

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

**ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ ТА ЛІНГВОДИДАКТИКИ**

**Кваліфікаційна робота
магістра**

на тему **ОБРАЗ ПЕРСОНАЖА В РОК ОПЕРІ: ОСОБЛИВОСТІ КРЕАЦІЇ
ТА ВІДТВОРЕННЯ В ПЕРЕКЛАДІ (НА МАТЕРІАЛІ
РОК-ОПЕРИ Е. Л. ВЕББЕРА “JESUS CHRIST SUPERSTAR”)**

Виконав: студент 2 курсу
групи 8.0352-а
спеціальності 035 Філологія
спеціалізації 035.041 Германські мови та
літератури (переклад включно),
перша - англійська
освітньо-професійної програми
Мова і література (англійська)
Добрін Михайло Сергійович

Керівник к.ф.н., доц. Шама І. М.

Рецензент д.ф.н, проф. Приходько Г. І.

Запоріжжя – 2023

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет іноземної філології

Кафедра англійської філології та лінгводидактики

Освітній рівень магістр

Спеціальність 035 Філологія

Спеціалізація 035.041 Германські мови та літератури (переклад включно), перша – англійська

Освітньо-професійна програма мова і література (англійська)

ЗАТВЕРДЖУЮ

В. о. завідувача кафедри _____

Надточій Н.О.

« ____ » _____ 20 ____ року

ЗАВДАННЯ
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА
ДОБРИНУ МИХАЙЛУ СЕРГІЙОВИЧУ

(прізвище, ім'я, по батькові)

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра (проєкту) «Образ персонажа в рок-опері: особливості креації та відтворення в перекладі (на матеріалі рок-опери Е. Л. Веббера “Jesus Christ Superstar”)»

Керівник кваліфікаційної роботи (проєкту) Шама Ірина Миколаївна, к.ф.н, доц.

затверджені наказом ЗНУ від « 11 » _____ квітня _____ 2023 року № 521-с

2. Строк подання студентом кваліфікаційної роботи (проєкту) 5 грудня 2023 р.

3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи (проєкту) теоретичні відомості про синтетичну природу рок-опери; образ персонажа в музично-сценічному тексті, методи його аналізу; відтворення тексту рок-опери в перекладі

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити) 1) обґрунтувати використання терміну “синтетичність” відносно жанрової неоднорідності рок-опери; 2) зробити огляд основних жанрів, що синтезуються в рок-опери; 3) визначити основні засади перекладу синтетичних творів; 4) виявити схожість та розбіжність у шляхах творення образу персонажа в художньому та сценічному творах, обрати метод аналізу образу персонажа; 5) оглянути історію створення “Jesus Christ Superstar”; 6) проаналізувати переклад цієї рок-опери.

5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи (проєкту)

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		Завдання видав	Завдання прийняв
Вступ	Шама І. М., д.ф.н., доц.	20.04.2023	15.06.2023
Розділ 1	Шама І. М., д.ф.н., доц.	16.06.2023	24.08.2023
Розділ 2	Шама І. М., д.ф.н., доц.	25.08.2023	23.11.2023
Розділ 3	Шама І. М., д.ф.н., доц.	08.11.2023	30.11.2023
Висновки	Шама І. М., д.ф.н., доц.	24.11.2023	13.12.2023

6. Дата видачі завдання 12.04.2023

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів кваліфікаційної роботи магістра	Строк виконання етапів роботи (проєкту)	Примітка
1.	Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх аналіз	квітень 2023	виконано
2.	Добір фактичного матеріалу	травень 2023	виконано
3.	Написання вступу	червень 2023	виконано
4.	Написання першого теоретичного розділу	липень 2023	виконано
5.	Написання другого теоретичного розділу	жовтень 2023	виконано
6.	Написання практичного розділу	листопад 2023	виконано
7.	Формулювання висновків	грудень 2023	виконано
8.	Проходження нормоконтролю	грудень 2023	виконано
9.	Одержання відгуку та рецензії	грудень 2023	виконано
10.	Захист	грудень 2023	виконано

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

Магістрант

(підпис)

М. С. Добрін

(ініціали та прізвище)

Керівник роботи

(підпис)

І. М. Шама

(ініціали та прізвище)

Нормоконтроль пройдено

Нормоконтролер

(підпис)

Е. О. Веремчук

(ініціали та прізвище)

РЕФЕРАТ

Дипломна робота – 79 стор., 57 джерел

Об’єкт дослідження: жанр рок-опери, його природа та перекладознавчий статус, а також потенційна можливість адекватної рекреації рок-опери в перекладі.

Мета роботи: визначення засобів створення образу персонажа в рок-опері та аналіз перекладацьких стратегій і тактик при відновленні такого образу в транслятивному сценічному музично-драматичному продукті.

Теоретико-методологічні засади: питання синтетичної природи рок-опери (Ю. В. Погребняк, А. М. Цукер та ін.), проблематика художнього та сценічного образу персонажа (Л. Я. Гінзбург, А. Мамієва та ін.), основні положення про методи аналізу образу персонажа (О. Г. Ревзіна, М. А. Новікова та ін.), перекладознавчі засади відтворення образу персонажа в перекладі (Р. Якобсон, Т. Некряч, Р. В. Поворознюк та ін.).

Отримані результати: рок-опера є синтетичним музично-сценічним жанром, який поєднує елементи й особливості мюзиклу, опери та року. Складний синтетичний жанр вимагає особливого підходу при транслятивному відтворенні, адже перекладач під час роботи повинен звертати увагу не тільки на збереження адекватності та еквівалентності, а й еквіритмічності. В порівнянні з художнім текстом, образ персонажа в сценічному творі створюється за допомогою додаткових прийомів характеротворення, як-от музичний, вокальний компоненти. Перекладач повинен намагатися зберегти якості милозвучності і збереження ритму, але при цьому не втративши характеротворчий компонент, закладений безпосередньо на мовному рівні тексту.

Ключові слова: *рок-опера, образ персонажа, синтетичність, перекладений текст, лінгвопоетичний метод*

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1 ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧІ ЗАСАДИ АНАЛІЗУ ОБРАЗУ ПЕРСОНАЖА В РОК-ОПЕРІ.....	8
1.1 Рок-опера як синтетичний жанр музичного мистецтва в ракурсі перекладознавчих студій.....	8
1.2 Образ персонажа в рок-опері: специфіка творення та можливості репродукції перекладі.....	в 22
РОЗДІЛ 2 “JESUS CHRIST SUPERSTAR” Е. Л. ВЕББЕРА – КАНОНІЧНИЙ ЗРАЗОК ЖАНРУ РОК-ОПЕРИ.....	34
2.1 Історія створення та витoki сюжету.....	34
2.2 Основні складові жанрового симбіозу і пов’язані з цим складнощі перекладу.....	38
...	
2.3 Система образів: канон та його варіації у Т. Райса і Е. Л. Веббера.....	44
РОЗДІЛ 3 ОБРАЗ ЮДИ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ Т. РАЙСА І Е. Л. ВЕББЕРА: ЗАСОБИ КРЕАЦІЇ ТА ВІДТВОРЕННЯ В ЦІЛЬОВОМУ ТЕКСТІ.....	52
3.1 Образ Юди в оригіналі і перекладі номеру “Heaven on Their Minds”....	52
3.2 Образ Юди в оригіналі і перекладі номеру “Damned for All Times”.....	59
3.3 Образ Юди в оригіналі і перекладі номеру “Judas Death“.....	63
ВИСНОВКИ.....	68

