

Міністерство освіти і науки України
Національний університет «Острозька академія»
Навчально-науковий інститут лінгвістики
Кафедра англійської філології

Кваліфікаційна робота

на здобуття освітнього ступеня магістра
на тему:

**Порівняльний аналіз засобів досягнення еквівалентності у процесі
перекладу англійських саундтреків американських мюзиклів
українською мовою**

Виконав: студентка II курсу, групи МА-2
спеціальності: 035 Філологія
спеціалізації: 035.041 Германські мови та літератури
(переклад включно), перша – англійська
Абатурова Вероніка Олегівна
Керівник к. філол. н., доцент кафедри англійської філології
Заблоцький Юрій Валерійович

Рецензент _____
науковий ступінь, звання, прізвище, ім'я, по батькові

Роботу розглянуто і допущено до захисту
на засіданні кафедри англійської філології
протокол № _____ від “__” _____ 2025 р.
Зав.кафедри _____ Анатолій ХУДОЛІЙ

Острог – 2025 рік

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1 ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕДАЧІ АНГЛОМОВНИХ ТЕКСТІВ МЮЗИКЛІВ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ	7
1.1 Особливості перекладу кінотекстів.....	7
1.2 Проблематика перекладу пісень у контексті аудіовізуального перекладу	12
1.3 Мюзикл як жанрове і мультимодальне явище	18
РОЗДІЛ 2 ЗАСОБИ ДОСЯГНЕННЯ ЕКВІВАЛЕНТНОСТІ У ПРОЦЕСІ ПЕРЕКЛАДУ АНГЛОМОВНИХ ПІСЕНЬ МЮЗИКЛІВ.....	22
2.1 Поняття еквівалентності та адекватності перекладу	22
2.2 Класифікація перекладацьких трансформацій у пісенному перекладі .	26
2.2.1 Граматичні трансформації	27
2.2.2 Лексичні трансформації	30
2.2.3 Стилїстичні трансформації	33
2.3 Інші засоби досягнення еквівалентності у пісенному перекладі	35
2.3.1 Прагматична адаптація.....	36
2.3.2 Культурна адаптація та локалізація	37
2.3.3 Особливі засоби передачі еквівалентності у пісенних текстах.	38
РОЗДІЛ 3 АНАЛІЗ ЗАСОБІВ ДОСЯГНЕННЯ ЕКВІВАЛЕНТНОСТІ У ПРОЦЕСІ ПЕРЕКЛАДУ ПІСЕННИХ ТЕКСТІВ МЮЗИКЛІВ.....	41
3.1 Перекладацькі рішення для досягнення різних типів еквівалентності .	41
3.1.1 Денотативна еквівалентність.....	41
3.1.2 Конотативна еквівалентність.....	48
3.1.3 Прагматична еквівалентність	51
3.1.4 Нормативна еквівалентність.....	58
3.1.5 Формальна еквівалентність.....	64
3.2 Порівняльний аналіз застосованих засобів та узагальнення результатів дослідження	70
ВИСНОВКИ.....	76
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ	81

ВСТУП

Актуальність дослідження. Сучасний український медіапростір наразі переживає активну переорієнтацію на національні культурні продукти. У суспільстві спостерігається постійна тенденція до зростаючого попиту на українські версії фільмів, серіалів чи музики. Цей процес має тісний зв'язок з прагненням українського народу зміцнити власне мовне і культурне середовище. У такому контексті, проблема якості перекладу мультимодальних творів, у тому числі і мюзиклів, стає головним питанням, оскільки вони поєднують текстові матеріали, музичні елементи, візуальні особливості та драматургічні риси.

Законодавчі зміни також суттєво стимулюють розвиток україномовного дубляжу. Зокрема, Закон України «Про забезпечення функціонування української мови як державної» (2019) чітко визначає обов'язковість демонстрування аудіовізуальних творів державною мовою, а Закон «Про внесення змін до деяких законів України щодо мови аудіовізуальних засобів масової інформації» (2017) встановлює мовні квоти та вимоги до перекладу і дубляжу [15, 16]. Це означає, що переклад пісень у кінофільмах із дотриманням усіх нормативно-мовних та жанрових вимог є не лише культурною потребою, а й правовою необхідністю.

Особливої актуальності набуває аналіз перекладів мюзиклів, оскільки сам кіномюзикл є складним мультимодальним жанром, у якому поєднується драматургія, музика, вокал, хореографія та зображення. На відміну від звичайних пісенних текстів, музичні номери у цьому жанрі аудіовізуальних творів є невіддільною частиною його структури, адже вони формують сюжет, характери, динаміку та емоції, які хоче передати автор. За таких умов перекладач має важке завдання: одночасно відповідати змісту оригіналу, музичному метру музики, вимогам синхронізації губ та жанровій специфіці твору.

Українські дубляжі останніх років, зокрема до таких фільмів як «Русалонька», «Вонка» та «Подорож до Вифлеєма», вказують на стабільне зростання професійного рівня у сфері музичного перекладу [78; 80; 82]. Однак це водночас свідчить і про необхідність продовження дослідження перекладацьких стратегій та прийомів, адже глядацька потреба у якісних пісенних адаптаціях потребує подальшого вдосконалення методів перекладу, моделей еквівалентності та підходів до ритмо-мелодійної відповідності. Детальне вивчення таких стратегій дає теоретичну основу для розвитку української школи музичного перекладу й гарантує стабільну якість аудіовізуального ринку.

Метою дослідження є порівняльний аналіз засобів досягнення еквівалентності у перекладах англомовних пісень американських мюзиклів українською мовою.

Завдання дослідження:

- окреслити особливості перекладу пісенних текстів у сфері аудіовізуального перекладу, зокрема у кіномюзиклах;
- визначити специфіку мюзиклу як мультимодального жанру;
- розглянути теоретичні підходи до поняття еквівалентності, її класифікації;
- описати граматичні, лексичні, стилістичні та інші засоби відтворення пісенних текстів у мюзиклах;
- проаналізувати які перекладацькі трансформації забезпечують досягнення конкретних типів еквівалентності;
- здійснити порівняльний аналіз перекладів пісень та виявити закономірності у застосуванні трансформацій у процесі перекладу.

Об'єктом дослідження є англомовні пісенні тексти американських мюзиклів та їхні українські переклади, які будуть згадані та відображені в процесі роботи.

Предметом дослідження є перекладацькі засоби й трансформації, які перекладачі застосовують з метою забезпечення різних типів еквівалентності у пісенному перекладі.

Методи дослідження:

- 1) порівняльний (компаративний) аналіз – для зіставлення оригінальних англомовних ресурсів з їх українськими версіями та відображення перекладацьких рішень;
- 2) дедуктивно-індуктивний метод – для аналізу теоретичних підходів до еквівалентності та класифікацій трансформацій;
- 3) компонентний аналіз – для виявлення структурних і семантичних складників лексем у пісенних текстах та прослідковування того, які значеннєві елементи зберігаються або втрачаються у перекладі;
- 4) когнітивно-прагматичний підхід – для аналізу функціональної адаптації тексту до культурного простору українського реципієнта;
- 5) метод узагальнення – для формулювання висновків щодо застосованих засобів.

Наукова новизна роботи полягає у системному аналізі способів досягнення різних типів еквівалентності (денотативної, конотативної, прагматичної, нормативної та формальної) у процесі перекладу англомовних пісень мюзиклів українською мовою. На відміну від більшості попередніх досліджень, увага зосереджена не на окремих прийомах чи одиничних фрагментах тексту, а на цілісній взаємодії перекладацьких стратегій у контексті мультимодального твору. У роботі вперше запропоновано узгоджений підхід до аналізу пісенного перекладу, що поєднує лексичні, граматичні, стилістичні, культурні та прагматичні трансформації розглянуті через призму кожного типу еквівалентності. Такий підхід дозволив окреслити закономірності вибору перекладачем тих чи інших стратегій залежно від жанру мюзиклу, вікової цільової аудиторії, ритмомелодичної структури й драматургічної функції пісні.

Теоретичне значення дослідження полягає в уточненні та розширенні існуючих уявлень про специфіку перекладу мультимодальних текстів, передусім пісень мюзиклів. У роботі запропоновано більш цілісний підхід до поняття еквівалентності, де денотативний, конотативний, прагматичний, нормативний і формальний рівні розглядаються не окремо, а у взаємодії, відповідно до реальних перекладацьких завдань. Аналіз матеріалу дозволив описати механізми того, як працюють різні групи трансформацій у пісенному тексті, і як вони забезпечують ритміко-мелодійну відповідність та драматургічну цілісність номера.

Практичне значення дослідження полягає у можливості використання результатів дослідження в практиці перекладу для дубляжу, локалізації музичних творів, викладацькій діяльності в межах курсів із перекладознавства і аудіовізуального перекладу та інших сферах. Матеріали дослідження можуть бути корисними для перекладачів, режисерів дубляжу, фахівців медіаіндустрії, викладачів, студентів та інших людей, які хочуть розширити свої знання у цій темі дослідження.

Структура. Дослідження складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи – 91 сторінка. Використано 82 джерела.

Апробація результатів дослідження. Основні положення магістерської роботи були презентовані у двох наукових публікаціях. Перша стаття – «Лексичні трансформації у процесі перекладу саундтреків з англійської на українську в мюзиклі “Вонка”» (*«Студентські наукові записки» Національного університету «Острозька академія», Серія «Філологічна», Випуск 21, Острог, 2025 р.*); друга – «Мюзикл як мультимодальний текст: особливості досягнення перекладацької еквівалентності» (*Студентський науковий журнал UNIVERSUM, Випуск №25, жовтень 2025 р.*).

РОЗДІЛ 1 ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕДАЧІ АНГЛОМОВНИХ ТЕКСТІВ МЮЗИКЛІВ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ

1.1 Особливості перекладу кінотекстів

Переклад кінотекстів є одним із найскладніших різновидів аудіовізуального перекладу. Кінотекст функціонує як цілісна структура, у якій слово, кадр, музика, акторська гра й монтаж формують спільний комунікативний простір. Саме тому перекладач повинен працювати не лише зі словами, а з усією системою екранного висловлювання, досягаючи ефективного поєднання різних складових та зберігаючи баланс наповнення твору.

Науковиця Я. Відлфоєр презентує кінотекст як мультимодальний семіотичний об'єкт, структурований взаємодією кількох семіотичних кодів, таких як вербальних, зображальних, аудіальних та монтажних. Вона наголошує, що фільм є динамічним, але формально впорядкованим дискурсом, де всі модальності працюють разом для створення смислу [74, 9–10]. Якісна робота з кінотекстом вимагає від перекладача врахування не лише мовної складової, а й цілісної структури аудіовізуального висловлювання.

Ф. Чауме підкреслює, що аудіовізуальний текст має мультимодальну та семіотичну природу, оскільки складається з кількох знакових систем і семіотичних шарів: лінгвістичного, візуального, музичного, паралінгвістичного, які разом формують єдиний полісеміотичний кінотекст [28, 84–86].

І. Гамб'є визначає аудіовізуальний продукт як динамічну взаємодію кількох семіотичних кодів, тому переклад має враховувати цю багаторівневу структуру [39, 10]. Відповідно, сенс у кінотексті виникає в ході взаємодії декількох знакових систем: вербальної (репліки персонажів, титри, написи в кадрі) та невербальної (міміка, жести, інтонації, музика, побудова кадру, монтаж) [33, 2–6]. Тож, переклад кіно не є просто мовною

трансформацією, але складною формою міжсеміотичної адаптації, де зміна однієї складової має вагомий вплив на загальну структуру й ефект від кінцевого результату (від інтонації до монтажного ритму).

Праці Х. Діаса-Сінтаса та А. Ремаел підкреслюють, що головна мета перекладача полягає не в буквальному відтворенні тексту, а у відтворенні функціонального ефекту сцени [34; 65]. Відповідно, перекладач має враховувати не лише зміст реплік, а й міміку акторів, інтонацію, темпоритм, кольорову гаму кадру, музичні акценти тощо. Такий підхід перетворює перекладача з «технічного посередника» на повноцінного співавтора кінематографічного сенсу [27, 28–42].

У цьому контексті важливим постає також спосіб відтворення кінотексту. Згідно з підходом Х. Діаса-Сінтаса, до аудіовізуального перекладу належить широкий спектр практик: дублювання, закадрове озвучення, субтитрування, аудіодискрипція, субтитрування для нечуючих тощо [33, 3–9]. Проте переклад кінотекстів здебільшого зосереджується саме на перших трьох формах, адже вони забезпечують безпосередній зв'язок між мовленнєвими, візуальними і музичними складовими, які й стануть об'єктом подальшого аналізу.

Дублювання як вид аудіовізуального перекладу визначається дослідниками як складний технічно-мовний процес, що поєднує перекладацьку компетентність із точним виконанням технічних параметрів студії дубляжу. Х. Діас-Сінтаз та Г. Андерман визначають дублювання як повну заміну оригінальної аудіодоріжки цільовою мовою, внаслідок чого голоси акторів оригіналу повністю зникають, а глядач отримує враження, ніби персонажі спілкуються його рідною мовою [7].

Е. Павезі окреслює дубляж як практику «фіктивної усності», тобто штучно створеної природності [62]. Така форма перекладу дозволяє глядачеві повністю зануритися у фільм, проте потребує глибокої взаємодії між перекладачем, режисером озвучення та звукоінженером. Саме від

точності ритму й пауз залежить збереження відповідності образів персонажів і динаміка сцени.

Завдання перекладача у процесі дублювання полягає не стільки у буквальному відтворенні реплік, скільки в адаптації тексту під вимоги кадру, ритму та артикуляції персонажів. Мовознавець Ф. Чауме виокремлює три основні синхронії: фонетичну, кінетичну та ізохронію. Фонетична синхронізація полягає у відповідності перекладених реплік руху на екрані, особливо при зйомці крупного плану. Кінетична синхронія вимагає узгодженості репліки з мовою тіла, жестами, мімікою та загальною моторикою персонажа. Ізохронія передбачає точний збіг тривалості репліки у вихідному тексті та перекладі. Особлива увага до синхронізації є ключем до якісного дубляжу [27, 14–20].

З огляду на складність технічної сторони дубляжу, дослідники підкреслюють зростання ролі перекладача як культурного медіатора. За спостереженням Б. Гастинцикової та Ю. Плетенецької, дубльований продукт завжди демонструє ознаки доместикації (або одомашнення), оскільки адаптує іноземний культурний контекст до очікувань глядача цільової аудиторії та пом'якшує відчуття неприродності фільму [3]. Це особливо помітно в адаптації гумору та власних назв.

Т. Сіроштан і А. Прокопенко вказують, що дубляж також пов'язаний із необхідністю зберегти функціонально-прагматичну цілісність кінотексту, тобто відповідність ритму та водночас зберегти смислову точність [20]. Перекладач не просто передає інформацію, а й забезпечує правильний темп сцени та ефект, який автор тексту хотів справити на глядача.

У контексті пісенних сцен дублювання набуває додаткових складнощів. Дослідження Б. Метін Текін показує, що для музичних фільмів студії «Disney» дубляж пісень майже завжди орієнтується на збереження музичної структури та придатності тексту до співу, що робить адаптацію неминучою. Саме тому у мультфільмах («Snow White», «Encanto»)

найчастішими стратегіями стають адаптація тексту до музичного супроводу й створення нових римованих варіантів із збереженням змісту, що також безпосередньо впливає на якість дубляжу [54].

Закадрове озвучення, або *voice-over*, передбачає накладання голосу перекладача поверх звукової доріжки оригіналу без повного її заміщення. На фоні тихої оригінальної доріжки звучить перекладений голос, який передає зміст і тональність висловлювання. Дослідники Ф. Франко, А. Матамала та П. Ореро наголошують, що така форма підтримує присутність оригінального голосу як елементу автентичності фільму [36, 257].

Порівняно з дубляжем, закадрове озвучення має іншу комунікативну природу: воно не маскує іншомовність фільму, а натомість підкреслює її. На думку М. Вожняк, саме факт того, що глядач чує оригінальну звукову доріжку і створює ефект «подвійної присутності», тобто глядач одночасно сприймає інтонацію актора та отримує доступний переклад [75, 209]. Такий формат дозволяє не повністю переналаштовувати тембр чи емоційну манеру гри, а лише легким голосовим супроводом передавати зміст, зберігаючи при цьому автентичність видовищного образу.

Важливою рисою закадрового озвучення є скорочення перекладеного тексту. Через те, що оригінальна аудіодоріжка залишається чутною, переклад має бути більш лаконічним, ніж у субтитрах чи дубляжі, щоб не перевантажувати глядача інформацією [36, 255–256]. Скорочення у цьому випадку будуть не помилками, а допоміжними інструментами, які зберігають ритм сцени та забезпечують ефективне сприйняття глядачами.

У практиці закадрового озвучення перекладу загальноприйнятим є залишати кількaseкундну паузу на початку та в кінці репліки, що створює ефект синхронного перекладу та забезпечує природність звучання адаптованого тексту. Такий прийом, відомий як *voice-over isochrony*, дозволяє глядачеві спершу почути інтонацію оригінального мовця і лише потім перейти до перекладеної доріжки, що підсилює відчуття

автентичності сцени. Крім того, паузи допомагають уникнути перевантаження аудіоряду та підтримувати плавність темпоритму, особливо у жанрах, де важлива достовірність (документальних фільмах, репортажах та інтерв'ю) [52, 68].

Субтитрування є найпоширенішою формою аудіовізуального перекладу у цифровому середовищі. Воно полягає у передачі усного висловлювання у вигляді коротких письмових фраз, синхронізованих з візуальним рядом. Ця форма не втручається у звукову структуру, що дозволяє зберегти тембр і ритміку оригінального голосу. Перекладач у субтитруванні має дотримуватися суворих просторово-часових обмежень: кожен елемент субтитрів не повинен перевищувати 42 символи на рядок, а тривалість показу – 6 секунд [34, 97, 109].

Субтитрування вимагає не лише мовної точності, а й високого рівня підбору тексту, щоб він був не тільки відповідним, а й доречним до конкретної сцени й емоційного забарвлення. У. Юнсал зазначає, що перекладач розподіляє інформацію між вербальним і візуальним каналами, залишаючи в тексті лише найголовніше [71, 104]. Ця форма перекладу особливо ефективна для фільмів і мюзиклів, де збереження оригінального вокалу має естетичну цінність.

Завдяки розвитку технологій автоматичне субтитрування стало постійним елементом постпродакшену. Однак, як зазначає А. Караканта, навіть найновіші системи штучного інтелекту не враховують культурних і прагматичних нюансів, тому результат потребує людського втручання [45, 90]. Аналогічно, В. Варга вказує, що алгоритми часто спотворюють стилістичні відтінки, власні назви та гумор, що може порушити структуру й сенс тексту [72, 44–45].

