24. Сіроштан Т. О. Специфіка перекладу англомовних кінематографічних текстів : робота на здобуття кваліфікаційного ступеня магістра: спец. 035 – філологія / наук. кер. А. В. Прокопенко. Суми : СумДУ, 2020. 77 с.

25. Софієнко І. В. Становлення кіноперекладу в Україні. Мовні і концептуальні картини світу. 2014. Вип. 50 (2). С. 401–405.

26. (УЗДМ) Уповноважений із захисту державної мови. Річний звіт про стан дотримання Закону України «Про забезпечення функціонування української мови як державної у 2021 році». URL: https://mova-

ombudsman.gov.ua/richnij-publichnij-zvit-za-2021-rik. (дата звернення: 19.10.2024).

27. Усачова О. Кіноіндустрія воєнного часу: що відбувається зі зйомками та прокатом. Як галузі вдається виживати після 24 лютого. 2022. URL: https://mind.ua/publications/20246519-kinoindustriya-voennogo-chasu-shchovidbuvaetsya-zi-zjomkami-ta-prokatom. (дата звернення: 28.09.2024).

28. Христина Срібняк «Король мюзиклів – Ендрю Ллойд Веббер». 22.03.2021. URL: https://antikvar.ua/korol-myuzykliv-endryu-llojd-vebber/. (дата звернення: 14.10.2024).

29. Чуніхін О.Н Історія мюзиклу: навчальний посібник / за редакцією кандидата мистецтвознавства О.В. Гармель. К. : НАКККіМ, 2012. 256 с.

30. Шкальова А. Кіно звучатиме українською, але не точно. Як справи в українського дубляжу сьогодні. URL: https://vctr.media/ua/dublyazh-filmivukrayinskoyu-pid-chas-vijni-148919/. (дата звернення: 23.11.2024).

31. Böhme, G. Invasive Technification. Critical Essays in the Philosophy of Technology, transl. by Cameron Shingleton, London: Bloomsbury 2008.

32. Díaz-Cintas J. Handbook of Translation Studies. Amsterdam: PH John Benjamins Publishing Company, 2010. Vol. 1.

33. Díaz-Cintas, Jorge and Serenella Massidda. 2019. “Technological Advances in Audiovisual Translation”, in Minako O’Hagan (ed.) *The Routledge Handbook of Translation and Technology.* London: Routledge.

34. Díaz-Cintas J., Remael A. Audiovisual Translation: Subtitling. St. Jerome Pub., 2007.

35. Francesca Bianchi. Subtitling science. An efficient task to learn content and language. University of Salento, 2015.

36. Gottlieb H. “Subtitling.” *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* / Mona Baker (ed.). London; New York: Routledge, 1998. P. 244–248.

37. Kendrick John. George M. Cohan: A Biography. 2002. URL: https://www.musicals101.com/cohanbio1.htm . (дата звернення: 22.10.2024).

38. Lawrence W. J. Early Irish Ballad opera and Comic opera, "MQ", v. VIII, 1922, No 3. P. 397–412.

39. (LLBS) List of longest-running Broadway shows. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_the_longest_running_Broadway_shows. (дата звернення: 01.11.2024).

40. Malenova E. D. Subtitling Practice : From Translation to Transcreation. Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences. 2017. 4 (10). P. 526–536.

41. Mayoral A., Kelly D., Gallardo N. Concept of constrained translation. Non-linguistic perspectives of translation. *Meta: Translators' Journal.* 1988. № 33 (3). P. 356–367.

42. (OTAS) Oliver! Tony Awards Stats. URL: https://www.broadwayworld.com/tonyawardsshowinfo.php?showname=Oliver%21. (дата звернення: 12.10.2024).

53. (OGOS) Opera genres. Opera seria. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Опера_серіа. (дата звернення: 10.09.2024).

44. Renlum Ding. Zhejiang Gongshang University. Rhythm in Translations. Vol. 1, No. 4. November 2008.

45. Rollins C., Witts J. The D`Oyly Carte Opera Company in Gilbert and Sullivan Operas. London: Michael Joseph, Ltd, 1961. 186 p.

46. Schneerson G.M. The Pioneers of American Composites. 1985. P. 217-218.

47. Snell-Hornby, Mary. Translation Studies: An Integrated Approach. John Benjamin‟s Publishing Company. Amsterdam and Philadelphia 1998/1995.

48. (TAM) The American Musical. Part 2. Think Tank with Ben Wattenberg. URL: https://www.pbs.org/thinktank/transcript1261.html. (дата звернення: 29.09.2024).

49. (TMVAH) The Music of Victor August Herbert. URL: http://www.pdmusic.org/herbert.html. (дата звернення: 06.11.2024).

50. Titford C. Subtitling: Constrained translation. Lebende Sprachen. 1983. №27 (3). P. 113–116.

SUMMARY

This master's thesis delves into the genre-specific and stylistic nuances of translating film and audiovisual texts, with a particular emphasis on the musical genre. The first chapter is dedicated to examining the historical and cultural prerequisites that have shaped the musical as a distinct genre and the challenges posed by its translation. It opens with an exploration of the development of film translation in Ukraine, highlighting its unique trajectory and the specific approaches that have emerged within the national context. A detailed review of the origins and evolution of the musical throughout the 20th century is provided, emphasizing its transformation in response to changing cultural and societal dynamics.

The second chapter shifts focus to the methodological approaches to audiovisual translation, with particular emphasis on the translation of musicals. It investigates the specific features of audiovisual translation in the context of musicals, outlining the significance of synchronizing the translation of songs and dialogues in a way that preserves both meaning and rhythm. One of the core case studies in the thesis is the analysis of the translation of the songs and subtitles in the film La La Land, which serves as an example of the complexities of translating songs within musicals.

The research emphasizes the delicate balance that translators must strike between remaining faithful to the source text and adapting it to fit the cultural and linguistic characteristics of the target language. The study contributes to the broader understanding of audiovisual translation, offering insights into the unique complexities of translating musicals, and calls for further research in this underexplored area of translation studies.

Keywords: *audio-visual translation, musical films, subtitling, cultural adaptation, song translation, linguistic fidelity, Ukrainian cinema, semiotics*

Декларація
академічної доброчесності
здобувача ступеня вищої освіти ЗНУ

Я, Хишов Тимур Сергійович, студент 2 курсу магістратури, форми навчання денна, факультету іноземної філології, спеціальність 035 Філологія, освітньо-професійна програма мова і література (англійська), адреса електронної пошти foggynagata0@gmail.com,

- підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему «Жанрово-стилістичні особливості перекладу мюзиклів з англійської мови на українську (на матеріалі мюзиклу «Ла-Ла-Ленд)» відповідає вимогам академічної доброчесності та не містить порушень, що визначені у ст. 42 Закону України «Про освіту», зі змістом яких ознайомлений/ознайомлена;

- заявляю, що надана мною для перевірки електронна версія роботи є ідентичною її друкованій версії;

- згоден на перевірку моєї роботи на відповідність критеріям академічної доброчесності у будь-який спосіб, у тому числі за допомогою Інтернет-системи, а також на архівування моєї роботи в базі даних цієї системи.

Дата_____ Підпис_____ Хишов Тимур Сергійович