ВСТУП

Проблематика синтезу мистецтв в художньому творі була в ракурсі уваги людства ще за часів античності. З появою нових напрямів та жанрів, які активно вступали в контакт між собою, актуальність цього питання зростала. У двадцятому столітті процеси культурного взаємопроникнення, що набули масового характеру, сприяли не тільки появі безлічі нових синтетичних художніх текстів, аналізу природи яких присвячувались сотні наукових робіт, а й розвитку шляхів передачі культурної інформації засобами іншої мови. Одним із новостворених музично-сценічних жанрів була рок-опера, яка синтезувала в собі мюзикл, оперу та рок-мистецтво. Чи не найвідомішим і найвпливовішим зразком цього жанру став витвір Е. Л. Веббера та Т. Райса *“Jesus Christ Superstar”*. Цю рок-оперу спіткала велика популярність в усьому світі через новаторське художнє виконання та провокативну тему. Неабияка популярність стала підґрунтям і водночас викликом для перекладачів, які намагались адаптувати текст складного синтетичного твору до культурних та мовних особливостей різних країн.

Так, з'явилися варіанти згаданої рок-опери німецькою, шведською, іспанською, чеською і навіть японською мовами. Українського ж перекладу твір Ллойда Веббера чекав дуже довго. Глядачі побачили й почули сценічну версію «Ісус Христос Суперзірка» українською мовою тільки в 2017 році. І хоча це була аматорська версія, яку поставили у Вінниці в палаці мистецтв «Зоря» [Телеканал ВІТА 2017], тим не менш крок був зроблений, а переклад Сергія Аркуші стає цікавим матеріалом для дослідження.

Серед низки завдань, які постали перед ентузіастами-творцями української версії рок-опери особливо серйозним було завдання відтворення образів персонажів музично-драматичного видовища в цільовому тексті такого складного та поліжанрового твору.

Взагалі питанням синтетичної природи рок-опери та жанрів, які її

утворюють, займались А. О. Іванчик, Ю. В. Погребняк, І. І. Палкіна, С. В. Свиридов, І. Є. Зайцева, С. Нагорна, О. В. Оганезова-Григоренко, А. М. Цукер. Проблематиці художнього та сценічного образу персонажа присвячені дослідження С. П. Ожарівської, Л. Я. Гінзбурга, І. С. Накашидзе, А. Мамієвої, В. А. Кузьмічової. Основні положення про методи аналізу образу персонажа в художньому і зокрема музично-сценічному ми знаходимо в наукових працях О. Г. Ревзіної, Є. Б. Борисової, Л. В. Краснікової, М. А. Новікової. Основу перекладознавчих засад відтворення образу персонажа становлять роботи Р. Якобсона, Т. Некряч, В. О. Пушина, М. Стріхи, К. Н. Ковальова, Р. В. Поворознюк, Т. А. Боровенської.

Оскільки питання відтворення мультимодальних і синтетичних музично-драматичних текстів наразі привертають велику увагу перекладачів, а самі такі твори мають відчутний попит в загальнокультурному середовищі, **актуальність** нашої роботи полягає в необхідності заповнити лакуни теоретичного та практичного порядку, які існують наразі на теренах вітчизняних перекладознавчих студій стосовно творів синтетичної мультимодальної природи, а також в необхідності надання перекладачам-практикам певних рекомендацій задля досягнення адекватного цільового тексту на основі найсучасніших прикладів перекладу

Наукова новизна роботи полягає у спробі власного дослідження українського перекладу рок-опери “*Jesus Christ Superstar*”, який можна назвати унікальним і наразі єдиним відомим перекладом цього твору українською мовою.

Об'єктом дослідження є жанр рок-опери, його природа та перекладознавчий статус, а також потенційна можливість адекватної ре-креації рок-опери в перекладі.

Предметом дослідження є засоби відтворення образу персонажа рок-опери Е. Л. Веббера та Т. Райса “*Jesus Christ Superstar*” українською мовою.

Метою дослідження є визначення засобів створення образу персонажа в

рок-опері та аналіз перекладацьких стратегій і тактик при відновленні такого образу в транслятивному сценічному музично-драматичному продукті.

Досягнення поставленої **мети** вимагає від нас вирішення конкретних завдань, а саме:

1) дати визначення поняттю «синтетичність», обґрунтувати використання цього терміну при позначенні жанрової неоднорідності рок-опери;

2) зробити огляд основних жанрів, які утворюють синтетичну природу рок-опери;

3) описати історію перекладу синтетичних творів і визначити основні засади перекладу подібних текстів;

4) виявити схожість та розбіжність у шляхах творення образу персонажа в художньому та сценічному творах та представити існуючі методи аналізу образу персонажа, обравши найдоцільніший з них з огляду на практику перекладу;

5) оглянути історію створення рок-опери “*Jesus Christ Superstar*”, визначивши, як канонічна історія Нового Заповіту була переосмислена Е. Л. Веббером і окреслити основні складнощі перекладу цієї рок-опери;

6) зробити власний аналіз перекладу “*Jesus Christ Superstar*”, виявивши розбіжності у створенні образу персонажа в цільовому тексті порівняно з вихідним текстом.

Матеріалом дослідження стали лібрето “*Jesus Christ Superstar*” Е. Л. Веббера та Т. Райса в оригіналі, переклад цього лібрето, виконаний С. Аркушею, екранізація рок-опери Е. Л. Веббера “*Jesus Christ Superstar*” режисера Н. Джевїсона, українська сценічна постановка рок-опери, представлена в місті Полонне, що на Хмельниччині, 21 серпня 2021 року.

Дослідження здійснювалось на основі використання таких **методів**, як реферативний та описовий методи, методи аналізу та синтезу, метод лінгвопоетичного аналізу, метод порівняльного аналізу, метод дескриптивного

аналізу.

Практична значущість дослідження полягає у можливості використання його результатів при викладанні курсів з перекладознавства, літературознавства, стилістики, культурології, а також на заняттях з практики англійської мови, перекладу і в спецкурсах з імагології та музикознавства.

Робота пройшла **апробацію** на науково-практичних студентських конференціях. Результати дослідження представлено у публікаціях:

1. Остапенко М. Синтетичні способи створення образу Іуди в рок-опері Е. Л. Веббера “Jesus Christ Superstar”. *Різдвяні студентські наукові читання: Vita in lingua: Матеріали XIII Міжвишівської студентської науково-практичної конференції* (Запоріжжя, 10 грудня 2021 р.). Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2022. С. 73–74.