Переклад кінотекстів у будь-якому з форматів вимагає глибокого розуміння взаємодії між текстом, зображенням і звуком. Д. Чіаро наголошує, що дубляж і субтитрування не просто відтворюють вербальний

зміст, а трансформують аудіовізуальний продукт, оскільки зміна голосу, стилістики або ритму сприймається глядачем як нова інтерпретація сцени в межах іншої культури. Дослідниця підкреслює, що заміна голосу актора у дубляжі радикально змінює виконання, формуючи нову звукову та емоційну динаміку фільму [30, 122–125]. Це особливо помітно у фільмах-мюзиклах, де пісенні епізоди виступають рівноцінними драматургічними одиницями, а переклад визначає не лише розуміння, а й емоційне сприйняття глядача. Наприклад, у мюзиклі «Найвеличніший шоумен» («The Greatest Showman», 2017) пісенні номери були залишені в оригінальному виконанні, оскільки автентичне звучання вокалу становить вагому частину художньої концепції фільму [11].

Отже, переклад кінотекстів у межах аудіовізуального перекладу є процесом, який поєднує лінгвістичні, технічні, естетичні та культурні виміри. Вибір способу відтворення (дубляжу, закадрового озвучення чи субтитрування) визначає ступінь втручання у звучання оригіналу та рівень автентичності. Тому, виходячи з вищезгаданого, можна сказати, що перекладач стає співтворцем кінематографічного сенсу того чи іншого твору та бере на себе відповідальність у збереженні якісної взаємодії з глядачем іншої культурної системи.

1.2 Проблематика перекладу пісень у контексті аудіовізуального перекладу

У межах аудіовізуального дискурсу пісня посідає особливе місце завдяки своїм драматургічним і емоційним функціям. В аудіовізуальному перекладі пісня спрямовує увагу глядача, структурує темпоритм сцени та формує емоційний фон. Найяскравіше ці функції проявляються саме у жанрі мюзиклу, де пісенний компонент тісно пов'язаний із розвитком сюжету та сприйняттям образів.

Типологія пісень, запропонована Джоном Кенриком, допомагає усвідомити, що кожен різновид музичного номера вимагає свого унікального способу перекладу. Учений розрізняє такі пісні [46]:

- пісні-переходи (transition songs): позначають момент зміни стану або подій; передають рух, розвиток, перехід від старого до нового (наприклад, «Hatful of Dreams» як перехід від життя на кораблі до міста мрії; «For a Moment» як перехід від розпачу до надії);
- пісні-усвідомлення (realization songs): відображають момент прозріння; герой розуміє щось важливе про себе чи світ (наприклад, «Wild Uncharted Waters», де Ерік усвідомлює, що не може забути дівчину-рятівницю; «In My Blood», де герой проговорює, з якою темною спадковістю він має справу);
- пісні-рішення (decision songs): виражають момент вибору; персонаж приймає важливе рішення, що змінює події (наприклад, у мюзиклі звучить дует «Can We Make This Work», де герої зважують, чи варто йти цим шляхом разом);
- комедійні номери (comedy numbers): створюють гумор і контраст; знімають напругу, додають легкості (наприклад, «Oompa Loompa», «Scrub, Scrub», «You've Never Had Chocolate Like This», «Sweet Tooth»; «Under the Sea» та «Poor Unfortunate Souls» у більш іронічному стилі);
- балади (ballads): передають глибокі почуття; зазвичай ліричні й емоційні, формують емоційний спектр твору (наприклад, «Part of Your World»; «Mother to a Saviour and King»);
- ансамблеві номери (ensembles): поєднують кілька голосів; розкривають різні погляди персонажів одночасно («Three Wise Guys» як тріо).

У мюзиклі кожна пісня виконує окремі функції, які визначають характер її перекладу та вимоги до збереження структурних елементів.

Урахування типів музичних номерів дозволяє точніше відтворити їх ролі у сцені. Таким чином, у піснях-переходах важливо зберегти ритм і темп, у баладах – мелодійність і щирість інтонації, а в комедійних номерах – гру з римою, паузами та каламбурами.

Кінорежисер Боб Фосс доповнює цю типологію, виділяючи три головні драматургічні функції пісень [46]:

- пісні-ідентифікації (I Am songs): описують, хто є персонажі, яку роль вони відіграють у сюжеті або які риси їх визначають (наприклад, «Poor Unfortunate Souls» як самопрезентація Урсули);
- пісні-бажання (I Want songs): розкривають прагнення та мрії персонажів (наприклад, «Part of Your World», де Аріель висловлює своє бажання «бути частиною людського світу»);
- пісні-винятки (New songs): виконують допоміжну функцію: створюють емоційний контраст, розрядку або комічний ефект, що допомагає глядачу пережити основну дію (блоки в «You've Never Had Chocolate Like This» як окремі новели всередині номера).

Щодо особливостей перекладу наведених типів музичних номерів, у піснях-ідентифікаціях слід передати характер та особистість героя, у піснях-бажаннях – внутрішню напругу й мотивацію, а у виняткових номерах – гру з гумором і паузами, що формують сценічну енергію мюзиклу. Отже, тип пісні визначає характер перекладацького завдання.

Розуміння жанрової природи та функцій музичних номерів дозволяє окреслити драматургічні межі пісенного перекладу, проте цього недостатньо для повного розуміння специфіки перекладацької роботи. Музичний номер у кіно, за спостереженнями дослідників сучасного саундтреку, функціонує як комплексний мультимодальний конструкт, у якому музика взаємодіє із зображенням, монтажем, кольором і ритмом кадру, формуючи єдине емоційне й смислове середовище. У такому прочитанні пісня перестає бути суто акустичним елементом і постає як

синтетичний екранний компонент, що поєднує вербальний зміст, музичну драматургію, виконавську манеру й візуальну композицію, створюючи цілісну художню структуру фільму [21].

Як підкреслює Дж. Майнорс, робота з пісенним матеріалом у кіно завжди виходить за межі буквального перенесення тексту. Взаємодія слова й музики створює нові смисли та художні ефекти, які не можуть виникнути в жодній модальності окремо. Тому перекладачі пісенних текстів орієнтуються на відтворення не лише змісту, а й емоційного та естетичного впливу оригіналу в мультимодальному середовищі [55, 2–3].

П. Франзон наголошує, що прийняття перекладацьких рішень у процесі адаптації пісенного тексту відбувається в межах так званого «трикутника відповідності», який включає [37, 376–378]:

- семантику оригіналу;
- узгодженість з музичною структурою;
- зручністю виконання у цільовій мові.

Дослідник П. Лоу пропонує розширити підхід до пісенного перекладу, наголошуючи на тому, що перекладач працює з п'ятьма основними критеріями (Pentathlon Principle): співучістю, змістом, природністю, ритмом і римою [51, 78–80]. У цьому сенсі підхід Лоу доповнює «трикутник відповідності» Франзона. Якщо Франзон концентрується на структурній гармонізації будови твору та музики, то Лоу фокусується на тому, як перекладена пісня функціонує на сцені у процесі гри.

Порушення хоча б однієї з цих складових призводить до втрати сценічної ефективності пісні. Таким чином, переклад у мюзиклі радше виступає реконструкцією художнього жесту, ніж дослівною передачею інформації проєкту, оскільки головною метою є збереження впливу музичної сцени на глядача.

Проблематика перекладу пісень у межах аудіовізуального перекладу зумовлена поєднанням мовних, ритмічних і технічних обмежень.

Насамперед, складнощі пісенного перекладу полягають в *обмеженні часу*. На відміну від художнього тексту, де перекладач володіє повною свободою слова, пісенний переклад має чіткі метричні і часові рамки. Основні складнощі пісенного перекладу зумовлені тим, що музика жорстко обмежує перекладача: текст має відповідати мелодії, ритму, довжині нот та паузами. П. Лоу наголошує, що переклад пісні обмежений музичною структурою: кількість складів, місце наголосів і довжина фрази повинні узгоджуватися з ритмом і мелодією, адже будь-яке відхилення порушує співацьку зручність і музичний баланс твору [51, 24–25]. Довжина ноти задає обмеження для кількості складів, які перекладач може використати, а неправильне співвідношення між словом і тривалістю музичного фрагмента призводить до відчуття неприродності у виконанні [51, 27–28].

Не менш важливою складністю є проблема *ліпсинкової відповідності*, тобто збігу перекладеної вокальної артикуляції з рухом губ та мімікою персонажа. Переклад пісень у фільмах неможливий без дотримання фонетичної, кінетичної та часової синхронії, адже виконаний текст має відповідати рухам губ і тіла персонажа та збігатися з тривалістю оригінальних фраз (фонетична, кінетична, ізохронія) [63, 3]. Навіть мінімальний розрив між звуком і візуальним рухом порушує цілісність мультимодального образу та руйнує ілюзію живого виконання на екрані.

Водночас перекладач зіштовхується з *ритмічною та фонетичною асиметрією* між мовами. Різниця у метричній структурі, рими та кількості складів унеможлиблює пряме перенесення тексту на музичний ряд. Як зазначають Г. Абу-Райяш та А. Гайдер, пісенний переклад ускладнюється необхідністю одночасно зберігати вербальний зміст і підлаштовуватися під музичні параметри – метр, ритм, риму та «musical color» оригіналу [22, 2–3].

У перекладі пісенних текстів значної ваги набуває робота з мовними одиницями, що фіксують культурний і часовий контекст пісні: ідіомами,

алюзіями, сленговими формами. Як підкреслює К. Пулавські, саме ці елементи формують історичний слід пісні та визначають труднощі її перенесення в інший культурний простір [64]. За таких умов завдання перекладача полягає не лише у відтворенні значення, а й у забезпеченні функціонально подібного емоційного впливу на реципієнта, незалежно від культурних відмінностей чи різниць у часі між оригіналом і сучасним сприйняттям.

Важливо, що різні форми аудіовізуального відтворення вимагають різних перекладацьких стратегій. У дубляжі головною метою є створення ілюзії повної зануреності, тому перекладений текст повинен точно відповідати артикуляції та тривалості оригінальної репліки, що потребує уважного дотримання фонетичних і ритмічних параметрів цільової мови. Субтитрування, навпаки, дозволяє зберегти оригінальний вокал, але накладає просторові та часові обмеження: перекладач змушений скорочувати репліки, підсилювати ключові смислові акценти та адаптувати текст до темпу читання. Закадрове озвучення рідше використовується у музичних фільмах, однак у документальних та дитячих проєктах воно дає змогу частково зберегти оригінальне звучання й водночас забезпечити зрозумілість змісту, що формує власний баланс між автентичністю та доступністю [40, 109–111].

Отже, пісня в мюзиклі є не додатком до сюжету, а органічною частиною його драматургії, яка рухає історію вперед, створює емоційний тон сцени й формує цілісне мультимодальне враження. Саме тому переклад пісень потребує не лише лінгвістичної точності, а здатності відтворити всю мультимодальну структуру номера: ритм, мелодію, сценічну дію та візуальну образність. Кожен тип пісні (ідентифікації, бажання, комедійний, ансамблевий тощо) формує окремі перекладацькі задачі, а отже й окремі варіанти адаптації. Ключові перепони перекладу виникають не в площині змісту, а в площині зручності виконання композиції, ритмічної

відповідності й синхронізації з екранним рухом, що зумовлює неминучість трансформацій. У підсумку переклад пісень у мюзиклі постає як процес відтворення сценічної дії через іншу мову, де першорядним є не буквальний текст, а збереження художнього ефекту, який пісня створює у фільмі.

1.3 Мюзикл як жанрове і мультимодальне явище

Мюзикл – це унікальне мистецтво, що поєднує елементи театру, музики, танцю, поезії та кінематографу. У науковій традиції існує безліч визначень цього жанру, і кожне з них розкриває новий рівень його складності. Д. Кенрік описує мюзикл як вид сценічного мистецтва, у якому пісня виступає рівноправним партнером сюжету, допомагаючи розкривати характери й мотиви героїв [46]. Натомість дослідниця Е. Спаса наголошує на поліфонічності жанру, підкреслюючи, що мюзикл об'єднує різні культури – від популярної музики до оперних традицій, і завдяки цьому стає універсальним засобом комунікації [68].

Мюзикл розглядається як сценічний жанр, побудований на синкретичному поєднанні акторської гри, музики, слова, співу, танцю та сценографії, що функціонують як рівноправні складові драматургії [1, 79]. Це визначення показує мюзикл не як статичний жанр, а як динамічну форму, що розвивається разом із технологіями й естетикою часу.

Мюзикл постає як форма комунікації, у якій поєднуються мистецтво й масова культура, створюючи простір для емоційного діалогу між сценою та глядачем [1, 80]. Таким чином, мюзикл можна визначити як інтегративний жанр, який поєднує вербальне, візуальне, музичне й тілесне у спільний комунікативний акт.

Жанрова природа мюзиклу тісно пов'язана з його історичним розвитком. Від бродвейських постановок середини XX століття до екранізованих мюзиклів сучасності («La La Land», 2016; «The Greatest Showman», 2017»; «The Little Mermaid», 2023; «Wonka», 2023; «Wicked»,

2024) жанр зазнав трансформації від театрального видовища до мультимодального кінопродукту. Сучасні дослідники наголошують, що головною ознакою мюзиклу є не лише наявність музики, а органічне переплетення усіх модальностей (тексту, зображення, музики, руху, кольору) у єдину художню структуру [74, 2–3].

Дж. Бейтман визначає мультимодальність як спосіб опису комунікації, у якій значення виникає через поєднання та взаємодію різних семіотичних ресурсів, що спільно формують цілісний смисл повідомлення [24, 8]. Мюзикл, таким чином, виступає однією з найяскравіших форм мультимодального мистецтва – музика структурує сюжет, текст передає внутрішній стан персонажа, а візуальний ряд підсилює сенсові й емоційні акценти сцени.

Г. Кресс і ван Леувен Т. наголошують, наголошують, що мультимодальність не є простою сумою внесків окремих модусів, адже значення виникає як результат їхньої інтеграції, а не ізольованої дії кожного компоненту [49, 14]. На думку Г. Кресса, у мультимодальному повідомленні значення формується не шляхом простої суми окремих модусів, а завдяки їхній взаємодії та розподілу семіотичних функцій: кожен модус виконує власну роль, але лише разом вони створюють повний зміст повідомлення [48, 1–4].

Важливу роль у цьому контексті відіграє теорія мультимодальної метафори Ч. Форсвілла, який стверджує, що метафори можуть виникати в невербальних модусах, зокрема у взаємодії музики та зображення. У мультимодальних жанрах, таких як фільм або мюзикл, музика здатна слугувати окремим носієм смислу й формувати метафоричні зіставлення без обов'язкової вербалізації [35]. Тобто у мюзиклі музика виконує не лише емоційно-підсилювальну, а й когнітивно-сміслову функцію.

Цю думку доповнює підхід Т. ван Левена, який розглядає візуальні модуси як соціальні коди, що визначають спосіб розуміння сцени. Цю

концепцію розвиває метод Т. ван Левена, де візуальні моди розуміються як соціальні коди щодо читання сцени. На його думку, колір, композиція та перспектива роблять більше, ніж просто відповідають музичному номеру. Вони створюють рамку читання, яка спрямовує увагу глядача на певні елементи та смислові акценти [50]. У мюзиклі візуальна структура не дублює зміст, а уточнює його, забезпечуючи цілісність мультимодального образу.

Б. Карпі у своїй моделі аналізу пісень із сценічних мюзиклів пропонує розглядати музичний текст як мультимодальне ціле, де вокальна лінія, темп і гармонія співіснують із пластикою рухів та монтажною логікою кадру [26]. Це дає підстави говорити, що переклад пісень у мюзиклі – це не лише лінгвістичний, а й когнітивно-візуальний процес, що потребує врахування композиційної ритміки та сценічної динаміки. Крім цього, музика у цьому жанрі не є фоновим елементом, а виступає засобом структурування дії. Як зазначають С. МакКеррелл і Л. Вей, музика створює «втілене сприйняття» (*embodied experience*), де глядач не просто слухає, а відчуває ритм через тіло, рух, подих [58, 18].

Сучасні цифрові технології поглиблюють розуміння мультимодальної природи музичних творів. У моделі MusicLIME Т. Сотіроу демонструє, що поєднання аудіальних характеристик і тексту пісні відкриває можливість аналізувати взаємодію різних модусів і простежувати, як їхнє поєднання формує цілісний смисл музичного матеріалу [67]. Як зауважують дослідники Дж. Оу, А. Гкацогіанні та А. Вей, штучний інтелект здатен відтворити змістовий рівень пісень, проте не може забезпечити повноцінної співаності перекладу. Крім того, людський переклад залишається незамінним у передачі інтонацій і культурних особливостей [61].

У фільмі «Вонка» («*Wonka*», 2023) мультимодальність проявляється у способі, яким музика поєднується з кольором і рухом. Пісня «*A World of Your Own*» водночас розкриває характер героя й візуально відтворює його

світ у кольоровій палітрі кадру. Аналогічно, у «Русалоньці» («The Little Mermaid», 2023) музичні сцени поєднують вокальну експресію з підводною пластикою рухів, що створює у глядача ефект «повного занурення» у художній простір. Навіть у фільмі «Подорож до Назарету» («Journey to Bethlehem», 2023), через мелодію розкривається духовний контекст подій, а образи передаються не лише словами, а й музично-візуальною гармонією.

Отже, проведений огляд матеріалів дає змогу стверджувати, що мюзикл функціонує як інтегрований мультимодальний жанр, у якому музика, текст, рух, колір і простір утворюють єдину смислотворчу систему. Мультимодальні напрямки досліджень доводять, що значення в мюзиклі формується не окремими модусами, а їх взаємодією, де кожен компонент змінює функцію під впливом інших. Пісенні номери виступають ключовим носієм цієї взаємодії, поєднуючи драматургію візуальну композицію в єдину драматичну структуру. Сучасні технології лише підсилюють цю властивість мюзиклу, демонструючи його як когнітивно-семіотичний простір, у якому створюється синхронний емоційний і сенсовий ефект. Таким чином, мюзикл постає не як сума мистецтв, а як цілісний мультимодальний механізм, що визначає особливу складність та специфіку його перекладу.

РОЗДІЛ 2 ЗАСОБИ ДОСЯГНЕННЯ ЕКВІВАЛЕНТНОСТІ У ПРОЦЕСІ ПЕРЕКЛАДУ АНГЛОМОВНИХ ПІСЕНЬ МЮЗИКЛІВ

2.1 Поняття еквівалентності та адекватності перекладу

Питання еквівалентності традиційно посідає важливе місце у перекладознавчій науці. Від того як влучно перекладач зберігає у процесі роботи зміст, настрій і загальний вплив оригіналу, залежить якість перекладу. У науковій традиції еквівалентність розглядають як прагнення досягти єдності між змістом, стилем і враженням, яке перекладений матеріал повинний справити на читача або глядача. Перекладач працює не лише з мовою, а й з тим, що стоїть за словами, а саме: емоціями, культурними особливостями та інтонацією.

Історичне осмислення поняття еквівалентності пов'язане з переходом перекладознавства від тривалих суперечок про буквальність і свободу перекладу до системного аналізу значень і способів їх передачі. У 1950–1960-х роках саме ця тема стала центральною у теоретичних дискусіях, а еквівалентність почали трактувати як збереження смислу, звукової організації, ритму й асоціативного ефекту тексту [23, 8].