2. Остапенко М. Доцільність використання лінгвопоетичного методу при аналізі твору в жанрі рок-опери. *Збірник наукових праць студентів, аспірантів, докторантів і молодих вчених «Молода наука-2022»: у 4 т. / Запорізький національний університет. Запоріжжя : ЗНУ, 2021. Т. 2. С. 19–21.*

Структура роботи: дослідження складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел.

У вступі подані загальні відомості про дане дослідження.

Перший розділ характеризується подачею теоретичного матеріалу. Розглядаються природа синтетичного жанру рок-опери, можливості перекладу такого тексту. Аналізується поняття сценічного образу персонажа. Описуються особливості лінгвопоетичного підходу й доцільність його використання. Окреслюються перекладознавчі засади відтворення образу персонажа в перекладі рок-опери.

Другий розділ присвячений історії створення “Jesus Christ Superstar”, складнощам перекладу твору і порівнянню канонічної біблійної історії з її переосмисленням у творі.

Третій розділ присвячений власному аналізу перекладу рок-опери українською мовою, виконаному Сергієм Аркушею.

У висновках подано узагальнені результати проведеної роботи.

Загальна кількість сторінок нашої роботи – 79. Кількість використаних джерел – 57.

РОЗДІЛ 1

ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧІ ЗАСАДИ АНАЛІЗУ ОБРАЗУ ПЕРСОНАЖА В РОК-ОПЕРІ

1.1 Рок-опера як синтетичний жанр музичного мистецтва в ракурсі перекладознавчих студій

Перед початком викладення основного матеріалу слід визначити, які задачі стоять перед нами у цьому підрозділі роботи і в якій послідовності відбуватиметься їх розв'язання. Таких задач декілька. Перша задача – визначити, що таке синтетичний жанр, до якого більшість дослідників відносять рок-оперу, і чим обумовлене оперування саме цим терміном в контексті опису природи рок-опери. Друга задача – дати пояснення тому, що таке рок-опера і як вона корелює з музичними та музично-драматичними жанрами, які її утворюють; дати визначення елементам синтезу (рок, опера, мюзикл) і описати їх синтетичну природу. Третя і остання задача, яка стоїть перед нами в цій частині роботи – визначити, якими є перекладознавчі засади вдалого відтворення тексту рок-опери іншою мовою, дати оцінку цьому музично-драматичному жанру з точки можливості досягнення адекватного перекладу.

Друга половина ХХ століття характеризується активними змінами в соціокультурній, політичній, науково-технічній площині життя суспільства. Час бурхливого розвитку породжував нові тенденції, напрями, стилі й жанри в музичному мистецтві, які могли якомога краще відповісти запитам епохи стрімких художніх та естетичних трансформацій [Толстих 2020, с. 100]. Одним із новостворених музичних жанрів була рок-опера, яка з'явилася у 1960-х роках минулого століття.

В праці «Музика. Словник-довідник» українського музикознавця Ю. Є. Юцевича наводиться наступна дефініція цього жанру: «Рок-опера –

музично-драматичний жанр, основою якого є рок-музика, а коріння пов'язане з мюзиклом. Для рок-опери характерні різні номери: арія, монолог, хор, розмовні діалоги, танцювальні епізоди зі специфічною пластикою, найрізноманітніші прийоми звукового оформлення та світлові ефекти. Музична мова рок-опери пов'язана з використанням рок-ансамблю, а також класичного оркестрового складу або їх поєднання» [Юцевич 2009, с. 229].

Головна для нашого дослідження особливість рок-опери полягає в її синтетичності, яка проявляється на трьох рівнях: 1) архітекстуальний рівень, тобто жанровий симбіоз на композиційному рівні, архітектоніка твору, система і типи музичних номерів (арія, монолог тощо), які взяті здебільшого з класичної опери; 2) музичний або звуковий рівень в широкому розумінні, тобто поєднання музичних (включно з голосом) особливостей опери, мюзиклу та року; 3) драматичний рівень, мистецтво театру, що включає в себе мистецтво сценічної дії, акторську гру, притаманні мюзиклам танцювальні номери, декорації, костюми, а також інші візуальні компоненти, як-от особливості освітлення, вибір кольору, спецефекти, постановка кінокадру тощо [Безниско 2019, с. 98-99].

Сучасні музикознавчі, лінгвістичні та літературознавчі студії пропонують значну кількість різних термінів для опису явища жанрової неоднорідності тексту: поліжанровість, синтетичність, мультимодальність, синкретичність, жанровий симбіоз, креолізований текст тощо.

Більш детального огляду в актуальній роботі, на нашу думку, заслуговують поняття синтетичності, мультимодальності та креолізованого тексту через їх достатню опрацьованість та частоту їх використання в термінологічному апараті дослідників художніх текстів, текстів інших типів і зокрема музично-драматичних творів.

Говорячи про жанр рок-опери зазначимо, що наразі в науковому просторі (особливо на теренах вітчизняного музикознавства) можна знайти не дуже багато робіт, присвячених жанровій природі рок-оперних творів. Не зважаючи

на те, що подекуди в наявних дослідженнях авторами використовуються різні терміни для позначення явища, що розбирається, все ж суттєво превалюють похідні одне від одного – «синтетичний жанр», «синтетичний текст», «синтетичність» і подібні.

Одразу підкреслимо, що відносно потрактувань поняття “синтетичний” в літературознавстві існує плюралізм думок без жодного натяку на знаходження єдиного визначення, яке задовільнило б усіх науковців [Тереховська 2017, с. 225]. Це значною мірою пов’язано з тим, що проблема синтезу і взаємозв’язку жанрів в одному творі довгий час була й залишається однією з найбільш цікавих і хвилюючих тем в середовищі літературознавців [Юферева 2010, с. 111-112]. Відповідно кожен науковець пропонував своє потрактування. Базуючись на існуючих наукових роботах і узагальнюючи погляди на поняття синтетичності, можемо дати наступне визначення терміну: синтетичний текст – це твір, який синтезує в собі різні мистецтва або їхні елементи, що проявляються на вербальному і невербальному рівні, а також різні жанри мистецтв або їхні окремі складові [Іванчик 2008, с. 65], в результаті утворюючи унітарний синтезований поліжанровий твір.

Неабиякої популярності в лінгвістичних колах в останні роки набула концепція та термін «мультиmodalність». Один з засновників і провідних теоретиків мультиmodalності Гюнтер Кресс характеризує це поняття як процес комунікації із залученням різноманітних модусів (каналів комунікації), як-от письма, вербального мовлення, жестів, візуальних символів та образів тощо [Калініченко 2017, с. 100]. Сучасний мультиmodalний текст може комбінувати слова у вербальній або письмовій формі, музичну і загалом звукову складові, візуальні елементи, їхню анімованість; кажучи узагальнено, мультиmodalний текст складається з розмаїття вербальних і невербальних компонентів, що, безумовно, пригортає увагу значної кількості лінгвістів [Клименко 2019, с. 45].