У сучасному українському мовознавстві еквівалентність зазвичай визначають як багаторівневу структуру, що складається з лексико-семантичної, граматичної, стилістичної та прагматичної відповідності між текстами перекладу й оригіналу. Дослідниці Н. Рябокінь та І. Стукаленко, аналізуючи різні типи текстів, наголошують, що переклади повинні не лише відтворювати інформацію, а й забезпечувати подібний до оригінального тексту комунікативний ефект [18]. Такий підхід переосмислює процес з механічного зіставлення одиниць на функціональну взаємодію, де значення, інтонації та контекст взаємопов'язані.

За словами О. Кульбабської, еквівалентність можна визначити не лише як схожість зі структурою, але й як відповідність, яка не обмежується структурною подібністю. Дослідниця демонструє, що синтаксичні

конструкції, в контрастних структурах, є еквівалентними, якщо семантичне ядро однакове й комунікативна функція та ж сама [9]. У художніх та аудіовізуальних жанрах це також важливо, адже перекладач часто повинен формувати вираз, який відрізняється за формою, але подібний за ефектом.

Погляд іноземних дослідників також підкреслює глибину цього поняття. М. Козма стверджує, що абсолютна ідентичність між оригіналом і перекладом є недосяжною, але перекладач може досягти еквівалентності через культурні норми, комунікативну ситуацію та очікування цільової аудиторії [31]. А. Дамой, аналізуючи переклад гри слів у проекті *JOKER*, демонструє, що еквівалентність виникає через творчі рішення (адаптацію, компенсацію, переосмислення тощо), якщо це необхідно для відтворення гумору або культурного контексту [32]. Тут еквівалентність не є жорсткою формулою, а результатом гнучкої інтерпретації тексту.

У перекладі художніх і мультимодальних текстів особливі труднощі виникають під час роботи з безеквівалентною лексикою, тобто словами й виразами, для яких у цільовій мові немає прямих відповідників. Як зазначають О. Ємельянова та А. Чуднівець, саме нестача культурних або лінгвістичних аналогів спонукає перекладача використовувати такі стратегії, як модуляція, додавання, транскодування чи синонімічна заміна, щоб передати значення і водночас зберегти атмосферу оригіналу [76].

У сучасному перекладознавстві висвітлюється, що нееквівалентність формується не лише через культурні відмінності, а й через музично-просодичні обмеження. Дослідження Р. Вафі та А. Нагрохо показує, що у сфері пісенного перекладу, значну частину нееквівалентності складають фонологічні, ритмічні та різні синтаксичні фактори. Вони перешкоджають передаванню буквального змісту без порушення зручності виконання [73]. Тому перекладачі застосовують різні типи трансформацій, щоб зберегти функціональну складову текстів.

Уникнути випадків нееквівалентності дуже важко у контексті пісенного перекладу. Сам жанр пісні передбачає роботу в умовах постійних обмежень. Тому перекладач повинен сформулювати систему рішень, що забезпечать правильне відтворення оригіналу. У цьому контексті актуальним стає звертання до традиційних моделей еквівалентності, оскільки вони створюють гармонійну відповідність між змістом, формою та очікуваннями аудиторії.

Класичний підхід до еквівалентності в світовій теорії перекладу закладено в працях Ю. Найди, який виокремив два основні типи еквівалентності: формальну та динамічну. Формальна еквівалентність полягає в збереженні максимально близького перекладу до структури речення оригіналу, тоді як динамічна еквівалентність звертає увагу на реакцію реципієнта, тобто на природність і органічність, отримані з перекладеного тексту [69]. Таким чином, формальна еквівалентність зосереджується на максимально близькому відтворенні лексики й граматичної структури, тоді як динамічна орієнтується на природність і комунікативний ефект перекладеного тексту.

Динамічна еквівалентність є критично важливою для аудіовізуального перекладу, зокрема дубляжу та текстів пісень, оскільки вона забезпечує синхронізацію та природне звучання. П. Ньюмарк дотримується схожої позиції, вказуючи на те, що переклад регулюється не лише текстовою точністю, але й ситуативною та прагматичною релевантністю [59, 45–49].

Класифікація В. Коллера, також має значення в теорії еквівалентності, закладаючи основу для значної кількості сучасних робіт. Він виокремлює кілька типів еквівалентності [47, 265–311]:

- денотативну (відповідність фактичній інформації та предметному змісту);
- конотативну (передача емоційного тону й забарвлення);

- прагматичну (орієнтація на потреби та очікування отримувача);
- нормативну (відповідність мовним і жанровим нормам цільової культури);
- формальну (збереження структурної організації та композиційних характеристик тексту).

Ця класифікація надає можливість комплексно проаналізувати наскільки переклад зберігає зміст тексту, емоції, стиль, жанрові норми та властивості побудови мистецтва. Вона є цінною для музичних текстів, адже поєднує різні рівні відповідності.

У контексті мультимодальних жанрів, зокрема кінотексту та мюзиклу, еквівалентність набуває ширшого семіотичного виміру. Як підкреслює науковець К. Тейлор, фільм є архетиповим мультимодальним текстом, у якому значення створюється через поєднання мовлення, зображення, музики, жестів, руху камери та ритму монтажу [70, 99]. У таких роботах кожен модус працює не ізольовано, а у взаємодії з іншими, формуючи комплексний комунікативний ефект.

Поняття адекватності перекладу тісно пов'язане з еквівалентністю, але має ширше значення. У дослідженні Н. Дячук зазначається, що адекватний переклад – це той, який орієнтується на потреби читача й ситуацію сприйняття. Також наголошується, що перекладний текст має не просто передавати зміст, а відповідати стилістичним нормам мови з урахуванням культурного контексту іншої мови [6, 55].

М. Бердяєв та А. Шерматов наголошують, що для збереження адекватності перекладений текст повинен підтримувати інтерпретативну рівновагу між оригіналом і перекладом. Автори підкреслюють, що прагматична адекватність передбачає відтворення смислових домінант, стилістичних характеристик, функціональних елементів та соціальної маркованості висловлювання, а також відповідність нормам і правилам цільової мови [25]. У такому підході адекватність виходить за межі простої

лінгвістичної точності, що в свою чергу забезпечує логічність, прагматичну сумісність і комунікативну ефективність перекладу.

Тож, еквівалентність постає як багатокомпонентне поняття, що охоплює смислову, стилістичну, прагматичну й жанрову відповідність, забезпечуючи відтворення ефекту оригіналу в іншій культурі. Аналіз показав, що у пісенному та аудіовізуальному перекладі еквівалентність формується під впливом музично-ритмічних, фонологічних і сценічних обмежень, що зумовлює часту появу повної чи часткової нееквівалентності й потребує застосування перекладацьких трансформацій. Класичні моделі Найди й Коллера дозволяють описати ключові виміри відповідності, тоді як сучасні дослідження підкреслюють функціональний характер перекладацьких рішень. Адекватність у цьому контексті постає як ширше поняття, а саме здатність перекладу зберегти комунікативну дію тексту й культурну релевантність у мультимодальному середовищі. Таким чином, еквівалентність і адекватність утворюють взаємодоповнювальну систему, що визначає якість перекладу пісень у мюзиклах.

2.2 Класифікація перекладацьких трансформацій у пісенному перекладі

Протягом десятиліть перекладознавці намагалися знайти такі підходи, що дозволили б поєднати точність змісту й природність звучання перекладу. Відповіддю на цю проблему стало виділення перекладацьких трансформацій як ключового інструмента досягнення еквівалентності. Проаналізувавши роботи різних дослідників, такі трансформації можна вважати за необхідні цілеспрямовані зміни, що дозволяють забезпечити відповідність між оригіналом і перекладом, особливо, коли формальна подібність між мовами є недостатньою.

На думку В. Долганової та І. Запужляк, подібні зміни є закономірною складовою перекладацького процесу, адже вони допомагають згладити

структурні та стилістичні розбіжності між мовами. Завдяки таким коригуванням перекладач може точніше передати не лише інформаційний зміст, а й стилістичні особливості первинного тексту [5, 85–86]. Перекладацькі трансформації потрібні через розбіжності в структурі мови, семантиці, прагматиці та стилістичних нормах.

Трансформації особливо необхідні для художнього й пісенного перекладу, в якому вербальний текст взаємодіє з музичним ритмом, римою, мелодією та загальним емоційним малюнком твору. У цьому багатокомпонентному середовищі перекладач повинен не лише передати інформацію, але й відтворити художню цілісність, і тому змушений змінювати форму, структуру та навіть окремі семантичні акценти, щоб зберегти вплив оригіналу. І саме це робить трансформації інструментом, що забезпечує природність звучання перекладу та його відповідність музичним і поетичним вимогам.

Незважаючи на численні підходи, більшість класифікацій загалом визнають, що до центральних видів трансформації відносяться: лексичні, граматичні й стилістичні трансформації. Наприклад, О. Волченко визначає ці три категорії як важливі для підготовки майбутніх перекладачів і підкреслює їх значення для необхідності еквівалентності та нормативності перекладу [2]. Лексичні, граматичні та стилістичні трансформації можуть бути використані для запобігання надмірної буквальності і водночас збереження значення.

2.2.1 Граматичні трансформації

Граматичні трансформації – це форми синтаксичних і морфологічних методів, які використовує перекладач для зміни формулювання, порядку слів і форми речення без зміни або втрати його загального змісту. Граматичні трансформації є одними з базових інструментів перекладацького процесу, оскільки він дозволяє адаптовувати синтаксичні

структури й морфологічні форми мови джерела до норм мови перекладу без порушення еквівалентності. У перекладі пісенних текстів цей тип трансформацій необхідний для упорядкування структури речення відповідно до ритмо-метричних вимог музичного супроводу.

Дослідження граматичних проблем перекладу показує, що граматичні трансформації виникають не лише через відмінності в синтаксичних моделях, але й через структурну асиметрію мов, що призводить до вираження часу, аспекту, способу, категоризації подій. Перекладач часто змушений перебудовувати речення через неможливість зберегти граматичний формат оригіналу без втрати смислових або комунікативних відтінків [42]. Особливо це питання постає коли потрібно відтворити прагматичний ефект у мові перекладу.

У межах типології граматичних трансформацій, запропонованої В. І. Карабаном, виокремлюють п'ять ключових операцій, що застосовуються перекладачем у разі структурної невідповідності між вихідною та цільовою мовами [8, 18–19]:

- пермутація, яка використовується за допомоги зміни порядку слів, щоб пристосувати текст до мелодії або зберегти синтаксичну природність;
- субституція полягає в заміні граматичних конструкцій (наприклад, заміна активної форми на пасивну або простого речення на складне);
- додавання використовується для вставлення службових слів, уточнень або ритмічних елементів;
- вилучення дозволяє позбутися не принципово важливих або зайвих компонентів;
- комплексна трансформація поєднує кілька видів граматичних перетворень.

Це означає, що при потребі у перекладі пісні можна переставляти слова чи фрази (пермутація), замінювати одні граматичні конструкції на

інші (субституція), вводити додаткові слова для ритмічного або семантичного уточнення, а також опускає менш важливі слова, щоб зберегти розмір чи риму.

Подібну класифікацію надає С. Максимов: він відносить до найбільш поширених форм граматичної зміни буквально відтворення синтаксичних структур (буквальний переклад), транспозицію (упорядкування слів за іншими правилами), перестановку, додавання та пропуск [13, 93–99].

Серед синтаксичних стратегій перекладу, за словами А. Честермана, літературний переклад зосереджується на таких типах: дослівний переклад, калькування, транспозиція, зміна одиниці повідомлення, зміна структури фрази та зміна структури речення [29, 107].

У контексті пісенного перекладу ці прийоми використовують, коли потрібно змінити ритмічну або метричну організацію рядка: наприклад, розділити довге англomовне речення на два коротші в українському перекладі для дотримання музичної фрази (*зміна структури речення*), або змінити положення підмета і додатка для кращої відповідності ритму чи артикуляції (*транспозиція*). Водночас граматична заміна може охоплювати зміну форми слова (напр., перехід від активного стану англійського дієслова до пасивного в українській фразі) або трансформацію з прямої мови в опосередковану (що часто трапляється в пісенній тексті для збереження ритму).

Підсумовуючи усе вищесказане, граматичні трансформації є ключовими інструментами узгодження синтаксичних структур оригіналу з нормами мови перекладу, що дозволяє зберегти зміст і функціональну цілісність пісенного тексту. Використання пермутації, субституції, додавання, вилучення та комплексних модифікацій забезпечує ритмічну, метричну й інтонаційну відповідність музичному супроводу. У пісенному перекладі ці трансформації стають необхідною умовою досягнення зручності виконання, синхронності та семантичної точності, що робить їх

одним із визначальних засобів збереження еквівалентності в аудіовізуальному жанрі.

2.2.2 Лексичні трансформації

Лексичні трансформації є необхідними структурними або семантичними змінами в мовних одиницях, які відбуваються в результаті адаптації тексту до норм цільової мови. Це зміни, призначені для передачі контекстуального значення, уникнення буквальності та відтворення змісту таким чином, щоб він був адекватним у випадках відсутності еквівалента або якщо відповідник із словника не відображає бажаного семантичного відтінку [17, 88–89]. У роботі з піснями такі трансформації набувають особливої ваги.

У дослідженні Л. Монастирської висвітлюється тема того, що лексичні трансформації стають ключовим інструментом перекладача у тих випадках, коли прямий відповідник відсутній або не узгоджується зі структурними чи стилістичними нормами мови перекладу. Авторка показує, що перекладачеві часто доводиться обирати між варіантними еквівалентами, транскодуванням, калькуванням чи описовим перекладом [57].

У вітчизняній та зарубіжній перекладацькій традиції виділяють кілька ключових стратегій передачі лексики у цільову мову. До найпоширеніших належать добір відповідного еквівалента, транскрипція, описовий переклад, калькування та семантичне розширення. У науковій літературі також підкреслюється можливість створення нового терміна у тих випадках, коли наявні засоби не забезпечують точної чи природної передачі змісту [12, 70].

За класифікацією В. Карабана, до таких належать конкретизація, генералізація, додавання (ампліфікація), вилучення (редукція), заміна частини мови та перестановка [8, 300–314]:

- Конкретизація (specification) – це звуження ширини значення вихідного слова шляхом добору українського відповідника з

точнішим змістом [8, 306–307]. Наприклад, слово «*treat*» у буквальному значенні означає «*частування*», однак у контексті фабрики солодошів його доцільно конкретизувати як «*цукерка*» або «*шоколадний смаколик*».

- Генералізація (*generalisation*), навпаки, розширює значення: вузьке поняття перекладається ширшим, коли це потрібно для збереження стилю, рими чи ритму тексту [8, 306–308]. Наприклад, вузьке «*marzipan*» може передаватися ширшим «*солодоші*», якщо конкретне слово порушує риму чи ритм рядка.
- Додавання (ампліфікація) та вилучення (редукція) застосовуються для узгодження перекладу з ритмічно-мелодійною структурою. Перекладач може додати уточнення, щоб досягти потрібної довжини рядка, або опустити надлишкове слово, що порушує ритм [8, 306–311]. Наприклад, у рядку може з'явитися додане «*і знов*», щоб вирівняти ритм, або зникнути «*just*», якщо воно збиває мелодику.
- Заміна частини мови є одним із найпоширеніших прийомів у пісенному перекладі, коли збереження ритму та інтонаційної плавності потребує граматичного переосмислення вихідної одиниці. За спостереженнями В. Карабана, така трансформація дозволяє адаптувати висловлювання до природних моделей цільової мови, не змінюючи смислового ядра [8, 312–314]. Наприклад, англійське дієслово може бути передане іменником («*to dream*» як «*мрія*»), якщо це забезпечує точніший наголос або зручнішу римову позицію в рядку.
- Перестановка застосовується тоді, коли відповідність ритміко-синтаксичній структурі української мови вимагає зміни порядку слів або членів речення. В. Карабан підкреслює, що перестановка дозволяє уникнути штучності та калькування, особливо у випадках, коли англійський порядок слів не має прямої стилістичної відповідності в

українській традиції [8, 314]. У пісенних текстах цей прийом допомагає поєднати смислову точність із музичною фразою: наприклад, дієслово може зміститися в кінець рядка, аби створити риму, або звертання може бути винесене на початок для досягнення емоційної виразності.

У підході А. Честермена лексичні трансформації розглядаються як семантичні стратегії, які охоплюють синонімію, антонімію, гіпонімію, конверсну трансформацію, зміну абстрактності, парафразу, зміну тропу тощо [29, 94–95]. Такі прийоми допомагають перекладачеві зберегти образність, експресивність і стилістику оригіналу.

У класифікації Л. Моліни та А. Амбір подано широкий спектр перекладацьких трансформацій, які можуть застосовуватися і на лексичному рівні перекладу: запозичення, калькування, дослівний переклад, модуляція, еквіваленція, адаптація, описовий переклад, а також такі прийоми, як генералізація, конкретизація та компенсація тощо [56]. Ці техніки дозволяють перекладачеві варіювати ступінь відтворення форми й змісту оригіналу, добираючи такі відповідники, які забезпечують природність звучання та збереження семантичної точності у пісенному тексті.

Одним із найпоширеніших засобів є синонімічна заміна, коли оригінальне слово перекладається не прямим відповідником, а семантично близьким варіантом, що краще підходить до ритму чи настрою сцени. [59, 84–85] Наприклад, фраза «*my heart is trembling*». У буквальному значенні перекладається як: «*моє серце тремтить*», але в українському варіанті природніше звучить «*серце завмирає*» або «*душа тривожиться*», адже це точніше передає її емоційний стан у момент сумніву.

Антонімічний переклад у пісенних текстах виявляється ефективним тоді, коли зміна полярності висловлювання допомагає точніше передати емоційний підтекст або символічне навантаження сцени. Перекладач

свідомо відходить від буквального відтворення і застосовує контекстуальний антонімічний переклад, який розглядають як найвищий рівень семантичної трансформації [4, 369]. Наприклад, рядок «I fear no darkness» може бути перекладений як «я вірю у світло». Не змінюючи смисл, таке рішення посилює образність і підкреслює позитивну домінанту сцени.

Як зазначає П. Ньюмарк, компенсація застосовується тоді, коли відтворення певного образу, метафори чи емоційного ефекту в тому самому місці є неможливим або невдалим, і тому перекладач переносить їх в іншу частину тексту, забезпечуючи стилістичну рівновагу [59, 144].

Отже, лексичні трансформації є основним інструментом пісенного перекладу, оскільки саме вони забезпечують точність сенсу в умовах ритмічних, стилістичних і культурних обмежень. Їхнє застосування дозволяє перекладачеві гнучко компенсувати відсутність прямих відповідників чи підтримувати музичну організацію тексту. У піснях ці прийоми допомагають адаптувати слово до ритму, інтонації, вокальної подачі та поетичності номера.

2.2.3 Стилiстичнi трансформацiї

У теоретичних дослідженнях стилістику описують як сферу, де вибір мовних засобів завжди пов'язаний з комунікативною метою та бажанням автора створити певне враження. З цієї причини стилістичні трансформації стають необхідними, коли буквальне відтворення призводить до втрати образності або порушення стилістичної гармонії тексту. [41]. Завдяки цьому перекладач може відтворити не лише зміст, але й стилістичну інтонацію, що є ключовим для художніх та пісенних текстів.

За Л. Науменко та А. Гордєєвою, до стилістичних трансформацій належать [14, 112]:

- логізація (заміна емоційно насиченої лексики більш нейтральною);
- експресивація (посилення емоційної насиченості окремих одиниць);

- модернізація (заміна застарілих слів сучасними);
- архаїзація (навмисне використання архаїчних форм для створення певного стилістичного колориту) .

Логізація означає зміну високоекспресивної лексики на більш нейтральну (щоб зменшити експресивну вагу), експресивація, навпаки, – надання сильнішого емоційного забарвлення цілком нейтральним одиницям, модернізація заміну застарілої лексики сучасною, а архаїзація – введення стилістично маркованих архаїзмів для надання колориту чи ритмічної структури [14, 113]. Наприклад, в українському перекладі можуть свідомо використати архаїчне «трішечки» замість «трохи», якщо «трохи» не лягає в риму чи мелодію.

За О. Селівановою, у системі стилістичних трансформацій виділяють також метонімічні та метафоричні (деметафоризація, реметафоризація), експресивні, функціонально-стилістичні та фігуративні трансформації [19, 274]. У конотативній площині вона розрізняє експресивні та функціонально-стилістичні трансформації як способи передачі емоційно-оцінних компонентів оригіналу [19, 276].

Пісенні тексти часто вимагають не лише збереження стилістики, а й переосмислення. Стилiстичнi трансформації є невід’ємною частиною перекладознавчої практики, забезпечуючи поєднання змісту, стилю, настрою та музичності у перекладених пісенних текстах.

Отже, музичні стилістичні трансформації є важливим засобом збереження художньої та комунікативної відповідності в текстах пісень у процесі перекладу. Ці техніки перекладу допомагають синхронізувати зміст із нормами та стилістичною традицією цільової мови, зберігаючи образність та емоційний тон оригіналу. Логізація, експресивізація, модернізація, архаїзація в поєднанні з метафоричними та функціонально-стилістичними замінами гарантують точність значення, зберігаючи інтонаційний та конотативний шар у перекладеному творі.

2.3 Інші засоби досягнення еквівалентності у пісенному перекладі

Переклад пісень не є простим перетворенням тексту, і тому еквівалентність далеко не завжди досягається, оскільки вони всі є мультимодальними, адже значення може передаватися одночасно за допомогою слів, звуку, ритму, вокалу, голосу та сценічного виконання. За словами К. Кайндля, переклад пісень не можна розглядати поза рамками, пов'язаними з музичним і візуальним контекстом, оскільки саме так поєднуються семіотичні канали, від яких залежить функція та вплив музичного твору [43, 3–6; 44]. У цьому сенсі еквівалентність означає збереження змісту й адаптацію тексту до його музичного та драматургічного середовища.

Основною необхідністю для перекладу пісень у сучасних дослідженнях часто визначається зручність його виконання. Й. Франзон наголошує на необхідності того, щоб перекладений текст залишався придатним для виконання, відповідав мелодійній лінії та мав подібний емоційний ефект, як і оригінал [37]. Відповідність часто передбачає відхилення від буквального змісту, з відповідними прагматичними та поетично-музичними трансформаціями, перестановками, ритмічними модифікаціями та компенсаціями. Тому це служить меті об'єднання тексту з музичною структурою.

Культурна адаптація також відіграє важливу роль у досягненні еквівалентності. М. Матео пише, що пісні в мюзиклах, фільмах та анімаціях містять культурні посилання, жарти, соціальні явища та інтертекстуальні зв'язки, тому перекладач повинен адаптувати їх, щоб вони залишалися зрозумілими та функціональними для цільової аудиторії [53]. Це може вимагати заміни реалій, зміни алюзій, локалізації жартів або створення нових образів з таким самим емоційним впливом.

2.3.1 Прагматична адаптація

Досягнення перекладацької еквівалентності у пісенних текстах є складним завданням, оскільки воно вимагає не лише лексико-граматичної точності, а й відтворення художньої, емоційної та музичної гармонії. Поза межами традиційних лексико-граматичних трансформацій у цій сфері активно застосовуються адаптивні прийоми, які дозволяють перекладачеві зберегти функцію, культурні конотації та поетичну мелодійність оригіналу. У перекладі пісень ключову роль відіграє здатність тексту «працювати» в музичному контексті. Тому перекладачеві доводиться застосовувати різноманітні адаптивні стратегії, спрямовані на досягнення природності звучання, збереження ритмо-інтонаційної структури та відповідності функціональним очікуванням цільової аудиторії.

Прагматична адаптація як інструмент у перекладі пісень полягає в пристосуванні змісту й форми тексту до конкретної ситуації, мети твору та очікувань цільової аудиторії в рамках модифікування змісту, мовних формулювань і стилістичних засобів. Вона забезпечує не лише смислову, а й функціональну еквівалентність між оригіналом і перекладом [24, 34]. Цей підхід особливо корисний у випадках перекладу музичного матеріалу, призначеного для виконання в мюзиклах, кінострічках, телесеріалах, театральних виставах чи дубляжі мультфільмів, де текст нерозривно пов'язаний із мелодією, акторською грою та драматургічною складовою.

У ситуаціях, коли гумор, іронія чи культурно марковані натяки англomовної пісні не можуть бути сприйняті українською аудиторією без адаптації, перекладач змінює мовні засоби так, щоб зберегти прагматичну дію вислову. Це може включати добір іншої ідіоми, корекцію ступеня емоційності або модифікацію мовленнєвого тону, аби викликати подібну реакцію в слухача. [63, 40]. Такий підхід дозволяє утримати ефект висловлювання навіть у випадках, коли дослівне відтворення було б неефективним.

Отже, прагматична адаптація забезпечує природність звучання та відповідність тексту конкретній сцені, її меті й очікуванням аудиторії. Стратегії адаптації дозволяють перекладачеві не лише відтворити зміст, а й зберегти інтонаційний малюнок, гумор, культурні конотації та емоційний ефект, які визначають функцію музичного номера.

2.3.2 Культурна адаптація та локалізація

Інший аспект досягнення еквівалентності пов'язаний із культурною адаптацією, яка забезпечує зрозумілість пісенного тексту для цільової аудиторії. Оскільки музичні номери містять власні назви, алюзії, реалії та культурні коди, перекладач повинен трансформувати їх так, щоб вони зберігали змістову та емоційну відповідність в українському контексті [10, 247–249]. Без такої адаптації елементи твору можуть просто втратити сенс, або не викликати потрібної емоційної реакції.

Культурна адаптація може реалізовуватися через кілька ключових стратегій, які дають змогу перекладачеві забезпечити зрозумілість та емоційну впізнаваність тексту для українського глядача:

- адаптація або культурна заміна, коли незнайома реалія поступається місцем одиниці, знайомій цільовому реципієнту, щоб зберегти прагматичну функцію висловлювання [10, 250];
- пояснювальний переклад (*explication*), що використовується у випадках відсутності культурного аналога, але водночас потребує обережності, оскільки може порушити ритмічну організацію тексту в пісенному перекладі [10, 250–251];
- Транслітерація або калькування, можливі тоді, коли одиниця зберігає зрозумілість і не створює семантичних бар'єрів [10, 249–250];
- Генералізація або конкретизація дозволяють адаптувати зміст шляхом розширення або звуження значення певної одиниці. Конкретизація уточнює смисл, коли українському читачеві потрібна більша

визначеність; генералізація ж використовується для спрощення або узагальнення культурно насиченого елементу, щоб зробити його доступним для сприйняття [10, 251].

Таким чином, культурна адаптація у пісенному перекладі виконує медіаторну функцію між двома культурними світами, сприяючи збереженню культурної релевантності тексту без втрати його поетичної цілісності та емоційності.

2.3.3 Особливі засоби передачі еквівалентності у пісенних текстах

У перекладі пісенних текстів також важливим є питання фонетичної придатності тексту для співу, що в англomовній літературі позначається поняттям «співучість» («singability»). На думку Й. Франзона, перекладений текст може вважатися зручним для співу лише тоді, коли він одночасно відповідає ритміці мелодії та властивостям цільової системи фонетики. Дослідник підкреслює, що перекладачеві доводиться працювати у зоні компромісів між семантикою та музичною структурою [38, 377–379].

Питання співучості також пов'язане з тим, як мовний матеріал функціонує під час виконання. Як зазначає К. Кайндль, переклад пісень вимагає врахування не лише змісту, а й звучання тексту, оскільки у слова співі повинні легко вимовлятися та гармонійно поєднуватися з мелодичним ритмом [43; 44]. Відтак фонетична структура цільової мови впливає на перекладацькі рішення так само, як і семантика: певні звуки або поєднання складів можуть звучати природно у співі, тоді як інші здатні спотворювати ритміку й вокальну подачу.

У процесі перекладу пісенних текстів, крім прагматичних і культурних чинників, велике значення має поетична й музична адаптація. На думку П. Лоу, перекладач працює одночасно у двох семіотичних системах: мовній та музичній. Виходячи з цього, текст повинен бути придатним до виконання та відповідати мелодійній фразі, акцентному

малюнку й темповій організації твору [51, 12–13]. Власне, здатність перекладеного рядка лягати на музику є не другорядною, а визначальною умовою збереження художнього потенціалу пісенного номера.

К. Шульце-Форстер звертає увагу на те, що спів завжди пов'язаний з тим, як побудована звукова система мови. Кожна фонема має свої акустичні властивості і вони зберігаються навіть тоді, коли спів змінює висоту чи характер звучання [66, 1–5]. Це важливо для перекладу пісень, адже текст повинен звучати природно і відповідати тому, як насправді вимовляються звуки під час виконання.

До основних засобів збереження поетичності та мелодійності належать [51, 28–54]:

- підбір розмірних відповідників, що узгоджуються з музичною схемою;
- створення рим та асонансів, що природно звучать українською та не порушують конструкції;
- відтворення алітерацій, парних повторів (лексичне звучання), що покращують звучання тексту;
- синтаксичні перестановки для узгодження структури та ритмічності;
- використання виразних епітетів, метафор, риторичних фігур, які підсилюють емоційну виразність перекладу та зберігають експресію оригіналу;
- компенсаторні трансформації які дозволяють перекладачеві відновити втрачений зміст або емоційну віддачу в іншій частинці твору.

У деяких випадках перекладач може свідомо відмовлятися від буквального відтворення змісту для збереження музичного ритму. Наприклад, заміна складного ідіоматичного вислову коротшим, більш ритмічним, або додавання вокальних вигуків («ой», «ей», «ла-ла») для підтримання мелодійної лінії. Такі прийоми є засобами стилістичного

вирівнювання, що допомагають забезпечити гармонію між словом і музикою.

Музично-поетична адаптація є ваговою складовою досягнення еквівалентності пісенного перекладу, адже вона забезпечує поєднання змісту й форми, а також збереження художньої цілісності твору в іншій системі культури та мови. Важливим є не лише відтворення вербального рівня, а й здатність тексту природно вписуватися у музику та вокальну манеру виконання. Якість перекладу пісні визначається тим, наскільки гармонійно співіснують зміст, ритм, звучання та зручність співу.

Таким чином, можна стверджувати, що поетична й музична адаптації є не допоміжним, а визначальними інструментами у досягненні еквівалентності пісенного перекладу. Вони забезпечують єдність змісту, ритму, інтонації та емоційної дії, перетворюючи текст на органічний елемент музичної тканини мюзиклу. Набір прийомів (від добору рими й розміру до компенсації та стилістичного вирівнювання) працює як цілісна система, що дозволяє перекладачеві зберегти художню цілісність і сценічну функціональність пісні.

РОЗДІЛ 3 АНАЛІЗ ЗАСОБІВ ДОСЯГНЕННЯ ЕКВІВАЛЕНТНОСТІ У ПРОЦЕСІ ПЕРЕКЛАДУ ПІСЕННИХ ТЕКСТІВ МЮЗИКЛІВ

3.1 Перекладацькі рішення для досягнення різних типів еквівалентності

У цьому підрозділі представлено практичний аналіз перекладацьких стратегій, застосованих у процесі відтворення пісенних текстів сучасних мюзиклів українською мовою. Для дослідження було обрано низку пісенних творів, зокрема з мюзиклів «Вонка», «Русалонька» та «Подорож до Вифлеєма». Вибір саме цих матеріалів зумовлений тим, що всі вони були створені та видані в одному році – 2023. Це дозволяє порівнювати перекладацькі рішення у рівних умовах, без впливу змін у мовних тенденціях чи культурному контексті різних років.

Дослідження охоплює ключові типи еквівалентності, а саме: денотативну, конотативну, прагматичну, нормативну і формальну. Їх розгляд здійснюється з урахуванням тих перекладацьких трансформацій, які забезпечують досягнення еквівалентності та адекватності перекладу. Перекладацькі трансформації дозволяють простежити, як перекладач обирає конкретні рішення для досягнення певного типу відповідності між оригіналом і перекладеним текстом.

3.1.1 Денотативна еквівалентність

У процесі перекладу пісень мюзиклів перекладачі часто стикаються з комплексом завдань, серед яких із найважливіших є точне відтворення змісту оригіналу. Денотативна еквівалентність, за визначенням В. Коллера, полягає у збереженні фактичної інформації, що передається у вихідному тексті, навіть якщо для цього необхідно змінювати стилістичні засоби або граматичну будову цільової мови [47].

У цьому підрозділі здійснюється системний аналіз перекладацьких рішень для досягнення денотативної еквівалентності, реалізованих в

українському дубляжі у процесі перекладу з англійської мови пісенних текстів мюзиклу «Вонка». Метою аналізу є з'ясування шляхів досягнення денотативної еквівалентності між англomовним оригіналом та перекладом.

Розпочнемо із пісенного номеру, що називається «*Hatful of Dreams*», що виконує роль вступної пісні-експозиції (I want song) у мюзиклі. Головний герой, Віллі Вонка, залишаючи свої морські мандрівки, вирушає у місто, де планує здійснити свою головну мрію – продавати власний шоколад. Уже перші рядки пісні свідчать про конкретні денотативні образи: тривалість подорожі, географію та місце прибуття.

Співаючи про завершення подорожі, герой зазначає:

After seven years of life upon the ocean.

*It is time to bid the **Seven Seas** farewell [77].*

У версії українського дубляжу уривок звучить так:

*Вже **сім років на човнах** спливи за обрій.*

*На прощання я махну **семи морям** [78].*

Числовий параметр «*seven years*» і сталий образ «*Seven Seas*» збережено без семантичних втрат і перекладено як «сім років» та «семи морям» відповідно. Крім цього, «*upon the ocean*» конкретизовано у перекладі як «на човнах», що узгоджується візуальним рядом сцени, оскільки у кадрі бачимо човни, а не лише океан. Ця конкретизація не змінює денотату морського життя.

Матеріальна скрута героя передається через перелік зношених речей. В оригіналі:

*Got a **tattered overcoat and battered suitcase***

*Got a pair of **leaky boots** upon my feet [77].*

Український варіант цього фрагмента є таким:

*В мене **дране пальтечко й валізка древня!***

Ветхі чоботи й діряві, наче сир [78]!

Перекладач зберіг значення оригінальних фраз «*tattered overcoat*» і «*battered suitcase*», проте застосував прийоми синонімічної заміни та експресивації, використавши стилістично багатші відповідники та зменшені форми іменників – «*дране пальтечко*» і «*валізка деревня*». Такий вибір дозволяє передати не лише зміст висловлювання, а й емоційний аспект, що підкреслює скрутне матеріальне становище героя. Епітет «*leaky*» розгортається в порівняння «*діряві, наче сир*», що відповідає візуальному образу дірявих чобіт і водночас стилістично увиразнює бідність персонажа.

Далі герой окреслює власний «стартовий капітал» для здійснення своїх мрій. Тут у процесі перекладу було важливо зберегти і кількість, і центральний образ рефрену:

*I've got **twelve silver sovereigns** in my pocket,
And a **hatful of dreams** [77].*

У версії українського дубляжу маємо:

*Маю дюжину срібних **соверенів**,
І **циліндр повний мрій** [78]!*

Кількісна інформація «*twelve*» була передана синонімом «*дюжина*», що не порушує денотативної точності, але краще вписується у ритм рядка. Назва монет «*sovereigns*» відтворена прямим відповідником «*соверенів*», тобто фактичним денотатом, а саме конкретним типом валюти. Особливо показовою є передача образу «*A hatful of dreams*» переданий як «*Циліндр повний мрій*». В оригіналі автор, замість «*top hat*» або «*cylinder hat*», використав загальне слово «*hat*». Однак перекладач використав більш вузьке значення слова та обрав варіант «*циліндр*», адже саме такий капелюх тримає в руках головний герой, що передає фактичний візуальний контекст і виконує функціональну еквівалентність.

У міській частині пісні, Вонка прибуває у рай кондитерських магазинів:

There's a famous restaurant on every street here.

*There's **Brandino's** and the **Bar Parisian**» [77].*

У перекладі:

Що не крок – тут славнозвісні ресторани.

*Тут “**Брандіно**” і знаменитий “**Париз’єн**” [78].*

Власні назви магазинів «*Brandino's*» і «*Bar Parisian*» збережено та передано через транслітерацію. Загальний образ «ресторан на кожній вулиці» точно відтворено через «*що не крок – то славнозвісні ресторани*», де використано генералізацію.

Денотативно важливим є рух кількості монет у кишені Вонки:

*I've got **twelve** silver sovereigns in my pocket /.../*

*Now I'm somehow down to **ten** /.../*

***Six** silver sovereigns in my pocket [77].*

Українською:

*«Маю **дюжину** срібних соверенів, /.../*

*Раптом **десять** настає! /.../*

***Шість** соверенів срібних маю [78].*

Збереження цих чисел (з 20 до 6) є критичним для розуміння змісту, оскільки саме вони демонструють як місто «з’їдає» ресурси героя лише за одну прогулянку.

Вонка підсумовує свій життєвий шлях і розуміє, що все що він має це декілька суверенів і шоколад. Він вірить, що його солодкі витвори мистецтва принесуть йому великий успіх, і тому співає:

I've poured everything I've got into my chocolate

Now it's time to show the world my recipes [77].

В українському перекладі ці стрічки звучать таким чином:

В шоколад свій вірю я, мов навіжений

Унікальний, неповторний, тільки мій [78].

Таким чином, на лексичному рівні спостерігаємо модуляцію, оскільки у первинному виразі «*I've poured everything I've got...*» («я вилив усе, що

мав») було здійснено зміну тропу із метафори «вкладення» на метафору «повної відданості». Одночасно відбувається вилучення окремих елементів оригіналу («*everything I've got*») з компенсаційним підсиленням через доданий експресивний компонент «мов навіжений», що є додаванням. Крім того, переклад демонструє зміну структури речення, адже дієслівна форма Perfect Active («*I've poured*») перетворюється на теперішній час («*вірю*»), а об'єкт («*в шоколад свій*») винесено у препозицію для ритмічної організації рядка.