В наші дні мультиmodalістика вийшла на передовий план у просторі

лінгвістичних досліджень. У вузькому розумінні, мультимодальна лінгвістика займається стилістичним розбором та аналізом методів створення значень та породження смислів, використовуючи різні семіотичні коди (словесні, візуальні, аудіальні), які існують в неподільному єднанні в рамках тексту [Іваненко 2020, с. 84].

Не менш вживаним поняттям, яким часто оперують як лінгвісти, так і літературознавці, є креолізований текст. Для початку визначимо етимологію і семантичні властивості даного терміну. Згідно з Академічним тлумачним словником української мови, «креоли – це нащадки іспанських і португальських колонізаторів у країнах Латинської Америки; люди, що походять від змішаного шлюбу іспанців та індіанців». Пізніше креолами також називали всіх європейських поселенців на територіях колоній в Північній і Південній Америці [Білодід 1974]. Етнограф В. Євтух в своїй праці «Етнічність: енциклопедичний довідник» пише, що «креолізація – це процес, під час якого етнічна спільнота, потрапляючи у нові для себе обставини (переселення, підкорення іншими людськими спільнотами), практикує спосіб життя, що відмінний від нового довкілля... Креолізація – це також процес перебирання носіями однієї культури цінностей іншої культури». Результатом взаємодії кількох етносів на одній території є взаємодія мов даних етносів [Євтух 2012, с. 191].

Так в лінгвістику увійшов цей термін, занесений Н. Є. Яценко у «Тлумачний словник суспільствознавчих термінів» [Яценко 1999], як такий, що позначає «процес формування нової мови (зі змішаною лексикою і граматиною) в результаті взаємодії кількох мов». Не дивно, що цим феноменом зацікавилися лінгвісти, і разом з терміном «креолізація» з'являється термін «креолізований текст», введений в лінгвістику Ю. А. Сорокіним і Є. Ф. Тарасовим. Ґрунтуючись на їх визначенні [Сорокин 1990, с. 180-186], це поняття можна тлумачити наступним чином: креолізований текст – це текст, суть якого полягає в його неоднорідній фактурі і в тому, що цей текст є

поєднанням вербальних і невербальних засобів передачі будь-якої інформації.

Суворо кажучи, для позначення жанру рок-опери може бути застосоване кожне з трьох понять, виходячи з їхніх визначень, основні подібності між якими, на наш погляд, є очевидними. Втім, як вже зазначалось раніше, в музикознавчих та мистецтвознавчих джерелах, присвячених рок-опері та суміжним жанрам (мюзикл, опера), домінує поняття синтетичності в якості терміну для позначення поліжанрової ознаки такого музично-драматичного різновиду мистецтва [Погребняк 2014, с. 194-199; Донченко 2017, с. 146; Іванчик 2008, с. 64-65]. Тож використання поняття «синтетичність», на нашу думку, є більш доцільним через музично-сценічну природу жанру рок-опери і «традиційну» опору на цей термін в науковому середовищі музико- і мистецтвознавців.

Узагальнюючи усе вищезазначене можемо сказати, що рок-опера є синтетичним музично-драматичним жанром, який поєднує сценічні засоби виразності, структурно-композиційну систему та музичні особливості року, опери та мюзиклу. Однак не один цей факт говорить про синтетичну природу жанру, оскільки наведені його складові також мають синтетичну генезу. Звернемо увагу перш за все на складову року, адже, спираючись на обрану нами дефініцію рок-опери, саме цей пласт далеко не тільки музичної культури відіграє чи не найголовнішу роль в побудові складного жанру рок-опери.

Українська дослідниця рок-мистецтва І. І. Палкіна, попри загальноживаність і популярність поняття «рок-музика», заперечує визначальність саме музичного компоненту в року. На думку культурологині, цей термін звужує сприйняття року як великого багатоаспектного культурного масиву до його складових одиниць – пісень, звукових композицій. З іншого боку термін «рок-культура», який є найбільш всеохопним і об'ємним, тим не менш фокусує увагу скоріше на екстрамузичній сфері, як-от вплив рок-музики на слухачів, стиль одягу, поведінки, утворення своєрідних ідеологічних орієнтирів в суспільстві, культура бунту тощо. Натомість пропонується

медіальне між двома згаданими явищами поняття «рок-мистецтво», яке, зауважимо, нам найбільш підходить. Під рок-мистецтвом розуміється в першу чергу музичний твір та його презентація [Палкіна 2016, с. 232-235]. Доцільність звернення до цього терміну продиктована тим, що він акцентує увагу саме на синтезі мистецтв в року, зокрема музики, поезії, хореографії, пантоміми, театру [Откидач 2008, с. 19].

Проте низка дослідників має свої версії розуміння синтетичної природи твору рок-мистецтва та дефініції його компонентів. С. В. Свиридов, розуміючи цільний рок-твір як текст, ділить його на три субтексти: музичний (мелодія, вокал, акомпанемент), вербальний (суто літературна складова твору, поетичний текст) і пластичний (здебільшого дослідник виділяє пластику голосу, однак до цього субтексту також належать артистизм і мистецтво театру, пластика тіла, яка властива рок-митцям під час виконання твору) [Свиридов 2002, с. 19-20]. Ці субтексти знаходяться між собою в тісному взаємозв'язку, корелюють між собою та існують в системі, відповідно, змінюючи один із трьох, підпадають змінам й інші [Ярко 2008, с. 6]. Ця категоризація лягла в основу досліджень інших авторів і стала своєрідним зразком, який пізніше міг видозмінюватися, доповнюватися й набувати нових форм, тим більше концепцію С. В. Свиридова не можна назвати дуже точною у формулюваннях. Наприклад дослідник В. А. Гавриков помічає, що пластика голосу та вокал відносяться до різних субтекстів, однак ці поняття є майже взаємозамінними [Гавриков 2010].

Ми бачимо, що різні культурологи, філологи та музикознавці, незважаючи на подекуди відмінні потрактування і концептуалізацію твору рок-мистецтва, наголошують на тому, що будь-який твір цього мистецтва є синтетичним у своїй природі. Його компоненти, як і системний зв'язок між ними, чітко проглядаються.

Хоча рок-опера цілком легітимно вважається частиною рок-мистецтва, рок в цьому музично-сценічному жанрі фігурує здебільшого в якості системи

виразності й специфічного рок-звучання. На цьому наголошують переважно мистецтвознавці й особливо театрознавці, на думку яких рок-мистецтво, як і загалом рок-культуру, не можна назвати фундаментом, на якому побудувався жанр рок-опера. Багато дослідників сходяться на думці, що коріння рок-опери лежать у мюзиклі. Тому далі спробуємо описати синтетичну природу вказаного жанру-основи.

Саме поняття «мюзикл» є скороченням і виникло від злиття слів, які в англійській мові позначали «музичну комедію». Тим не менш в наш час мюзикл асоціюється далеко не тільки з музично-комедійним твором, жанр вийшов за ці рамки і зараз не буде дивним зустріти мюзикл на трагічній основі. Наразі під мюзиклом розуміється сценічний твір, в якому поєднуються танцювальне, драматичне, музичне мистецтва [Бойко 2017, с. 179].