На наступному етапі історії, коли Вонка купує свій власний магазин солодоців, звучить пісня «*A world of your own*». Віллі Вонка співає про те, що шоколад і його кондитерські вироби здатні творити дива, переносючи людину в чарівний, загадковий світ мрій і фантазій. Запросивши жителів міста до свого магазину, Вонка починає показувати всім свої шоколадні шедеври. В англomовному тексті ключовим є опис фантазійного «шоколадного ландшафту»:

*Chocolate bushes, chocolate trees,
Chocolate flowers and chocolate bees [77].*

В українському перекладі маємо:

*Шоколадне все довкіл,
Шокоцвіт для шокобджіл [78].*

Денотативне ядро, а саме «шоколадні куці», «шоколадні дерева», зберігається, але замість прямого переліку перекладач застосовує прийом компресії для досягнення ритму. Окремі детонати «*flowers*» і «*bees*» реалізовано через неологізми «шокоцвіт» і «шокобджіл» засобом дискусивного творення, що дозволяє одночасно зберегти риму, створити оригінальний стилістичний ефект і відповідати візуальному ряду.

Ще одним прикладом перекладу солодоців є епізод «солодкого дощу»:

Clouds are made of cotton candy

*Just keep your umbrella handy
Cause there's a **hard rain** gonna fall,
Humbugs, gumdrops, and aniseed balls [77].*

Український переклад:

*Адже це – **солодка вата**,
Парасольки раджу взяти!
Карамелі йде циклон,
Барбариски, дюшес і лимон [78].*

Тут денотативно збережено ключові елементи сцени: «*cotton candy*» («солодка вата»), «*umbrella*» («парасольки»), «*hard rain*» («циклон карамелі»). Елемент «*humbug*» (традиційні британські м'ятні льодяники) у перекладі замінено не на конкретний український відповідник, а на описові смаки: «барбарис», «дюшес», «лимон». У такий спосіб переклад переходить від назви продукту до смакової характеристики та водночас адаптуючись до української дитячо-пісенної традиції, де саме смаки, а не брендові назви, звучать природно в ліричному тексті.

Пісня «*You've Never Had Chocolate Like This*» функціонує у мюзиклі є комедійною піснею («comedy number»). Музичний номер поєднує рекламу шоколаду, гротескні ефекти від його споживання та сатиричні описи портретів персонажів. Денотативне ядро тут – це різновиди солодоців і їхні можливості змінювати зовнішність і настрій людей.

В одному з куплетів Вонка презентує «особливий» макарун:

*My **giraffe-milk macaron**...
Just take a chance and you'll be dancing to a different tune [77].*

Українська версія:

***Жувальний макарун**...
Не гайте час - і враз екстаз торкнеться серця струн [78].*

Оригінальний денотат «*giraffe-milk macaron*» (макарун з молоком жирафа) є фантастичним смаком, однак функціонально це «чарівний десерт,

що змінює людину». Перекладач замінює його на «жувальний макарун», застосовуючи лексичну модуляцію і зміну тропу, адже фокус переноситься з екзотичності інгредієнта на відчуття (жувальна текстура, процес споживання). Перекладач зберігає основну інформацію, тобто образ десерта, що робить магію.

Цікавим прикладом є пісня «*Sweet tooth*», яка також є прикладом комедійної пісні (comedy number). У ній співають 3 власники кондитерських, які намагаються примусити поліцейського схопити Вонку, обіцяючи йому безліч шоколаду. Домовляючись про кількість коробок нагороди, кондитери співають:

*A **hundred** of your favorites? /.../*

***Seven hundred** boxes? /.../*

***Eighteen hundred** boxes [77]?*

В українському перекладі:

***Сто** коробок вас влаштує? /.../*

*Ось **сімсот** коробок. /.../*

*А за **тридцять сотень** [78]?*

Автор перекладу переносить числові дані: «*hundred*» як «сто», «*seven hundred*» як «сімсот». А у виразі «*eighteen hundred*» маємо парафразу числового виразу «тридцять сотень», що проте зберігає масштаб солодкого подарунку.

У підсумку, переклад пісенних номерів мюзикла «Вонка» демонструє послідовне збереження денотативної еквівалентності через застосування різних трансформацій. Фактичні параметри, такі як тривалість мандрів, кількість монет, назва будівель міста, перелік солодоців, порівняльні масштаби, умови контракту й інші аспекти відтворені точно саме завдяки дослівному перекладу, калькуванню, конкретизації, транспозиції, адаптації, еквіваленції, компенсації, модуляції, синонімічній заміні, неологізації, експресивації та іншим засобам. Водночас переклад залишається

органічним у музичній і візуальній структурі фільму, що дозволяє досягти високого рівня відповідності денотативному змісту в межах аудіовізуального перекладу.

3.1.2 Конотативна еквівалентність

Конотативна еквівалентність стосується не буквального змісту, а всіх емоцій і відтінків, які несе оригінальний текст. Це те, як звучить рядок і який настрій створює, що відчуває персонаж, яке враження має сформувати сцена. У мюзиклі емоційний шар нерозривно пов'язаний із музикою, голосом і темпом, тому переклад має не лише передавати слова, а й зберігати атмосферу. Перекладач щоразу вирішує, як передати тендітність, напруження, урочистість чи інший глибокий емоційний момент так, щоб український глядач пережив саме ті почуття, що й аудиторія оригіналу. Це вимагає уважності до стилю, інтонації, підтекстів і характеру героїв, адже саме вони визначають, як звучить кожен рядок у перекладі.

У мюзиклі «Подорож до Вифлеєма» конотативна еквівалентність є критично важливою, адже пісні у фільмі передають головні емоції твору: від молитви Марії й сумнівів Йосипа до гордовитості царя чи урочистості появи Волхвів. Кожна сцена має свій емоційний код, і завданням перекладача є точне його відтворення.

Пісня «*Good To Be King*» у мюзиклі є прикладом пісні-ідентифікації (I am song), хоча й в сатирично-гротескному стилі. У цьому номері цар Ірод, який наказав убити всіх недавно народжених хлопчиків у Вифлеємі, відкрито вихваляється своєю владою. Його самозакоханість подається з перебільшенням, щоб глядач одразу відчув абсурдність його поведінки. Уже перші рядки створюють потрібний настрій:

It's good to be king

*And have the **absolute authority***

All the attributes of divinity [81].

В українській версії це звучить так:

Фортунить мені,

Що піді мною трон; ночі і дні,

Із року в рік немов в солодкому сні [82].

У цих рядках перекладач передає не лише зміст, але й емоційний відтінок пихи та задоволення. Замість дослівного «добре бути королем» перекладач використовує синонімічний варіант «*фортунить мені*», який передає хвастливий, зухвалий тон і створює чітке емоційне забарвлення. Частина «*absolute authority*» передана через додавання образу «солодкий сон», що компенсує втрату прямої згадки про авторитарність, але зберігає конотативний відтінок могутності. Таке рішення також зумовлене ритмом, адже довший український рядок краще вкладається в музичну фразу, а голосні «о» і «и» відповідають артикуляції актора в кадрі, тому це ще й врахування ліпсинку.

Музичний номер «*In My Blood*» є внутрішнім монологом сина Ірода, який намагається зрозуміти, чи може він вирватися з темряви, яку він успадкував від батька. Конотативна еквівалентність тут працює на рівні емоцій: переклад має зберегти тягар провини, боротьбу із собою, страх повторити долю батька. Такі рядки свідчать про стан внутрішнього конфлікту:

When I was a boy you were like a god I worshipped, Father!

*I could hear your voice **echo in the halls like thunder**, Father [81]!*

В українському перекладі:

*Коли я був малим, **я тебе сприймав, як Бога, батьку!***

*Чув, я голос твій, він лунав, як грізний грім, **мій батьку** [82]!*

Перекладаючи ці рядки, автор зберігає основний емоційний імпульс. Фраза «*you were like a god*» точно передана через еквівалент «*як Бога*». «*Echo in the halls like thunder*» перетворюється на більш конкретний образ «*лунав, як грізний грім*», що є використанням засобу конкретизації та

експресивації образу. Оригінальний «*thunder*» і перекладений «*грізний грім*» формують правильний звукоряд, де звуки «р» і «г» додають тривожної атмосфери, яка добре збігається з артикуляцією актора, тому це також рішення, пов'язане з ліпсинком.

*I am stuck with **this darkness that runs through my veins***

***Am I a prisoner or can I change** [81]?*

Українською передано:

Я застряг, морок той в мені тече

***Я у полоні, хто звільнить мене** [82]?*

У словосполученні «*this darkness*» перекладач обирає слово «морок», що є лексичною заміною, яка підсилює образ і надає більш підходящого за сенсом та емоцією звучання. Конструкція «*runs through my veins*» передана через «в мені тече» через транспозицію, яка дозволяє вписати рядок у мелодичний малюнок і водночас зберегти метафору руху темряви в тілі. У другому рядку змінюється тип речення з питального речення на стверджувальне: «*am I a prisoner*» перекладено як «я у полоні».

I don't understand the words you've spoken

*And my heart is still **trying to believe** [81].*

В українському перекладі:

Я не розумію твоє слово

*Серце так **стискається, кричить** [82].*

Тут конотація сумніву й розгубленості посилюється через стилістичну експресивацію «*стискається, кричить*», а також через зміну тропу, яка проявляється у перетворенні абстрактного «*trying to believe*» перетворюється на фізичний образ болю «*серце стискається*». Ці прийоми передають внутрішню напругу, яку бачимо на лиці акторки. Застосовано також додавання, адже «*кричить*» виникає як компенсація високої вокальної ноти, що у дубляжі потребує відповідної конотативної інтенсивності, і для правильної артикуляції, адже в кадрі лице героїні.

Особливо значущою є трансформація в епізоді, де Марія сумнівається у тому, чи може вона стати матір'ю Божого Сина:

*Should a miracle feel like an **anchor**,
Bringing shame upon my family... [81].*

В українському дубляжі:

*Хто повірить, Ти створив **це чудо**,
Що в мені росте Твоє дитя [82]?*

Перекладач змінює образ «*anchor*» (якір) на не важкий тягар, а питання «*хто повірить*». Це модуляція, парафраза і заміна тропу одночасно, що дозволяє адаптувати конотацію «внутрішнього сорому» до української духовної традиції, де страх засудження спільноти більш природний, ніж концепт «*якоря*». Тут відбувається складна комплексна трансформація, у якій декілька прийомів зливаються в одну ритмічно й емоційно погоджену фразу.

Тож, у ході перекладу пісень в мюзиклі «Подорож до Вифлеєма» конотативна еквівалентність полягає в точному відтворенні емоцій, настроїв, атмосфери й внутрішнього стану персонажів. Згадані вище приклади ілюструють, що перекладач досягає цього через лексичні, стилістичні та ритмо-мелодійні зміни, які відповідають музиці, синхронізації губ, збереженню основного емоційно-сенсовного забарвлення реплік і гармонійності між звучанням та візуальною складовою. Тому збереження атмосфери оригіналу вимагає не буквального повторення слів, а максимально детального адаптування емоційного змісту до специфіки та культури українського глядача.

3.1.3 Прагматична еквівалентність

Прагматична еквівалентність у пісенному перекладі забезпечує відповідність перекладеного тексту очікуванням і сприйняттю цільовою аудиторією. Глядачами мюзиклу «Русалонька» є передусім діти та підлітки,

а також дорослі, які бажають відновити спогади й емоції перегляду мультфільму дитинства. Тому перекладаючи пісні фільму, важливо враховувати не лише зміст, а й те, як слова працюють у конкретній сцені: чи викликають сміх там, де в оригіналі гумор; чи пробуджують співчуття, де автор цього хоче; чи створюють ту чарівність, магію, яку сцена хотіла передати. Саме у цьому й полягає прагматична еквівалентність: переклад має очікувану реакцію глядача, тобто той самий ефект, який оригінал справляє на свою аудиторію.

Сам мюзикл «Русалонька» є кінематографічною версією однойменного анімаційного фільму «Disney», створеного як ремейк популярної анімаційної історії. Така версія класичної казки зберігає свої центральні сюжетні лінії та культових персонажів. Мюзикл є сучасним поглядом на дитячий анімаційний фільм, який поєднує ностальгію та новизну.

Пісенний номер «*Part of Your World*» є одним з ключових пісень-бажань (I want song), у якій Аріель, русалка, вперше озвучує своє бажання бути частиною людського світу. Вона мріє про ноги, а не хвіст, щоб жити повноцінним життям на суші. Про це співає:

What would I give if I could live out of these waters?

What would I pay to spend a day warm on the sand [79]?

Українською:

Я б розцвіла, якби жила поза водою.

Сняться мені щасливі дні на берегах [80].

У цьому фрагменті спостерігаємо зміну тропу, адже дієслово «розцвіла» є метафорою, якої немає в оригіналі. Хоча це рішення дозволяє зберегти емоцію співчуття до персонажа та прагматику мрії, адже у воді вона не щаслива, а на суші – її життя стане по-справжньому щасливим.

Коли Аріель показує свої коштовні знахідки з людського світу своєму найкращому другові-рибі Себастьяну, вона із захопленням говорить про кожну деталь свого маленького царства:

*Look at this **trove** Treasures untold,
How many **wonders** can one cavern hold [79]?*

У перекладі:

***Світ осяйний цінних речей,
Серед похмурих підводних печер [80].***

Перекладач замінює нейтральне слово «*trove*», що у перекладі означає «скарб», розгорнутою метафорою «світ осяйний цінних речей». Тут застосовано прийом експресивації та зміну тропу для створення ефекту зачарування, який домінує в пісні Аріель. Далі відбувається конкретизація та додавання у фразі «похмурих підводних печер»: множина замість однини і поява епітета «похмурих» підсилюють атмосферу темного підводного світу, яку глядач бачить у кадрі. Також спостерігаємо граматичну трансформацію, редукцію запитальної конструкції («*How many wonders...?*»), що забезпечує плавнішу вокальну лінію й уникає інтонаційного зламу, який суперечив би мелодичній структурі. У результаті переклад досягає прагматичної еквівалентності не через буквальність, а через реконструкцію ефекту: почуття дива, блиску й мрійливості, яке в оригіналі формується простотою тексту, а в українській версії – посиленою образністю та відповідністю емоційному регістру пісні. Крім цього, зберігається ритм рядків, що дозволяє забезпечити правильну артикуляцію у кадрі.

Пісня принца Еріка «*Wild Uncharted Waters*» є прикладом балади (ballad song), у якій він співає про свою одержимість і зачарування незнайомою дівчиною, а саме русалонькою Аріель. Він не може думати вже ні про що, але лише про її неймовірний голос, який врятував його від

шторму. Тому перекладачеві тут найнеобхідніше було передати ті самі емоції закоханості, романтичного потягу й водночас тривоги:

All I ever think about is you

There you are, over me

Taking me with your song

To wild uncharted waters, miles beyond the sea [79].

Українською переклад передає цей стан так:

День і ніч живеш тепер лиш ти

Зникла десь, як туман,

Тільки пісня ще зве

Кудись у далеч водну, в темну глибину [80].

Перекладач відходить від буквального відтворення змісту, а надає перевагу створенню емоційного ефекту. Замість прямого перекладу «*over me*» («наді мною») з'являється образ «Зникла десь, як туман», який ілюструє застосування прийому зміни тропу (поява метафори з порівнянням). Такий вибір дозволяє виразити не лише спогад, а відчуття чогось невловимого. Фраза-рефрен «*To wild uncharted waters, miles beyond the sea*» трансформована у «Кудись у далеч водну, в темну глибину», де прослідковується додавання епітета «темну», що підсилює атмосферу кадру. Щодо більш технічних змін, рядок «*Taking me with your song*» скорочена до «Тільки пісня ще зве», у якій застосовано компресію, що допомагає зберегти ритмічність і ліпсинк.

Пісенний номер «*Under the sea*» є комедійним (comedy number) у цьому мюзиклі. Себастьян, друг Аріель, намагається переконати Аріель залишитися під водою, де життя набагато краще. Він співає веселу пісню, щоб змусити головну героїню знову полюбити підводний світ:

Up on the shore they work all day

Out in the sun they slave away

While we devotin' Full time to floatin' under the sea [79].

Атмосферу невимушеності життя під водою передано так:

Люди на сонці, як раби

Цілими днями гнуть горби.

Краще на волі, плавай поволі коло рідні [80].

Автор перекладу влучно використав фразеологізм «*гнуть горби*», що компенсує значення фрази «*slave away*». Це є культурною адаптацією та логізацією, адже фраза є зрозумілою для цільової аудиторії та створює атмосферу тяжкої праці. Так само вдалось відобразити безтурботність морського життя та зробити контраст між способами існування. Прагматика у рядку «*While we devotin' Full time to floatin' under the sea*» полягає не у передачі фактичного змісту «присвячувати весь свій час плаванню», а в тому щоб глядач посміхнувся та відчув легкість та безтурботність підводного світу. Перекладач тут використав прийоми вилучення (фрази «*while we devotin'*») та конкретизації (не просто «плавати», а «плавати поволі»).

Далі у пісні йде довгий музичний відступ, адже припливають багато риб і всі починають грати на своїх інструментах та підтримувати Себастьяна у його мотивації змусити Аріель залишитися:

The newt play the flute,

The carp play the harp,

The plaice play the bass

And they soundin' sharp [79].

У перекладі це місце звучить інакше:

Тритонові в тон

прекрасно заграє,

Чудесний оркестр,

Я тут зібрав [80].

Перекладач замість «*newt*», «*carp*», «*plaice*» та їхніх інструментальних рим створює нову, цільовий образ – оркестр, зібраний Себастьяном,

способом дискурсивного творення (поява вигаданого оркестру). Такий підхід до перекладу дозволяє зберегти комедійність та не порушити ритм фрази. Крім цього, тут використано прийом експресивації, де рядок «*And they soundin' sharp*» відтворено як «*прекрасно заграв*», що підсилює стилістичне забарвлення.

Песимістичний і водночас звабливий номер Урсули «*Poor Unfortunate Souls*», виступає у мюзиклі як представлення її зловісної особистості (I am song), є одним із найскладніших щодо прагматичної еквівалентності. Урсула тут одночасно комічна й небезпечна, її репліки повинні звучати маніпулятивно, з нотками театральної гри й грайливої злостивості. Саме це визначає перекладацькі рішення. Уже перші рядки демонструють прагматичну адаптацію:

*I admit that in the past I've been a **nasty**
They weren't kidding when they called me, well, a **witch** [79].*

Українською:

*Так, можливо, я колись була **злостива**
I, можливо, мій характер був **лихий** [80].*

Тут перекладач пом'якшує різкість висловлювання замінюючи «*nasty*» та «*witch*» більш емоційно-нейтральними «*злостива*» та «*лиха*». Це є прикладом застосування модуляції (зміна ступеня негативності слів) та зміна тропу (зміна грубого образу «*witch*» на більш нейтральний). Не зважаючи на трансформації, перекладач зумів зберегти враження про героїню для глядачів як неприємної та недоброї жінки.

У наступних рядках, Урсула розказує про весь спектр своїх послуг, і про те як вона рятує людей від різних проблем:

*And here lately, **please don't laugh**, I use it on behalf
Of the miserable, lonely and depressed
Pathetic ...
Poor unfortunate souls [79].*

У перекладі її промова звучить так:

Адже чари, вір чи ні, це ліки рятувні

Від невпевненості, горя, самоти.

Банально ...

О, нещасні серця [80].

Головне для перекладача тут було зберегти ефект «удаваної доброти», адже Урсула створює образ великої благодійниці, хоча її наміри протилежні. У перекладі застосовано декілька перекладацьких трансформацій, таких як експресивацію («ліки рятувні» звучить більш урочисто за «*I use it on behalf*»), компенсацію (втрата іронії «*please don't laugh*» відшкодовується високою стилізацією чарів).

Особливо помітною є адаптація у фрагменті, де героїня переконує Аріель укласти з нею угоду, у якій Урсула мала дати Аріель ноги, а та натомість віддати їй свій голос:

Take a risk, at least once in your life!

You don't need to think about this

just give me this trifle – Your voice [79]!

Переклад:

Ризикни, хоч разок!

Тут і думати не варто,

віддавай уже мені, цю дрібницю – голосок [80]!

Тут було важливо зберегти інтонацію маніпулювання, що мало створити для аудиторії ефект небезпеки та іронії. Для цього перекладач використав низку прийомів. Перше речення «*Take a risk, at least once in your life!*» трансформоване в «*Ризикни, хоч разок!*», що демонструє модуляцію (підсилення грайливої подачі) та експресивацію (інтонація підбурювання до дій). Фраза є скороченою, але таке скорочення є допустимим, адже у момент виконання цього рядка камера сфокусована на лице Аріель, тож ліпсинк не страждає, а прагматична функція зберігається – Урсула підштовхує дівчину

до рішення. Також автор перекладу використовує слово «голосок» замість оригінального «*voice*», цим самим підкреслюючи хижість Урсули.

Отже, у проаналізованих піснях мюзиклу «Русалонька» прагматична еквівалентність постає як ключовий інструмент, що дозволяє адаптувати тексти до емоційних очікувань українського глядача й водночас зберегти драматургічну функцію кожного музичного епізоду. Перекладач працює як зі словами, так і з тією реакцією, яку вони повинні викликати: захоплення Аріель, тривожне зачарування Еріка, легкий гумор Себастьяна чи маніпулятивну хитрість Урсули. У результаті, саме прагматичний рівень забезпечує природність звучання й емоційну автентичність перекладу, що робить пісні органічними у новому культурному середовищі.

3.1.4 Нормативна еквівалентність

Нормативна еквівалентність перекладу пісень пов'язана з рівнем відповідності цільового тексту мовним, жанровим і стилістичним нормам культури реципієнта. Для кінотекстів та мюзиклів це включає дотримання не лише лексичних і граматичних норм української мови, але й норм дубляжу: гармонії, ритми, легкості виконання, відповідності віковим очікуванням аудиторії та жанрової відповідності.

Для комплексного аналізу буде проаналізовано пісенні номери одразу трьох мюзиклів, які згадувалися у попередніх підрозділах, а саме: «Вонка», «Подорож до Вифлеєма» та «Русалонька». «Вонка» належить до жанру казкової фантастики з поєднанням гротеску та сімейної комедії; «Подорож до Вифлеєма» тяжіє до біблійно-наративної пісенності; «Русалонька» є представником жанру фентезі з міксом лірики, комедійних номерів та балади. Така жанрова різноманітність дозволяє простежити, як нормативні вимоги українського дубляжу впливають на перекладацькі рішення.

У випадку мюзиклу «Вонка» нормативна еквівалентність пов'язана насамперед із дотриманням жанрових особливостей сімейного різдвяного

мюзиклу з яскравою комедійною складовою. Це передбачає живу, трохи іронічну лексику, звуконаслідування, гри слів, ритмічну організацію, і це все підтримує танцювально-пісенний рух. У пісні «*Ootra Loootra*», яка є типовим комедійним номером (comedy number) з елементами казкової балади (ballad), це особливо помітно, коли іноземний гість співає про те, що Віллі Вонка викрав у них на острові шоколадні боби, а той у свою чергу, не захистивши їх, тепер мусить віддавати борг за свою неухажність:

*I'm disgraced, cast out in the cold
'Til I've paid my friends back **a thousand fold** [77].*

Українською цей текст передано:

*Мучусь, каюсь, вже скільки діб,
Доки не верну **по сто сотень за біб** [78].*

Автор перекладу створив не лише римування «діб – біб», а й типову для українського дискурсу грайливу гіперболу «*по сто сотень*», яка звучить стилістично органічною для цільової аудиторії. У цьому випадку перекладач застосовує прийом конкретизації, увиразнюючи зміст боргу через уточнення «за біб», якого не названо в оригіналі, а також прийом семантичного переосмислення, у цьому випадку, гіперболи, замінюючи формулу «*a thousand fold*» (сталий вираз для англійської мови) на «*по сто сотень*» (природний для української мови). Це дозволяє зберегти і комічний ефект, і двоскладовий розмір рядка, забезпечуючи відповідність нормам пісенного тексту для родинного перегляду.

Пісня «*Sweet tooth*» також є прикладом комедійної пісні (comedy number) у фільмі. Ця пісня повинна у перекладі звучати жваво та ритмічно. Тому рішення перекладача насамперед орієнтуються на риму та попадання тексту у правильний розмір рядка. Одним із показових прикладів з пісні є фрагмент, у якому кондитери переконують поліцейського спіймати Вонку, а натомість отримати хабар у формі шоколаду:

A hundred of your favorites?

Sorry, I'm afraid it's – “No!”

Promised the wife I'd cut down on chocolate, you know [77].

У перекладі цей епізод звучить так:

Сто коробок вас влаштує?

Кількість вам скажу я – “Нуль!”

Я обіцяв дружині зав'язати з шоколадом, ну [78].

Фраза «*A hundred of your favorites*» перекладена як дослівно «*сто коробок*», що демонструє прийом конкретизації (позначено одиницю виміру), а також прагматичну нормалізацію, адже «улюблені сто» звучало б неприродно у торгівельному контексті. Важливо й те, що переклад зберігає популярний в українській мові синтаксичний жест, такий як коротке різке заперечення «*Нуль!*», що підтримує комічний ефект сцени, тобто виконує і нормативну, і прагматичну функції. Головне, що всі ці зміни допомагають зберегти риму та ритм, які є важливими для нормативної еквівалентності цього жанру.

На відміну від фантазії «Вонка», мюзикл «Подорож до Вифлеєма» створює атмосферу стародавнього Близького Сходу. У піснях цього твору передається не лише емоційне забарвлення, а й культурна пам'ять: біблійні алюзії, мотиви молитви, пророцтва та особисті одкровення. У цьому світлі переклад мав зберегти нормативний реєстр українського релігійного дискурсу, щоб виключити надмірну стилістичну модернізацію.

У цьому номері «*Mother to a Saviour and King*», Марія переживає момент, коли біблійне пророцтво несподівано торкається її особистого життя. Вона не просто співає – вона звертається до Бога, намагаючись зрозуміти відповідальність. Молитва тут більше є особистим зізнанням у страху та вірі, ніж проситим ритуалом:

God, can you hear me now?

Your stars are full of answers

Hiding behind the clouds

*Give me eyes to see
Just how I can be
Carrying your son when I need you..
To carry me [81].*

Перекладено цей текст у творі так:

Тебе, мій Боже, прагну,
дай відповідь мені.
В твоїх зірках є правда,
Твої одвічні дні.
Силу дай іти,
віру зберегти,
сина Твого Боже захисти.
І нас спаси [82].

Перекладач дотримується норм української сакральної поетики, замінюючи розмовне звернення «*God, can you hear me now?*» на молитовний вираз «*Тебе, мій Боже, прагну*», що передбачає модуляцію (зміну тону на більш піднесений) та експресивацію (додавання сакральної емоційності). У такий спосіб, текст відповідає нормам жанру релігійного співу. Крім того, рядок «*Your stars are full of answers*» стає «*В твоїх зірках є правда*», і при цьому ми бачимо зміну тропу (абстрактні «*answers*» замінені на біблійну «*правду*»). Також зміна тропу присутня у фразі «*To carry me*», яка відтворена як «*І нас спаси*», що робить текст відповідним норм релігійної поезії, де домінують прохальні мотиви. Звичайно, у рядках присутня перестановка для збереження ритму та рими пісні.

Далі Марія згадує пророцтво, що сказав їй ангел. Але в її виконанні слова звучать не як суворий небесний наказ, а скоріше як тихий спогад, що підбадьорює у час страху. У цей момент також виникає драматичний контраст між величчю пророцтва й людською безпорадністю: Марія намагається втриматися за обіцянку, яку колись почула згори.:

*You said, “**Do not fear**”*

***So Lord, if you are here** [81].*

У перекладі:

Хоч долає страх,

***Ми в Твоїх руках** [82].*

Переклад не відтворює текст буквально, але він зберігає його сенс і жанрову нормативність. Формулювання «*Do not fear*» трансформується у «*Хоч долає страх*», що демонструє модуляцію (замість імперативу використовується опис почуттів) і зміну синтаксичної організації, що близько наближається до української лірично-молитовної манери, яка є сповіддю, а не наказом. Другий рядок, «*So Lord, if you are here*» перекладено як «*Ми в Твоїх руках*», де застосовано культурну адаптацію (усталений біблійний вислів, відомий українським глядачам). Ця заміна відбувається для компенсації втрати умовного способу посиленням відчуття Божого захисту. Завдяки цьому переклад відповідає нормативним очікуванням, заданим релігійним жанром: цільова аудиторія чує типово духовне звертання, яка звучить природно й органічно в контексті української християнської традиції.

Відходячи від релігійної тематики, у піснях мюзиклу також присутні любовно-романтичні епізоди. У пісні «*Can We Become We*», Марія та Йосип намагаються уявити спільний шлях разом та сумніваються чи зможуть пройти всі випробування, які їм доведеться пройти. Але наприкінці пісні вони співають:

With hearts, let's fly into the future

*Like birds, just like how **love flutters**.*

When you and I unite forever,

destinies will intertwine into one [81].

Ці романтичні рядки перекладені так:

*Полетимо в майбутнє **птахами** ,*

яких окрилює кохання!

Коли я і ти, світи об'єднаємо назавжди.

Долі сплетаются в одну [82].

Фразу «*Like birds*», яку відтворено образом птахів у перекладі, супроводжується доданим фрагментом «*яких окрилює кохання*». Це є компенсацією та зміною тропу, адже замість англійського «*flutters*» створену нову метафору, яка є стилістично нормативною для української любовної традиції. Слова «*you and I unite forever*» передано перекладачем через конкретизацію – «*світи об'єднаємо назавжди*», що розширює масштаб їхнього почуття, а також передає нормативну еквівалентність, адже мотив «двох світів», поширений в українській романтичній поезиці.

Наостанок, у мюзиклі «Русалонька» пісні повинні відповідати нормам дитячої прийнятності, морського ритму та українсько-казкової пісенної традиції. Номер «*Under the sea*» сповнений комедійний відступів, гри слів та танцювального ритму. Себастьян, знову і знову наголошує, що життя у воді краще, ніж на суші і співає:

Under the sea, under the sea

Nobody beat us, fry us and eat us

In fricassee [79].

Українською ці жартівливі рядки звучать:

На глибині, на глибині

І не січуть нас, і не печуть нас

люди страшні [80].

Буквальний зміст про те, що морських істот «*fry us and eat us*», є занадто прямим та жорстоким для дитячих глядачів, тому перекладач тут застосував прийом пом'якшення заборонених дій та модуляцію, замінюючи буквальне приготування на більш поширене і більш дружнє-комедійне «*і не січуть нас, і не печуть*». Карибське стилістичне перебільшення «*in fricassee*» компенсується емоційно забарвленим «*люди страшні*», що

відтворює контраст, дитячо-казковий, ніби «ми маленькі – люди великі й небезпечні». Водночас ритмічна формула «*Under the sea, under the sea*» передана фонетично подібним «*На глибині, на глибині*».

У пісні «*Part of Your World*», поєднується елементи баладної інтонації та з надлишковою емоційністю, властивою юній героїні, яка прагне потрапити до людського світу. Цей номер є одним з найбільш ліричних пісень мюзикла, тому перекладачеві важливо не втратити ліричний тон пісні:

Look at this stuff, isn't it neat?

Wouldn't you think my collection's complete [79]?

У перекладі звучать так:

Ці чарівні речі людські

Бути також у світлиці моїй [80].

У цьому фрагменті нормативна еквівалентність досягається завдяки поєднанню кількох трансформацій. Наприклад, модуляції («*look at this stuff*» змінено на «*ці чарівні речі людські*», яка узгоджує рядок із нормою казково-ліричної стилістики. Додавання та експресивація («*чарівні*») компенсують емоційний компонент англійського «*neat*», який не має прямого відповідника українською. Заміна тропу у фразі «*Wouldn't you think my collection's complete*» на «*бути також у світлиці моїй*» та семантична компенсація через культурно впізнаваний образ «світлиці» забезпечують відповідність жанровим очікуванням дитячо-підліткової аудиторії. Крім цього, ці речення є прикладами застосування прийому зміни структури речення а саме з питального на стверджувальне, що дозволяють зберегти мелодику і риму.

3.1.5 Формальна еквівалентність

Формальна еквівалентність у перекладі пісень стосується збереження структурних параметрів оригінальної пісні: довжини рядків, ритмічного

малюнка, пауз, кількості складів, повторень та синтаксичної організації. На відміну від нормативної еквівалентності, яка зосереджується на відповідності жанровим і стилістичним нормам, формальна еквівалентність здебільшого зосереджується на матеріальній формі слова та тому, як текст поєднується з мелодією.

У мюзиклах формальний аспект у деяких випадках грає більшу роль, ніж зміст: рядок, який не вписується в ритмічний малюнок, не може бути виконаний. Отже, перекладач працює не лише зі змістом, але насамперед із складовою структурою, наголосами, довжиною фраз, чергуванням сильних і слабких позицій, і лише потім зі змістом.

У більшості пісень мюзиклу «Вонка» швидкий ритм і темп, який складається з коротких рядків, а також таких закінчень рядків, які створюють відчуття комедійного прискорення. У такому випадку потрібно, щоб український текст відповідав правильним музичним тактам. Чудовий приклад наводиться з уривка пісні про полонених місис Пралкінс, «*Scrub, scrub*» де вони співають про свою нелегку працю. Ритм базується на коротких, ударних фразах:

Scrub that pan,
You candy man,
Keep stirring while you can -
Don't let it stick [77]!

У перекладі:

Сковорідку мий,
цукровий ти мій,
мішай, доки є сил -
не дай згоріть [78]!

Щоб відтворити динаміку оригіналу українською, застосовано одразу кілька трансформацій. По-перше, пермутація дає змогу розмістити дієслово в сильній позиції рядка: від англійського «*scrub that pan*» перекладач

переходить до «Сковорідку мий», змінюючи порядок слів так, щоб зберегти ритм і завершальний посыл на дію. По-друге, субституція граматичної форми забезпечує компактність та енергійність, де тривалий процес «*keep stirring while you can*» передано коротким наказом «*мішай*», а розгорнуте «*while you can*» трансформовано в лаконічне «*доки є сил*», що точніше вписується у музичний розмір. По-третє, скорочення усуває фонетично надлишкові елементи. Наприклад, займенник «*it*» у фразі «*don't let it stick*» не має окремої сильної позиції в музиці, тому він опускається в українській версії «*не дай згоріть*». Усі ці техніки працюють для досягнення однієї мети: збереження структури коротких, імперативних і ритмічно чітких рядків.

У мюзиклі «Вонка» одним із найбільш ритмічних номерів є пісня-знайомство Віллі Вонки з Умпа Лумпою (*Oompa Loompa*), саме тим, у якого він колись випадково викрав какао-боби, за що неуважного охоронця вигнали з острова. У пісні «*Oompa loompa*», він співає про свою історію:

Oompa loompa doompety doo

I've got a tragic tale for you

Oompa loompa doompety dee

If you are wise, you'll listen to me [77].

Ці танцювальні рядки перекладач передав так:

Умпа Лумпа Дубеді Ду

Я опишу страшну біду

Умпа Лумпа Дубеді Ді

Якщо ж ти тут - то слухай моді [78].

Найпомітнішою є фонетична відповідність: вигук «*Oompa loompa doompety doo*» калькуванням переданий як «*Умпа Лумпа Дубеді Ду*», де збережено характерні повтори голосних (y)/(y:), що зберігає кількість складів, відкриту вокаліку й легку співну артикуляцію. У наступних рядках з'являється пермутація: «*I've got a tragic tale for you*» стає «*Я опишу*

страшну біду», тобто синтаксис перебудовується під український наголос у кінці фрази, а дієслово переноситься вперед, щоб точніше впасти у сильну долю. У фінальному фрагменті «*If you are wise, you'll listen to me*», який перекладено як «*Якщо ти тут - то слухай тоді*» застосований прийом субституції: умовне «*if you are wise*» замінено на більш динамічне «якщо ти тут», що краще вписується у ритм.

У своїй кульмінаційній музично-комедійній частині, «*Under the Sea*», мюзиклу «Русалонька», твір представляє «оркестровий список» морських істот, кожна з яких виступає як власний інструмент оркестру. Оригінал навмисно побудований на грі слів, звукових подібностях (*bass-bass, fluke-duke, ray-play, lings-strings*), які створюють ефект читання речитативу.

*The newt play the flute, The carp play the harp
The plaice play the bass And they soundin' sharp
The bass play the brass, The chub play the tub
The fluke is the duke of soul
The trout rockin' out, The blackfish she sings,
The ray he can play, The lings on the strings
The smelt and the sprat, They know where it's at
An' oh that blowfish blow [79].*

Натомість, український переклад не намагається буквально відтворити назви риб, а створює повноцінну поетичну пісенну заміну:

*Тритонові в тон прекрасно заграв
Чудесний оркестр, який я зібрав.
Живі духові і пан-барабан у глиб закликають риб.
Улюбленці муз є серед медуз.
Форелева трель нас манить з осель.
Танцює косяк, бо в нас тут тусяк,
плекає тут свій талант. Так! [80].*

Оригінал вибудовує каскад алітерацій та каламбурів («*the newt play the flute*», «*the trout rockin' out*», «*the fluke is the duke of soul*»), де смисл вторинний, а первинними є швидка артикуляція коротких назв риб і їхніх інструментів. Український переклад («*Тритонови в тон прекрасно заграє / Чудесний оркестр, який я зібрав...*») не відтворює перелік риб буквально, тому що формальна еквівалентність у музичному перекладі вимагає збереження динаміки, силових позицій у наголосах та ритмічно-мелодійної відповідності, а не конкретних лексем. Тому перекладач застосовує комплексну граматично-лексичну реконструкцію: пермутацію (перестановка елементів для розміщення сильних голосних у фіналі рядка), редукцію (усунення важких для вокалу назв риб), субституцію (замість переліку використано узагальнювальні образи «чудесний оркестр», «пан-барабан»), додавання (нові звукові елементи, такі як «форелева трель», «танцює косяк»), що забезпечують ритмічний імпульс, а також зміну морфологічного типу («*rockin' out*», яке перекладено як «*трель манить*», де дієслівна форма стає іменниковою для рими). Англійська структура компенсується українськими фонетичними парами («*косяк - тусяк*»), які створюють ефект того оркестрового шаленства.