Мюзикл від початку свого утворення до сьогодні є вкрай популярним видом мистецтва серед поціновувачів музики й театру, тому що, як зазначає науковиця І. Є. Зайцева, «синтез видовищності, музики та драматургії – запорука успіху цього жанру у масової аудиторії» [Зайцева 2017, с. 544]. Така ж популярність спіткала й пізніше утворену рок-оперу, оскільки її звучання і теми, що зазвичай підіймались, пригортали увагу широкої аудиторії молоді.

Дійсно, мюзикли та рок-опери доволі споріднені і схожі. Дослідниця С. Нагорна, на противагу мейнстрімовим твердженням більшості мистецтвознавців, у своїй роботі, присвяченій проблемі жанру у творах Е. Л. Веббера, майже не розділяє ці два поняття і відносить до мюзиклу зокрема “*Jesus Christ Superstar*” як приклад «індивідуальної трактовки жанру мюзикл» самим композитором. Спирається ця думка на зауваження відносно того, що музичні й музично-драматичні жанри перебувають в процесі постійної трансформації, що не дозволяє чітко і однозначно визначити жанрову приналежність того чи іншого твору. Тим не менш дослідниця підмічає, що задля уникнення плутанини твори Веббера прийнято називати рок-операми [Нагорная 2012, с. 85-86].

Однак ми підкреслимо, що між мюзиклом та рок-оперою є низка розбіжностей. По-перше, традиційний мюзикл є динамічнішим за рок-оперу, йому характерне злиття усіх номерів в єдине велике шоу, історію, кожен номер якої переливається в наступний, створюючи нерозривний ланцюг дій. В той самий час рок-опері властиве певне фокусування на переживаннях окремого персонажа, зосередження уваги на одній дійовій особі, що призупиняє дію і сповільнює рух сюжету [Зайцева 2017, с. 545]. Нерідко можна зустріти думку про те, що рок-опера – це в своєму роді концептуальний альбом. Таке міркування є частково легітимним, адже композиції в таких альбомах пов'язані між собою спільною ідеєю, настроєм, особливостями виконання, але, як і у випадку з номерами рок-опери, ці композиції можна сприймати й окремо як завершені витвори. Ба більше, перші приклади рок-опер були нічим іншим, як експериментальними сюжетними рок-альбомами («*Tommy*» гурту *The Who*, 1969). Утім факт того, що повноцінне сприйняття рок-опери можливе лише у формі музично-сценічної вистави, заважає ототожненню цих двох понять.

По-друге, відрізняються сюжетні бази двох жанрів. Якщо мюзикл, здебільшого акцентуючи на розважальному ефекті і орієнтуючись на масову аудиторію, більш тяжіє до популярних літературних основ («Ромео і Джульєта» Вільяма Шекспіра, «Собор Паризької Богоматері» Віктора Гюго, «Пігмаліон» Бернарда Шоу тощо) [Нагорная 2012, с. 87], то рок-опера в свою чергу частіше звертається до історичних подій, біблійних оповідань і сюжетів, філософських притч, тобто до текстів, сповнених актуальних глибоких проблем і питань із сфери духовного-філософського життя людини [Зайцева 2017, с. 545].

Вище згадана динамічність мюзиклу, яка постійно тримає глядача зосередженим на шоу, ґрунтується на тріумвираті музичної, пластичної та драматичної складових. Характерною ознакою мюзикла є цей міцний синтез мистецтв: музики, вокалу, поезії, хореографії, акторської майстерності тощо. Комплекс мистецтв, що синтезуються в мюзиклі, породжують єдиний

естетичний вплив на реципієнта [Оганезова-Григоренко 2013, с. 78-79]. Тлумачення поняття «мюзикл», яке наводить Ю. Є. Юцевич в своєму словнику, прямо вказує на його синтетичну природу: «Мюзикл – музично-сценічна вистава, у якій поєднуються різноманітні жанри й виражальні засоби естрадної та побутової музики, хореографічного, драматичного й оперного мистецтва. Від оперети відрізняється наскрізним драматургічним розвитком, використанням вокально-хореографічних ансамблів, драматичним змістом» [Юцевич 2009, с. 229].

Враховуючи те, що мюзикл, який виник на перетині музики й театру, став предтечою рок-опери, не можна оминати, здається, очевидного питання: чому в такому разі ми маємо справу з рок-оперою, а не рок-мюзиклом? Звернення до жанру рок-опера, синтетична природа якого помітна вже на рівні складеного терміну-поняття, спонукає розглянути оперну складову і те, в якій ролі представлена ця “оперність”.

Насамперед звернемося до музичного словника-довідника, визначення опери в якому є доволі об’ємним і включає зокрема аспекти історичного розвитку даного жанру, через що було нами скорочено до рамок основної потрібної інформації [Юцевич 2009, с. 182]: «Опера (італ. *орега* – твір, дія, праця) – вид театрального мистецтва, музично-сценічний твір, що ґрунтується на синтезі музики, слова, дії. В опері сценічна дія органічно поєднується з вокальною (солісти, ансамблі, хор) та інструментальною (оркестр) музикою, досить часто – з балетом і пантомімою, образотворчим мистецтвом (гримом, костюмами, декораціями, світловими ефектами, піротехнікою тощо)»

Як бачимо, згідно з визначенням, класична опера також синтезує низку мистецтв. Їх перелік, зауважимо, майже співвідноситься з мистецтвами, які в поєднанні утворюють жанр мюзикл. Обидва жанри є музично-драматичними і мають спільну родову гілку: опера — оперета — мюзикл. Втім, в той час, як мюзикл ефективно синтезує різні мистецтва, які стають майже рівноцінними в семантичному навантаженні, а головним стрижнем шоу є акторська

майстерність, в опері все ж таки домінуючою компонентою є музика і зокрема спів [Погребняк 2014, с. 197].

Відносно «оперності» в рок-опері висловився музикознавець А. М. Цукер. Він зауважує, що рок-мистецтво має сильну тенденцію до концепційного та композиційного ускладнення, через що тяжіє до великих і серйозних драматичних форм на кшталт опери. Згадані нами вище приклади виникнення рок-опер у формі концептуальних рок-альбомів, а потім і формування рок-опер на їх основі є підтвердженням цієї еволюції року в бік комплексування. Водночас дослідник відмічає, що деякі композитори, які мають великий досвід в академічному середовищі, у процесі створення рок-оперного твору спираються аж ніяк не на рок-мистецтво, а на традиції оперної драматургії. Рок в такому випадку стає нічим іншим, як ефектним засобом виразності, музичним компонентом [Цукер 2013, с. 39-40].

Бачимо, що на противагу теорії мюзикального коріння рок-опери маємо інший погляд на історію розвитку жанру. Тим не менш майже неможливо дійти консенсусу і однозначної думки з приводу питання утворення рок-опери. Як висловився Сергій Радзецький [Радзецький 2021], композитор і постановник рок-опери «Тарас Бульба» на українській сцені, «дивним чином усі, хто беруться за жанр рок-опери, певною мірою винаходять цей жанр заново» (пер. українською наш — М. С.).