А з мюзиклу «Подорож до Вифлеєма», показовим прикладом збереження ритмо-мелодійної структури є номер «*Three Wise Guys*». Ця пісня про мудреців, які принесли дари маленькому Ісусу, коли той народився. Вони співають дуже швидко:

Myrrh is the cure

It's the treatment de jour

To procure some relief from insomnia

With a sprinkle, a dabble,

Your nightmares skedaddle,

Can even curb megalomania [81].

У перекладі опис їхніх дарунків звучить так:

Миро – найкраще
Безсонь лікування
Ви спатимете, як мале дитя.
Якщо мучать кошмари,
Припадки, примари,
І до того ж загалом, аж ніяк [82].

У цих рядках перекладач працює насамперед із формою. Рядок «*Myrrh is the cure / It's the treatment de jour*» побудований на коротких, ударних словах із повторюваним вокальним ядром «-ur», яке створює відчуття затяжного ритму. Українською це буде як «*Миро – найкраще / Безсонь лікування*» не копіює фонетику буквально, але відтворює саму техніку повторюваного суфіксального звучання -ння, що виконує роль маркера рядка. Далі довгу англійську фразу «*to procure some relief from insomnia*» звужено до максимально співної формули «*ви спатимете, як мале дитя*». У цьому рядку зміст змінюється за вимогою вокальної плавності. Подальша пара «*With a sprinkle, a dabble / Your nightmares skedaddle*» з її ігровими двоскладовими комбінаціями перетворюється на українські «*Якщо мучать кошмари, / припадки, примари*», де перекладач відтворює принцип коротких ударних одиниць та довжини такту.

У пісенному номері «*Can We Make This Work*», Йосип співає про труднощі, з якими він стикається. Він кричить у небо, що знайти для себе відповіді:

I feel it too
But what can I do?
I'm just the stranger
They say is the man for you [81].

У перекладі це звучать так:

Я відчував,
В небо кричав,

*Я бути вільним хотів,
Але все не так [82].*

У цьому уривку перекладач працює із ритмом та мелодійною структурою, застосовуючи деякі граматичні й стилістичні трансформації. Англійські рядки з паралельною структурою *«I feel it too / But what can I do?»* перетворюються на *«Я відчував, / в небо кричав»*, де використано пермутацію (перебудова синтаксису) та модуляцію (заміна питання на емоційну дію), а також експресивацію для посилення драматизму фрази. Довга конструкція *«I'm just the stranger they say is the man for you»* відтворена як *«я бути вільним хотів, але все не так»* завдяки субституції (зміна смислового ядра), вилучення другорядних елементів. У результаті переклад зберігає темп і кількість складів оригіналу.

Отже, згідно з аналізом формальної еквівалентності, переклад пісні залежить від ритму, довжини рядка, композиції, артикуляції та музичного темпу. Можна було прослідкувати у мюзиклах таку тенденцію з різних жанрів і стилів: синтаксис, акценти та фонетичні повтори підлаштовуються під мелодійний малюнок, а семантичні компоненти коригуються настільки, наскільки цього вимагає вокальна природа тексту.

3.2 Порівняльний аналіз застосованих засобів та узагальнення результатів дослідження

У попередніх підрозділах було розглянуто способи досягнення денотативної, конотативної, прагматичної, нормативної та формальної еквівалентності. Кожна з них є унікальною, але їхня дія в перекладі не є ізольованою. Навпаки, кожен рядок пісні є точкою перетину численних перекладацьких рішень, де збереження змісту неможливе без узгодження його з музичною структурою, жанром, реакцією цільової аудиторії та загальним емоційним забарвленням сцени. Попри це, процес реалізації

кожного типу еквівалентності змінюється залежно від жанру, слухача та функції конкретного пісенного номеру.

Денотативна еквівалентність виконує роль змістового скелету. У піснях «*Hatful of Dreams*», «*A World of Your Own*» чи «*Sweet Tooth*» із мюзиклу «Вонка» цей тип відповідності забезпечує опору на факти, такі як: кількість монет, назви солодошів, назви закладів чи локації. Без збереження цих конкретик сюжет втратив би сенс, а візуальний ряд залишився б без опори в тексті. Водночас саме ці денотативні елементи найчастіше піддаються лексичним трансформаціям (конкретизації, генералізації, неологізації, заміни частини мови), бо їх треба вписати в ритм і риму рядків. Незважаючи на це, перекладач не може довільно змінювати ключові фактичні дані, адже вони визначають логіку сцени, і без них текст не матиме сенсу. Тому для відтворення цього виду еквівалентності потрібна висока перекладацька майстерність.

Конотативна еквівалентність, є влучною, коли головним є не факт, а емоція та настрій сцени, героя чи ситуації. У «Подорожі до Вифлеєма» це молитва Марії у пісні «*Mother to a Saviour and King*», внутрішні монологи сина Ірода у «*In My Blood*» та сатиричний пафос царя «*Good To Be King*». У таких прикладах перекладач часто жертвує буквальністю, щоб передати відтінки значень: замість дослівних конструкцій з'являються метафори («*серце стискається, кричить*»), посилена експресивність («*фортунить мені*», «*солодкий сон*» [81; 82]), культурно звичні образи («*правда*» замість «*answers*», «*нещасні серця*» замість «*souls*» [79; 80]). Для досягнення конотативної еквівалентності найактивніше працюють стилістичні трансформації, такі як: експресивація, архаїзація, логізація а також зміна тропів. Якщо ж перекладач неправильно відтворює різні емоційні відтінки, сцена перестає виконувати свою драматургічну роль.

Прагматична еквівалентність у проаналізованому матеріалі відповідає за реакцію глядачів – яким чином вони сприймають ту чи іншу ситуацію. У

піснях «*Under the Sea*» та «*Poor Unfortunate Souls*» перекладач звиряє рядки із очікуваною реакцією глядача: дитина має сміятися, а не лякатися буквального «*fry us and eat us*» («смажать і їдять нас») [79; 80]; глядач повинен одночасно захоплюватися й насторожено ставитися до Урсули, а не бачити в ній просто «*witch*» («відьма») [79; 80]. Тому найчастіше тут використовуються евфемізація (пом'якшення жорстоких дій, згладжування лексики), або посилення/послаблення образу), додавання, вилучення, синонімізація та зміна тропу. Загалом, прагматичний рівень створює певні рамки для перекладача: можна змінити троп, ритм, граматику, але не можна змінити ефект сцени, який має залишатися еквівалентним. Особливо важливим це є для мюзиклів.

Нормативна еквівалентність, як показав аналіз, пов'язує переклад із мовно-жанровими традиціями. У релігійних піснях «*Mother to a Saviour and King*», «*In My Blood*», «*Three Wise Guys*» перекладач орієнтується не лише на текст оригіналу, а й на усталений український духовний реєстр: біблійні наративи («*ми в Твоїх руках*», «*І нас спаси*»), ритми молитви. У любовно-романтичних номерах («*Can We Become We*», «*Wild Uncharted Waters*») активізується українська традиція ліричної пісні, де природними звучать мотиви «*двох світів*», «*крил кохання*» [79; 80], ніжні зменшувально-пестливі форми. У комедійних і сімейних сценах «Вонки» та «Русалоньки» домінує ігрова, легко іронічна манера, гумористичні рими («*по сто сочень*» [77; 78], «*косяк – тусяк*» [79; 80]), які співвідносяться з традицією пісенної комедії. З такої точки зору, нормативна еквівалентність вирішує чи буде перекладний текст сприйматися носіями цільової мови чи ні.

Формальна еквівалентність, зрештою, виявилася найжорсткішим обмеженням, що відчутно впливає на всі інші рівні. Якщо денотативна еквівалентність є основою змісту, то формальна є основою структури. У піснях із швидким темпом («*Sweet Tooth*», «*Oompa Loompa*», оркестрові музикування «*Under the Sea*», речитативні співи «*Three Wise Guys*»)

кількість складів, наголоси, довжина такту та артикуляційна спроможність диктують перекладачеві, на скільки він може собі змінити текст. Такий тип еквівалентності досягається через набори граматичних і лексичних трансформацій: пермутації (перестановки слів для перенесення наголосу), субституції граматичних форм (перехід від тривалих конструкцій до імперативів або навпаки), редукції й ампліфікації (скорочення чи додавання елементів), зміни частини мови (коли дієслово перетворюється у іменник чи прикметник для рими), а також через системні фонетичні рішення (підбір голосних і приголосних, що співпадають з артикуляцією акторів у кадрі).

Якщо проаналізувати, як працюють трансформації між різними типами еквівалентності, можна помітити певні закономірності. На лексичному рівні домінують конкретизація, генералізація, синонімічна заміна, компенсація, адаптація та утворення неологізмів (таких як *«шокобджіл»*, *«шокоцвіт»*, грайливі форми *«тридцять сотень»* [77; 78]). Саме ці засоби найчастіше задіяні при досягненні денотативної, конотативної та прагматичної еквівалентності, оскільки вони дозволяють одночасно зберігати зміст і адаптувати його до ритму, рими та очікуваного емоційного ефекту.

На граматичному рівні ключову роль відіграють пермутація, заміна типу речення (з питального на стверджувальне, зі складного на просте), вилучення, поділ одного речення на два-три коротші, а також транспозиція підмета й додатка, щоб можна було потрапити на сильну долю у рядку. Ці засоби найчастіше забезпечують формальну й нормативну еквівалентність, бо пов'язані з синтаксисом, легкістю співу та ліпсинком.

На стилістичному рівні помітні експресивація (*«Тебе, мій Боже, прагну»* [81; 82]), логізація (*«гнуть горби»* [79; 80]), реметафоризація (*«морок, що в мені тече»* [81; 82]), архаїзація (*«В Твоїх зірках є правда»* [79; 80]), особливо там, де потрібно підлаштуватися під релігійний реєстр, казкову лірику чи комедію.

Якщо порівняти усі приклади, то можна побачити як кожна з трансформацій відтворює різні рівні еквівалентності одночасно. Наприклад, пермутація може забезпечувати ритм рядка (формальна еквівалентність), логічне висловлювання думки (денотативна еквівалентність) або емоційний акцент (конотативна еквівалентність). Іншим прикладом є модуляція, яка, як ми побачили, не лише змінює фокус змісту, а й адаптує текст під функцію сцени. Компенсація в свою чергу може застосовуватися тоді, коли зміст у певному місці зберегти неможливо, створюючи баланс між змістом та формою.

Загалом, можна побачити, що сучасний пісенний переклад мюзиклів і їхніх пісенних творів не працює за принципом досягнення точності лише одного рівня, а через пошук балансу між усіма видами еквівалентності, які, так само, створюють якісний завершений продукт. Трансформації, які використовує перекладач, стають універсальними інструментами, що сприяє вирішенню багатьох проблем: скорочення тоді, коли оригінальна фраза занадто довга для вокальної партії; додавання, там де потрібно створити риму чи компенсувати втрату; зміну тропів тоді, коли буквальний переклад оригіналу звучить неприродньо для цільової мови; тоді як фонетичні та морфологічні заміни застосовуються для збереження ліпсинку, наголосів і музичного малюнку; модуляція, – у тих випадках, коли потрібно утримати тон сцени.

Узагальнюючи порівняльний аналіз, можна стверджувати, що переклад пісенних текстів мюзиклів є набором взаємопов'язаних рішень, у якій жоден тип еквівалентності не працює окремо. Існує лише один спосіб досягти точності – це рівновага змісту, емоційних, прагматичних, жанрових та формально-музичних параметрів, що реалізується завдяки гнучкому використанню трансформацій. Лексичні, граматичні й стилістичні перетворення кожного разу поєднуються по-новому. Вони або зберігають факт, або підсилюють емоцію, або забезпечують ліпсинк і ритмічну

структуру. У результаті пісенний переклад постає не як відтворення тексту, а як комплексна адаптація, що синхронно враховує музику, відповідність жанру, візуальний ряд і очікування цільової аудиторії.

ВИСНОВКИ

У цій кваліфікаційній роботі було здійснено цілісний аналіз типів і засобів досягнення еквівалентності у перекладі англomовних пісень мюзиклів українською мовою, що дало змогу поглянути на пісенний переклад не лише як роботу зі словами та їх оформленням, а як на складну міжсеміотичну взаємодію, де слово, музика, ритм, сценічна дія, культурні особливості та очікування аудиторії утворюють єдину систему. У процесі дослідження було простежено, що пісенний переклад є не лише передачею тексту, а й глибокою роботою, що виходить за межі мов і культур.

Провівши дослідження щодо поняття мюзиклу, а також на практиці побачивши як функціонує цей жанр, можна зробити висновок, що це справді мультимодальне явище, у якому вербальний текст одночасно взаємодіє з музикою, акторською грою, локацією сцени, мовою тіла та загальною інтонацією твору. Пісня в мюзиклі – це не просто текст покладений на музику, а повноцінний драматургічний елемент, що просуває сюжет, розкриває характер персонажа, створює атмосферу чи виконує функцію комічного відступу. Тому переклад пісні завжди включає аналіз її функції в сцені, жанрової природи та глядацького сприйняття.

Для аналізу перекладу нам передусім було необхідно осмислити поняття еквівалентності як ключову методологічну основу дослідження. Було представлено, що еквівалентність пройшла тривалий шлях розвитку: від розуміння буквального відтворення тексту до сучасного тлумачення, що акцентує увагу на комунікативному ефекті та культурній відповідності. На цьому етапі з'ясовано, що еквівалентність передбачає взаємодію кількох рівнів (денотативного, конотативного, прагматичного, нормативного та формального) і жоден з них не може бути реалізований окремо від інших. Дослідження Ю. Найді, В. Коллера, Р. Вафі та інших дослідників засвідчили, що сучасне перекладознавство відходить від уявлення про

еквівалентність як статичну відповідність слів і зосереджується на функції тексту та впливові на реципієнта.

У пісенному перекладі мюзиклів ця тенденція щодо динамічного характеру еквівалентності проявляється найвиразніше: важливим стає не дослівне відтворення фрази, а єдності сценічної дії, емоції, драматургічного напруження та взаємодії героя з музичним рядом.

Ще одним результатом дослідження є виявлення взаємодії між різними типами еквівалентності. Денотативна, конотативна, прагматична, нормативна та формальна еквівалентності утворюють цілісну систему, де кожна з них виконує свою певну роль. Денотативна еквівалентність забезпечує логічну зв'язність сюжетних елементів, передачу фактів, назв, описів; конотативна відповідає за емоційний тон, образність мовлення, характер персонажів; прагматична – за відповідність перекладу очікуванням різних вікових і культурних груп; нормативна – за природність перекладу в межах жанру; формальна – за ритм, кількість складів, музичну структуру та ліпсінк. Усі ці рівні функціонують як взаємозалежні, адже зміна одного з них передбачає корекцію інших. Ось причина чому переклад пісні не можна зводити лише до лінгвістичних операцій – оскільки він потребує комплексного переосмислення з боку перекладача.

Наступним важливим результатом дослідження є з'ясування ролі перекладацьких трансформацій як ключових механізмів досягнення еквівалентності. Показано, що лексичні, граматичні та стилістичні трансформації не виконують функцію простого «перенесення» змісту з однієї мови в іншу, а забезпечують створення повноцінного пісенного тексту, здатного органічно звучати у межах української музичної та мовної системи. Лексичні трансформації дозволяють поєднати точність змісту з гнучкістю художнього вираження; граматичні – узгодити синтаксичну структуру з музичним тактом, ритмікою та вокальною артикуляцією; стилістичні – зберегти або відтворити емоційний тон, сценічний колорит і

характер персонажа. Саме сукупність цих трансформацій формує лінгвістичну й музичну основу перекладеної пісні.

Окрему увагу приділено адаптаційним стратегіям, які забезпечують відповідність перекладу культурним, комунікативним і музичним умовам виконання. Прагматична адаптація дозволяє узгодити текст із очікуваннями конкретної аудиторії та функцією пісні в сцені; культурна адаптація допомагає зберегти зрозумілість образів, алюзій і жартів; музично-поетична адаптація забезпечує природність ритму, рими, інтонації та способу виконання. У процесі дослідження продемонстровано, що саме адаптаційні стратегії сприяють гармонійному звучанню перекладеної пісні, особливо в тих випадках, коли буквальна точність не узгоджується з музичною структурою або робить текст неприродним для виконання.

Важливим науковим здобутком роботи є виявлення системної взаємодії між трансформаціями та різними рівнями еквівалентності. Доведено, що кожна трансформація може одночасно забезпечувати кілька рівнів відповідності: пермутація впливає і на ритмічну організацію рядка (формальна еквівалентність), і на логічну цілісність висловлювання (денотативна еквівалентність), і на підсилення емоційного акценту (конотативна еквівалентність). Модуляція дозволяє змінити змістовий і емоційний фокус репліки (прагматична та конотативна відповідність). Експресивація підсилює емоційне забарвлення та підтримує стильову природність сцени (конотативна і нормативна). Така міжрівнева взаємодія свідчить, що перекладацькі рішення не існують окремо, а в свою чергу формують єдину систему трансформацій.

Узагальнюючий аналіз показав, що кожен тип еквівалентності спирається на певну групу трансформацій, які найефективніше працюють саме на його рівні. Наприклад, денотативну еквівалентність, найчастіше забезпечують конкретизація, генералізація та синонімічні заміни, а конотативну – експресивація, зміна тропу, стилістичні зміни. Проте

встановлено, що жодна з трансформацій не може працювати сама по собі. Лише комплексна взаємодія засобів дозволяє досягти цілісної еквівалентності, узгодженої з музичним темпом, драматургією сцени та емоційною динамікою персонажів. Саме така взаємодія формує переклад, здатний відтворити повний художній ефект оригіналу в іншій мовно-культурній системі.

Новизна дослідження полягає у систематизації трансформацій та адаптаційних стратегій у зв'язку з усіма рівнями еквівалентності у мультимодальному жанрі мюзиклу. Поєднання теоретичних моделей із практичним аналізом сучасних, різних за жанром мюзиклів («Вонка», «Русалонька», «Подорож до Вифлеєма») дало можливість простежити, як перекладачі реалізують ці принципи в реальних умовах синхронізації з музикою, сценічною дією та ліпсинком.

Практичне значення роботи виявляється у можливості використання її результатів у викладанні теорії перекладу, у підготовці перекладачів аудіовізуальних творів, у практиці дубляжу та локалізації мюзиклів і музичних фільмів.

Перспективи подальших досліджень полягають у розширенні матеріалу на інші кіножанри, у порівнянні перекладацьких стратегій різних мовних і культурних традицій, у глибшому дослідженні використання трансформацій у перекладі та розуміння їх природи, а також у розробленні методичних моделей для перекладачів пісенних текстів. Особливий інтерес становить подальше дослідження взаємодії між артикуляційними обмеженнями, фонетичними трансформаціями та вимогами ліпсинку.

Узагальнюючи всі результати, можна стверджувати, що еквівалентність у перекладі пісень мюзиклів є процесом динамічним і багатовимірним. Вона формується у процесі взаємодії лінгвістичних, культурних, музичних та драматургічних чинників. Така взаємодія визначає, чи може перекладений твір функціонувати так само ефективно як

і оригінал. Успішний переклад має не просто відтворити рівень змісту, а й забезпечити подібне емоційне звучання й художню дію, яку створює оригінал. Лише за цієї умови пісня може природно існувати в новому культурному середовищі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Бондаренко А. Мюзикл як інтонаційна практика. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2022. № 46. С. 78–80. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258619>
2. Волченко О. М. Translation Transformation Classification from the Perspective of Teaching Future Translators. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. 2024. № 65. С. 233–236. DOI: <https://doi.org/10.32782/2409-1154.2024.65.51>
3. Гастинщикова Л. О., Плетенецька Ю. М. Дублювання і субтитрування як способи реалізації стратегій одомашнення і очуження. *Фаховий та художній переклад: теорія, методологія, практика*. Київ: Аграр Media Груп. 2017. С. 76–80. URL: <https://bit.ly/4pRbhC5>
4. Голуб О. М., Фоменко В. І. Роль антонімічного перекладу у перекладі художніх текстів. *Молодий вчений, № 2 (42)*. 2017. С. 368–371. URL: <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2017/2/85.pdf>
5. Долганова В. П., Запухляк І. М. Про перекладацькі трансформації на сучасному етапі розвитку перекладознавства. *Закарпатські філологічні студії*. 2024. № 34, т. 2. С. 85–88. URL: <https://jvestnik-sss.donnu.edu.ua/article/view/16843>
6. Дячук Н. В. Досягнення еквівалентності в кіноперекладі. *Modern Philology*. 2025. № 3. С. 34–39. DOI: <https://doi.org/10.32782/modernph-2025.3.5>
7. Журавель, Т. В. Дублювання і субтитрування як види кіноперекладу. *Таврійські філологічні наукові читання: матеріали міжнародної наук.-практ. конф., 25-26 січня 2019 р.* Київ: Таврійський національний університет імені ВІ Вернадського. 2019. С. 86–90, 105. URL: http://ddpu-filolvisnyk.com.ua/uploads/arkhiv-nomerov/2018/NV_2018_10/11.pdf

8. Карабан В. І. Переклад англійської наукової і технічної літератури. *Частина І: Теорія і практика перекладу*. Вінниця: Нова книга. 2004. 577 с.
9. Кульбабська О. В. Функційно-змістова еквівалентність різноструктурних синтаксичних одиниць у перекладних художніх текстах. *Слобожанський науковий вісник. Серія: Філологія, вип. 5*. 2024. С. 28–33. URL: <https://doi.org/10.32782/philspu/2024.5.5>
10. Лелека Т. О. Особливості перекладу у культурологічному аспекті. *Наукові записки. Серія: Філологічні науки*. 2024. Вип. 1(208). С. 247–252. DOI: <https://doi.org/10.32782/2522-4077-2024-208-34>
11. Майкл Грейсі. Найвеличніший шоумен [відео]. США: 20th Century Fox. 2017. 105 хв. URL: <https://megogo.net/ua/view/2016511-nayvelichnishiy-shoumen.html>
12. Макаренко Ю. Г., Матковська І. В. До проблеми перекладу неологізмів галузі Інтернет та комп'ютерних технологій. *Філологічні трактати*. 2012. Том 4, № 47. С. 68–72. URL: <http://essuir.sumdu.edu.ua/handle/123456789/30085>
13. Максимов С. Є. Практичний курс перекладу (англійська та українська мови) : навчальний посібник. Київ: Ленвіт, 2006. 157 с.
14. Науменко Л. П., Гордєєва А. Й. Теорія і практика перекладу: навч. посіб. Київ: Центр учбової літератури, 2012. 256 с. URL: <https://surl.li/fupfiw>
15. Про внесення змін до деяких законів України щодо мови аудіовізуальних (електронних) засобів масової інформації. *Офіційний вебпортал парламенту України*. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2054-19#Text> .
16. Про забезпечення функціонування української мови як державної. *Офіційний вебпортал парламенту України*. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2704-19#Text> .

17. Романюк О. М. Лексико-семантичні трансформації в оповіданнях Рея Бредбері та їх українських перекладах. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. 2019. № 40, т. 3. С. 87–90. URL: <https://dspace.lvduvs.edu.ua/handle/1234567890/2687>
18. Рябокінь Н. О., Стукаленко В. В. Поняття еквівалентності, адекватності та повноцінності в перекладі. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка*. 2020. № 3 (334) С. 96–103. URL: <https://dspace.luguniv.edu.ua/xmlui/handle/123456789/5168>
19. Селіванова О. О. Лінгвістична енциклопедія. Полтава: Довкілля-К, 2010. 844 с.
20. Сіроштан Т. О., Прокопенко А. В. Труднощі перекладу англomовного кінематографічного тексту. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*. 2020. Т. 31 (70). С. 78–79. URL: https://philol.vernadskyjournals.in.ua/journals/2020/4_2020/part_3/16.pdf
21. Юник О. О., Царев Є. С. Саундтрек в сучасному кіно. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2021. № 14(54). С. 67–77. URL: <http://audiovisual-art.knukim.edu.ua/article/view/235086>
22. Abu-Rayyash H., Haider A. S. Options for Translating English Movie Lyrics Into Arabic: A Case Study of Netflix Arabic Subtitles of 60 Lyrics. *SAGE Open*. 2023. P. 1–17. DOI: <https://doi.org/10.1177/21582440231177891>
23. Alrumayh A. N. Historical Overview of Equivalence in Translation Studies. *European Journal of Language and Culture Studies*. 2024. Vol. 3, Issue 6. P. 8–15. URL: <https://doi.org/10.24018/ejlang.2024.3.6.138>

24. Bateman J., Wildfeuer J., Hiippala T. Multimodality. Foundations, research and analysis. A problem-oriented introduction. *Romanistisches Jahrbuch*. 2018. Vol. 69, no. 1. 415 p. DOI: <https://doi.org/10.1515/roja-2018-0009>
25. Berdiyev M., Shermatov A. Pragmatic Adequacy or Pragmatic Compatibility between the Original and the Translation. *American Journal of Language, Literacy and Learning in STEM Education*. 2024. P. 313–317. DOI: <https://doi.org/10.32841/2409-1154.2019.40.3.20>
26. Carpi B. A multimodal model of analysis for the translation of songs from stage musicals. *Meta: Journal des traducteurs*. 2020. Vol. 65, no. 2. P. 420–439. DOI: <https://doi.org/10.7202/1075843ar>
27. Chaume F. Audiovisual translation: Dubbing. *Manchester, UK : St. Jerome Pub*. 2012. 229 p. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781003161660>
28. Chaume F. Is audiovisual translation putting the concept of translation up against the ropes?. *The Journal of Specialised Translation*. 2018. No. 30. P. 84–104. DOI: <https://doi.org/10.26034/cm.jostrans.2018.197>
29. Chesterman A. Memes of Translation: The Spread of Ideas in Translation Theory. A. Chesterman. Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 1997. 236 p. DOI: <https://doi.org/10.1075/btl.22>
30. Chiaro D. Dubbing is the New Black? Exploring the Notion of Voice. In: *Garzone G. E., Liverani E. (eds.) Tradurre l'oralità. Aspetti pragmatici e culturali*. 2021. P. 121–140. URL: <https://bit.ly/4iBZDbG>
31. Cozma M. Equivalence and (un)translatability: Instances of the transfer between Romanian and English. *Open Linguistics*. Vol. 8. 2022. P. 368–370. DOI: <https://doi.org/10.1515/opli-2022-0200>
32. Damoy A. Translation strategies: adaptation and equivalence — Joker contest. *CLEF Workshop Proceedings*. 2022. P. 1–4. URL: <https://api.semanticscholar.org/CorpusID:251472037>

33. Diaz-Cintas J. Audiovisual Translation. In: *The Routledge Handbook of Translation Studies. Final accepted manuscript of Chapter 10*. 2018. 34 p. URL: <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/10064975>
34. Díaz Cintas J., Remael A. Subtitling: Concepts and Practices. London: Routledge. 2020. 266 p. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315674278>
35. Forceville C. 10. Pictorial and Multimodal Metaphor. *Handbuch Sprache im multimodalen Kontext* / ed. by N.-M. Klug, H. Stöckl. Berlin, Boston. 2016. P.1–6. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110296099-011>
36. Franco E., Matamala A. and Orero P.. Voice-over Translation. An Overview, New York/ Oxford/ Wien: Peter Lang in *The Journal of Specialised Translation*. 2010. P. 255–257. DOI: <https://doi.org/10.52034/lanstts.v10i.288>
37. Franzon J. Choices in Song Translation: Singability in Translation. *Target: International Journal of Translation Studies*. 2008. Vol. 20, No. 1. P. 373–399. URL: https://www.researchgate.net/publication/261668226_Choices_in_Song_Translation
38. Franzon J. Song Translation. In: Zanettin F., Rundle C., Harding S.-A. (eds.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. 2nd ed. London; New York: Routledge. 2022. P. 373–379. DOI: <https://doi.org/10.26034/cm.jostrans.2022.096>
39. Gambier Y. Audiovisual Translation and Multimodality: What Future?. *Media and Intercultural Communication: A Multidisciplinary Journal*. 2023. Vol. 1, no. 1. P. 1–16. DOI: <https://doi.org/10.22034/mic.2023.167451>
40. García Gato M. Subtitling and Dubbing Songs in Musical Films. *Comunicación, Cultura y Política*. 2013. Vol. 4, No. 1. P. 107–125. URL: <https://journal.universidadean.edu.co/index.php/revistai/article/view/1299>

41. Inog'omjonova Robiya Rustamjon qizi. Transformations Used In The Process Of Translating Works From English To Uzbek (In The Example Of Daniel Gerhard Brown's "The Da Vinci Code"). *Global Scientific Review*. 2024. Vol. 26. P. 68–71. URL: <https://scienticreview.com/index.php/gsr/article/view/415/332>
42. Izzatullayeva N. O. Grammatical Problems of Translation. *Journal of New Century Innovations*. 2023. Vol. 42, Issue 1. P. 69–74. URL: <https://newjournal.org/new/article/view/9818/9512>
43. Kaindl, K. Music, Multimodality and Translation. In: *The Routledge Handbook of Translation and Music*. London: Routledge, 2021. P. 3–18. DOI: <https://doi.org/10.1002/9781118613504.ch9>
44. Kaindl K. The plurisemiotics of pop song translation: Words, music, voice and image. *Meta: Translators' Journal*. 2005. Vol. 50, No. 4. URL: https://www.academia.edu/28237982/Pop_song_translation_as_plurisemi_otic_activity
45. Karakanta A. Experimental Research in Automatic Subtitling: At the Crossroads Between Machine Translation and Audiovisual Translation. *Translation Spaces*. 2022. P. 89–112. DOI: <https://doi.org/10.1075/ts.21021.kar>
46. Kenrick, J. *The Score. Elements of a Musical*. Copyright 2000. Revised 2020. URL: <https://www.musicals101.com/>
47. Koller W. Henjum K. B. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft. Heidelberg: Narr Francke Attempto Verlag*. 2020. 409 p. DOI: <https://doi.org/10.36198/9783838551579>
48. Kress G. *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. Taylor & Francis Group. 2010. 236 p. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203970034>

- 49.Kress G., van Leeuwen T. Reading Images: The Grammar of Visual Design. 3rd ed. London: Routledge, 2021. 291 p. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781003099857>
- 50.Kress G., van Leeuwen T. Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication. London : Arnold, 2001. P. 1–12. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0047404504221054>
- 51.Low P. Translating Song: Lyrics and Texts. London: Routledge. 2017. 226p. URL: <https://www.routledge.com/Translating-Song-Lyrics-and-Texts/Low/p/book/9781138641792>
- 52.Matamala A. Voice-over: Practice, Research and Future Prospects. In: The Routledge Handbook of Audiovisual Translation / ed. by L. Pérez-González. London : Routledge, 2019. P. 64–79. URL: <https://ddd.uab.cat/record/195908>
- 53.Mateo, M. Translating Songs in Fictional Audiovisual Genres. In: *The Routledge Companion to Translation and Media*. London: Routledge. 2022. P. 221–235. DOI: <https://doi.org/10.26034/cm.jostrans.2015.353>
- 54.Metin Tekin B. A Case Study on the Translation Strategies in Walt Disney Animated Musical Movies' Songs: From Past to Present. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*. 2022. Vol. 62, No. 2. P. 1014–1033. DOI: <https://doi.org/10.33171/dtcfjournal.2022.62.2.7>
- 55.Minors H. J. (ed.). Music, Text and Translation. London: Bloomsbury. 2013. 224 p. URL: <https://www.bloomsbury.com/uk/music-text-and-translation-9781441173089/>
- 56.Molina, L., & Hurtado Albir, A. H. . Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach. *Meta: Translators' Journal*. 2002. 47(4). P.498–512. DOI: <https://doi.org/10.7202/008033ar>
- 57.Monastyrova L. V. Lexical and Terminological Challenges in Translating Musicological Texts from English into Ukrainian. *Zakarpatski Philological*

- Studies*. 2024. Vol. 37, No. 1. P. 224–228. DOI <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2024.37.38>
58. McKerrell S., Way L. Understanding Music as Multimodal Discourse. *Music as Multimodal Discourse: Semiotics, Power and Protest* / ed. by L. C. S. Way, S. McKerrell. London ; New York : Bloomsbury Academic, 2017. P. 1–20. URL: <https://www.bloomsbury.com/uk/music-as-multimodal-discourse-9781474264426/>
59. Newmark P. *A Textbook of Translation*. New York: Prentice Hall. 1988. P. 45–49.
60. Nida E. A., Taber C. R. *The Theory and Practice of Translation*. 4th impression, reprint. Leiden; Boston: Brill, 2003. 218 p. URL: <https://bit.ly/48Asf0z>
61. Ou L., Ma X., Kan M.-Y., Wang Y. Songs Across Borders: Singable and Controllable Neural Lyric Translation. *Proceedings of the 61st Annual Meeting of the Association for Computational Linguistics (ACL 2023)*. 2023. P. 447–467. URL: <https://aclanthology.org/2023.acl-long.27/>
62. Pavesi M., Formentelli M., Ghia E. (eds.) *The Languages of Dubbing: Mainstream Audiovisual Translation in Italy*. Bern: Peter Lang. 2014. P. 7
63. Pidhrushna O. Functional Approach to Songs in Film Translation: Challenges and Compromises. *SHS Web of Conferences*. 2021, Vol. 105, Article 04003. P. 1–6. DOI: <https://doi.org/10.1051/shsconf/202110504003>
64. Puławski K. Domestication in Song Translations. *Crossroads. A Journal of English Studies*. 2023. № 40. P. 104–129. DOI: <https://doi.org/10.15290/CR.2023.40.1.05>
65. Remael A., Díaz-Cintas J. *Audiovisual Translation: Subtitling*. Taylor & Francis Group. 2014. 284 p. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315759678>
66. Schulze-Forster K., Schedl M., Richard G., Badeau R. Phoneme Level Lyrics Alignment and Text-Informed Singing Voice Separation.

- IEEE/ACM Transactions on Audio, Speech, and Language Processing*. 2021. 15 p. URL: <https://ieeexplore.ieee.org/document/9463691>
67. Sotirou T., Lyberatos V., Mastromichalakis O. M., Stamou G. MusicLIME: Explainable Multimodal Music Understanding. arXiv. 2025. P. 1–5. DOI: <https://doi.org/10.48550/arXiv.2409.10496>
68. Spasa E. Musical Translation and Its Multiple Challenges. In R. Gordon & J. Olaf (Edt.), *The Oxford Handbook of the Global Stage Musical*. Oxford University Press. 2023. P. 66–80. DOI: <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190909734.013.3>
69. Suzani, S.M., & Mohammad Alizadeh Khoub, V. (2019). A Study of Nida's (1964) Types of Equivalence in Three English Translations of Letters 40 to 60 of Nahj-al-balagha. *Specialty Journal of Language Studies and Literature*, 3(4). 2019. P. 34–43. URL: <http://jsal.ierf.ir/article-1-77-en.html>
70. Taylor C. J. Multimodality and audiovisual translation. In: Gambier Y., van Doorslaer L. (eds.). *Handbook of Translation Studies*. Vol. 4. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company. 2013. P. 98–104. URL: <https://bit.ly/49QXzdM>
71. Ünsal G. Audio-Visual Translation: Subtitling. In: Ruggiero C., Arslan H., Icbay M. A. (eds.) *Research on Communication*. Bialystok: IASSR. 2017. P. 103–110. URL: https://www.academia.edu/37998649/Audio_Visual_Translation_Subtitling
72. Varga C. Online Automatic Subtitling Platforms and Machine Translation: An Analysis of Quality in AVT. *Scientific Bulletin of the Politehnica University of Timișoara. Transactions on Modern Languages*. 2021. P. 37–49. URL: <https://bit.ly/4pR7mVT>
73. Wafi R., Nugroho A. B. Untranslatability and Equivalence in Song's Translation. *International Journal of Multicultural and Multireligious*

- Understanding*. 2024. Vol. 11, No. 7. P. 561–569. URL: <https://ijmmu.com/index.php/ijmmu/article/view/6229>
74. Wildfeuer J. *Film Discourse Interpretation*. Routledge. 2014. 284 p. DOI: <https://doi.org/10.4324/978020376620>
75. Woźniak, M. Old questions, new answers: computational stylistics in audiovisual translation research. In: *Deckert, M. (ed.). Audiovisual Translation: Research and Use. 2nd expanded edition*. Berlin: Peter Lang. 2019. P. 209–217. URL: <https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/50109>
76. Yemelyanova O., Chudnivets A. Peculiarities of non-equivalent vocabulary translation (based on *The Folk of the Air* series by Holly Black). *Philological Review*. 2024. Issue 2 (24). P. 26–35. DOI: [https://doi.org/10.31499/2415-8828.2\(24\).2024.317045](https://doi.org/10.31499/2415-8828.2(24).2024.317045)

Перелік ілюстративних джерел:

77. *Wonka* (Original Motion Picture Soundtrack) [Electronic resource]. KKBOX. – Mode of access: https://www.kkbox.com/sg/en/album/9_QT3Y29rjpYaJzDxj. – Title from screen.
78. Пол КІНГ. *Вонка* [відео]. США: Warner Bros. Pictures, 2023. 116 хв.
79. *The Little Mermaid* (Original Motion Picture Soundtrack) [Electronic resource]. Walt Disney Records. – Mode of access: <https://music.disney.com/album/the-little-mermaid-2023-soundtrack>. – Title from screen.
80. Роб Маршалл. *The Little Mermaid* [відео]. США: Walt Disney Pictures, 2023. 135 хв.
81. *Journey to Bethlehem* (Original Motion Picture Soundtrack) [Electronic resource]. Sony Music Entertainment. – Mode of access:

<https://www.sonypictures.com/movies/journeytobethlehem>. – Title from screen.

82. Адам Андерс. Journey to Bethlehem [відео]. США: Affirm Films ; Sony Pictures Releasing, 2023. 98 хв.