Ця ремарка з приводу проблематики генези рок-опери може дати відповідь на питання стосовно оперності в сучасному складному жанрі, що розбирається. Родову гілку музично-сценічних жанрів можна доповнити четвертою ланкою: опера — оперета — мюзикл — рок-опера. Хоча рок-опера й виникає на теренах популярного жанру мюзикл, вона не запозичує в нього легкість і розважальність сюжету й подачі, натомість вона тяжіє до масштабності та серйозності традиційної опери і більш складних та проблемних тем. В питанні архітектоніки й композиційних форм на рок-оперу мала вплив також класична опера, звідки була, зокрема, запозичена арія як

властивій опері окремий вид вокальної композиції.

Дослідження показує, що рок-опера є живим і молодим постмодерним складним жанром, який перебуває в процесі постійного розвитку та змін з самого початку своєї появи на музично-драматичній сцені. Цей факт не дозволяє підходити до жанру як до сталої, однозначної конструкції зі стандартизованою системою побудовання. Однак підсумовуючи можемо сказати, що рок-опера сформувалась на теренах мюзиклу, взявши за основу елементи музичної і сценічної виразності року та широкомасштабність і композиційні особливості опери.

Розібравши три основні синтетичні жанри, які вплинули на утворення рок-опери, перейдемо до питання перекладацького опрацювання рок-оперного твору і того, з якими проблемами може стикнутися перекладач і про що він повинен пам'ятати задля створення якомога більш якісного і всеохопного перекладу синтетичного твору.

Сучасна українська майстриня театрального перекладу Тетяна Некряч [Некряч 2014, с. 303] наголошує на тому, що проблема синтезу різних мистецтв в одному тексті (в сучасному розумінні поняття «текст») викликала особливий інтерес ще за часів античності. Тогочасні митці цікавились природою виникнення і функціонування різних форм синтезу мистецтв на базі літератури, як-от музика в літературі, живопис в літературі тощо. В епосі романтизму питання синтезу мистецтв посіло чи не найважливіше місце в естетиці культурної доби. Протягом багатьох століть виникав інтерес до синтезу мистецтв, проте тільки у ХХ столітті з'явилися теоретичні передумови для вивчення взаємодії літератури й інших мистецтв, зосереджуючись переважно на філологічних аспектах цього явища, зокрема й на можливих шляхах перекладу такого тексту.

З цієї точки зору цікавими видаються напрацювання видатного лінгвіста Романа Якобсона, який у 1959 в своєму есе *“On linguistic aspects of translation”* [Jacobson 1959, с. 233] описав три види перекладу, а саме:

1. Інтралінгвальний (або внутрішньомовний), тобто інтерпретація вербальних знаків за допомогою інших знаків тієї ж мови.

2. Інтерлінгвальний (або міжмовний), тобто інтерпретація вербальних знаків за допомогою іншої мови.

3. Інтерсеміотичний (міжзнаковий, трансмутація), тобто інтерпретація вербальних знаків за допомогою знаків з невербальної семіотичної системи.

Зазначимо, що переклад рок-опери – це не переклад виключно пісенного тексту. Рок-опера складається з низки семіотичних систем (вербальних та невербальних), яку в свою чергу можна розділити на музичну, візуальну системи знаків тощо. Тож перекладачу, який береться за переклад складного синтетичного жанру, буде вкрай доцільно послуговуватись теоретичними працями Романа Якобсона і зокрема його концепцією інтерсеміотичного перекладу, яку запропонував дослідник. Перекладознавча школа інтерсеміотичного перекладу може стати ефективною опорою для сучасного перекладача.

Зі стрімким розвитком технологій і медіа в кінці ХХ – початку ХХІ століття виникають не тільки тисячі кінофільмів, музичних кліпів, інтернаціональних рекламних роликів, але й попит на переклад цих медіаматеріалів. Глобалізація принесла нові особливості міжкультурної комунікації, на які не могла не зреагувати перекладацька спільнота. Так, ще в 1970-х роках починають з'являтися перші наукові роботи, присвячені аудіовізуальному перекладу – перекладу мультимедійного тексту іншою мовою. Створення аудіовізуального тексту базується на використанні різноманітних елементів, таких як мова, зображення, музика, колір і перспектива. А щодо перекладу аудіовізуального контенту, основними методами є субтитрування і дублювання [Пушина 2020, с. 119]. Ця галузь перекладознавства вже протягом декількох десятиліть перебуває в стані активного розвитку, попит на фахівців у сфері аудіоперекладу в сучасному світі є великим, відповідно існує велика теоретична база цього виду перекладу.

Оскільки аудіовізуальний переклад має справу з перекладом полімодального тексту, такий переклад можемо назвати інтерсеміотичним. Автору, який поставив собі задачу зробити переклад складного жанру рок-опери, семантично-естетичний матеріал якої так само подається водночас через певну кількість комунікативних каналів, буде, на нашу думку, корисно послуговуватися надбаннями фахівців з аудіовізуального перекладу.

Отже бачимо, що на актуальний час існує досить стала перекладознавча традиція відтворення мультимодальних, синтетичних текстів іншою мовою, однак відмітимо, що досліджень на тему особливостей перекладу саме рок-опер (особливо в українському науковому середовищі) майже немає, проте увагу низки вітчизняних та іноземних дослідників привертало питання перекладу текстів мюзиклів та опер. В обох випадках текст твору є не просто поетичним, а музично-поетичним або точніше музично-театральним, і складнощі та специфіка перекладу мюзиклів, опер та рок-опер є майже ідентичними.

Максим Стріха [Стріха 2021, с. 65-67], досліджуючи історію українського перекладу в галузі опери, зазначив, що в історії українського перекладу лібрето до оперних творів, на щастя, з'являлись постаті, які робили не просто перші кроки в цій галузі перекладу в просторі перекладознавства України, а стали плідними і впливовими майстрами у своїй справі. Фаховий концертмейстр, хормейстр, поет та перекладач Микола Хомичевський, більш відомий за псевдонімом Борис Тен (1897-1983), увійшов до історії вітчизняної літератури не тільки масштабними перекладами гомерових творів, але й немалою добіркою перекладів оперних лібрето з різних мов. Борис Тен переклав «Бориса Годунова» Мусоргського і «Франческу да Ріміні» Рахманінова з російської, «Бал-маскарад» Верді та «Орфея і Евридіку» Глюка з італійської, зробив десятки перекладів пісень і не тільки. Доробки Бориса Тена, безумовно, можуть стати опорою для сучасного перекладача, перед яким стоїть задача перекладу твору в жанрі рок-опера.

Втім, донині питання перекладу музично-театральних текстів не є достатньо опрацьованим, хоча цей аспект перекладознавства набуває все більшої актуальності. Такий музичний переклад вимагає від перекладача великої майстерності, адже під час перекладацької діяльності спеціаліст повинен зважати на такі особливі аспекти твору, як ритм і рима, які створюють певні обмеження і рамки. Переклад музично-драматичного твору – це аж ніяк не робота тільки з текстом пісень. В такому випадку основні функції перекладу, як-от передача сенсу, атмосфери та стилю автентичного матеріалу, неможливо реалізувати поза музичними рамками, тож задля створення коректного перекладу перекладач повинен володіти відчуттям ритму і особливо ритму. Саме відчуття ритму не дозволить спеціалісту, наприклад, вжити слово, довжина окремого складу в якому не співвідноситься з довжиною ноти [Ковалева 2017, с. 215]. Але слід пам'ятати, що такий музичний переклад тільки частково можна порівняти з поетичним, в якому також важливо зберігати ритм, риму, строфіку тощо у віршованому творі. Як справедливо відмічає дослідниця Р. В. Поворознюк, перекладені лібрето призначаються не для читання, а для сценічної постановки, тобто для того, щоб бути проспіваними. Це означає, що перекладач повинен звертати особливу увагу на фонетичні властивості тексту, на аспект зручності вокального виконання і створення ефекту оригінального тексту [Поворознюк 2020, с. 58-59].

Переклад оперних текстів, запевняє дослідниця класичних опер Т. А. Боровенська [Боровенська 2022, с. 303], ускладнюється не лише необхідністю збереження суті та ідеї твору, а й тим, що треба враховувати музичні аспекти перекладу, зокрема необхідність дотримання ритмічної відповідності. Тому виконавець арії у мові оригіналу не повинен спиратися лише підрядковий переклад у партитурі, оскільки цей переклад часто передає саме ритмічний характер арії, а не її основний зміст чи ідеї. Звідси – головна задача перекладача, яка полягає не лише в точному відтворенні тексту в перекладі, але й у збереженні ритму музичної композиції.

Тож якість перекладу музично-драматичного тексту, як і у випадку з будь-яким текстом, залежить від ступеня адекватності та еквівалентності по відношенню до оригіналу. Утім, специфіка таких творів накладає на перекладача, зокрема, обов'язок дотримуватися еквіритмічності (збереження ритму, метрики, рими тощо). Важливу роль також грає артикуляційна милозвучність, яка має зберігатися в цільовому тексті, тому що недостатня увага до цього критерію з боку перекладача може створити явні труднощі для виконавця. У підсумку підкреслюємо, що головна задача перекладача музично-драматичного твору – зберегти й передати оригінальний авторський задум, намагаючись не порушити при цьому у творі «музично-вербальної двоєдності» (термін Д. А. Одинцової [Одинцова 2020, с. 283-286]).

1.2 Образ персонажа в рок-опері: специфіка творення та можливості репродукції в перекладі

В цьому підрозділі роботи перед нами знову стоятиме низка задач, які потребуватимуть розв'язання. Перша з них – визначити, що таке образ персонажа в художньому творі загалом, описати основні прийоми його творення, проаналізувати відмінності й схожі риси художнього й сценічного образу персонажа. Друга задача – зробити огляд лінгвопоетичного методу аналізу образу персонажа і пояснити доцільність звернення в нашій роботі саме до лінгвопоетики. Третя задача – визначити, які складові образу персонажа в рок-опері є найзначущими для перекладача, на що повинна бути звернена перекладацька увага задля якомога більш еквівалентного і адекватного відтворення образу персонажа в цільовому тексті.

Художній образ – вкрай багатовимірний і складний категорія мистецтва. Він є одиницею художньої репрезентації дійсності в тексті через призму мистецтва, продуктом авторської творчої уяви. Існує багатоскладова класифікація художніх образів, в якій особливо вирізняється образ персонажа.

Причина тому наступна: сприйняття тексту реципієнтом переважно визначається через взаємодію персонажів одне з одним [Ожарівська 2012, с. 218].

Образ персонажа – це дійова особа в художньому тексті; сукупність її розумових, емоційних і фізичних якостей, які виражаються через безпосередньо авторську характеристику, через слова та вчинки персонажа, його автохарактеристику і через його опис іншими персонажами [Чорнобай 2013]. Існує низка художніх засобів створення образу персонажа, але зовсім не обов'язково користуватися повним переліком прийомів, щоб створити героя, який був би зрозумілий читачеві. В певних випадках цілком достатньо скромного і невеликого набору характеристик для створення концептуально повноцінного і правдоподібного образу.

Образ персонажа, як зазначає літературознавець Л. Я. Гінзбург, складається з якостей, переліку ознак, але істотним у побудованні літературного характеру є взаємодія між цими ознаками [Гінзбург 1979, с. 125-126]. Дослідник І. С. Накашидзе наголошує, що специфіка креації образу персонажа полягає в двоєдності категорій «зовнішнього» та «внутрішнього». Якщо «зовнішнє» – це портрет персонажа, що може імпліцитно і непрямом виражати внутрішній стан героя, а формування характеру відбувається через вчинки, то «внутрішнє» розкривається за допомогою різноманітних засобів відображення внутрішнього, психологічного життя персонажа [Накашидзе 2020, с. 100-101].

Категорія образу персонажа може бути розділена на такі структурні елементи: портрет персонажа, характерно забарвлена мова, монологи різного виду і діалоги, в яких він бере участь, вчинки, оцінка та ставлення до нього інших дійових осіб твору [Білоус 2011, с. 35]. Цю схему можна назвати класичною, адже вона лежить в основі більшості літературознавчих аналізів і досліджень.

Дослідниця А. Мамієва виділяє такі прийоми творення образу

персонажа:

- зовнішні риси – обличчя, фігура, одяг;
- психологічний аналіз – докладне відтворення почуттів, міркувань, спонукань героя;
- характер персонажа – розкривається у мові, вчинках, у ставленні до інших персонажів, в описі його почуттів;
- пряма авторська характеристика, яка може бути як безпосередньою, так і опосередкованою;
- характеристика персонажа іншими діючими особами твору;
- зіставлення і протиставлення персонажа з іншими діючими особами;
- зображення антуражу, умов, в яких діє персонаж;
- зображення соціального середовища, в якому діє персонаж;
- художня деталь – опис предметів, явищ навколишнього світу персонажа;
- наявність або відсутність прототипу цього персонажа [Мамієва 2012].

Оскільки в нашій роботі ми маємо справу зі сценічним образом, слід дати пояснення, чим сценічний образ персонажа відрізняється від загалом художнього.

Поняття сценічного образу вокального твору безпосередньо походить від поняття художнього образу. Художній образ – вкрай багатопланова категорія, цьому поняттю складніше за все дати визначення. На думку дослідниці В. А. Кузьмічової [Кузьмічова 2020, с. 115] та інших науковців, художній образ виникає в творі на базисі творчого переосмислення реальності за принципами логіки художнього пізнання світу. Театрознавці та музикознавці доводять, що художній образ сценічно-вокального твору, який розгортається у часі, простіше відчутти емоційно ніж передати словами через динаміку звукового потоку, ритму, музичної гармонії тощо.

Специфіка музично-драматичних текстів полягає в додаванні низки своєрідних прийомів творення образу персонажа. Майже усі вищенаведені елементи системи побудови образу персонажа в художньому тексті, хіба що за виключенням прямої авторської характеристики, відносяться і до побудови сценічного образу. Однак варто пам'ятати, що сценічний образ існує в першу чергу в площині сценічного перформансу. Через це образ персонажа передається переважно через музичний, хореографічний, вокальний модули тощо, ніж через графічний, як в літературному тексті. Хоча в контексті нашої роботи, присвяченій відтворенню образу персонажа в перекладі рок-опери, акцент все ж таки ставиться на тексті сценічно-музичного твору, на лібрето. Таким чином, перекладач повинен вміти знайти елементи творення образу персонажа в пісенному тексті задля написання вдалого перекладу, але в той же час опиратися на екстралінгвальні канали передачі художньої інформації, які в творах такого жанру грають велику роль в процесі творення образу персонажа.

Вкажемо на ще одну важливу особливість креації сценічного образу: інтерпретація образу персонажа виконавцем ролі. Під поняттям «інтерпретація» розуміється суб'єктивне ставлення виконавця до твору та персонажа та вміння сценічного зображення. Індивідуальна інтерпретація ґрунтується на низці чинників: темпераменті й характері самого виконавця, здібностях, рівні як життєвого, так і музичного досвіду. Необхідно також відмітити, що кожен виконавець сприймає твір та тлумачить його відповідно до запитів й атмосфери свого часу і оточення [Кузьмічова 2020, с. 116-117].

І втім, ми бачимо велику схожість між загальним поняттям художнього і більш вузького сценічного образу. Незважаючи на деякі відмінності, як-от використання різних модусів комунікації з реципієнтом, структура та система прийомів творення загального художнього образу корелює в основних положеннях із системою творення образу в музично-сценічному творі.

Образ персонажа в рок-опері має свої власні особливості, які відрізняють його від образу персонажа в літературі. Характерним для рок-опери є

представлення персонажа через музичне виконання, танці, грим тощо, що додає нові шари до образу, дозволяє передати внутрішню драму та емоції. Крім того, у рок-опері персонажі часто є більш експресивними та драматичними, оскільки вони повинні вражати аудиторію не лише музичним виконанням, а й сценічною виразністю. Такий образ часто є ключовим елементом сюжету рок-опери та визначає його музичне виконання. Створення образу персонажа в рок-опері вимагає великої уваги до деталей, а також глибокого розуміння музичного та драматургічного мистецтва.

Важливим для дослідника, який прагне зробити ефективний аналіз творення образу персонажа в художньому тексті в цілому і в складному синтетичному творі в жанрі рок-опера зокрема, буде вибір методу аналізу. У випадку з рок-оперу, з нашої точки зору, доцільним буде звернення до лінгвопоетичного методу аналізу, принцип якого буде описаний нижче.

Для початку слід відмітити, що немає універсального методу аналізу тексту. Деякі вчені пропонували єдині методи аналізу художнього тексту, але їх розробки визнавались утопічними та нефункціональними. Лінгвіст О. Г. Ревзіна виділяє низку підходів до аналізу художнього тексту, відштовхуючись меншою мірою від ступеня їх опрацьованості та більшою мірою від авторитетності вчених, які займалися їх створенням. Вона акцентувала свою увагу на чотирьох підходах: іманентному, лінгвістичному, інтертекстуальному та світопороджувальному [Ревзіна 1998, с. 303-308]. З огляду на те, що дослідниця виділила підходи, які реалізуються краще в лінгвістичній або в літературознавчій сфері, залежно від конкретного типу аналізу, можемо виділити найбільш загальні поняття, а саме лінгвістичний та літературознавчій алгоритми аналізу художнього тексту. На це є дві причини: а) свого часу до розробки цих підходів приєдналися багато лінгвістів, філологів та літературознавців, які залишили багату спадщину у вигляді своїх наукових праць; б) на базі цих двох підходів ми виявимо особливості саме лінгвопоетичного аналізу художнього тексту.

Літературознавчий підхід до аналізу художнього тексту в цілому передбачає звернення особливої уваги на виявлення змісту художнього тексту як витвору мистецтва у культурно-історичному контексті епохи. В ракурсі ж лінгвістичного методу аналізу художнього тексту знаходиться перш за все саме мова, а текст розглядається з точки зору прояву загальних мовних закономірностей. На основі цих двох методів розвивався лінгвопоетичний метод. На актуальний момент часу цей метод є доволі розвинутим. Ретроспективний огляд історії розвитку лінгвопоетики дає зрозуміти, що ще декілька років тому метод все ще знаходився в стані розвитку і опрацювання на теренах вітчизняних літературознавчих і лінгвістичних студій, а база українських наукових робіт з цієї теми була невеликою. Втім, актуальність лінгвопоетики зумовила доволі плідні й активні дослідження в цій літературознавчій галузі. Так, у процесі вивчення цього питання мовознавці й літературознавці дійшли висновку, що синтез двох фундаментальних підходів може бути доволі ефективним.

Таким чином, у результаті зближення лінгвістичного та літературознавчого підходів, на їх стику виник новий розділ філології – лінгвопоетика, предметом якої є сукупність використаних у художньому творі мовних засобів, за допомогою яких письменник забезпечує естетичну дію, необхідну йому для втілення його ідейно-художнього задуму.

Мета лінгвопоетичного аналізу полягає в тому, щоб визначити, як та чи інша одиниця мови (слово, словосполучення, граматична форма, синтаксична конструкція) включається автором у процес художньої творчості, яким чином те чи інше своєрідне поєднання мовних засобів призводить до створення певного естетичного ефекту [Борисова 2008, с. 471], оскільки нам відомо, що естетичний вплив залежить не тільки від того, про що йдеться у творі, але й від того, як про це йдеться.

Відмітимо, що спочатку методи лінгвопоетичного дослідження розроблялися на матеріалі окремих поетичних та яскравих стилістично

маркованих прозових творів, конкретних уривків, а не текстів загалом [Красникова 2014, с. 225], тобто ми можемо дійти висновку, що лінгвопоетичний підхід у дослідженні може бути застосований при аналізі зокрема пісенних текстів, віршів, лібрето тощо.

Якщо поставити питання, чому в випадку нашої розвідки доцільно вдаватися до лінгвопоетичного підходу, то відповідь, на наш погляд, буде наступна: оскільки рок-опера – це складний синтетичний жанр, який поєднує в собі вербальний та невербальний компоненти, які можуть бути поділені на певну кількість складових (для вербального компонента це пісенний текст, який виконується, а для невербального – перш за все музика, а також мистецтво сценічної дії, акторська гра, декорації, костюми тощо), важливо охопити усі суттєві аспекти такого полімодального художнього тексту в ході аналізу образу персонажа. Лінгвопоетичний підхід своєю не менш синтетичною природою передбачає всебічний огляд твору з метою повного та наскільки це можливо вичерпного аналізу образу персонажа.

Слід відмітити, що в нашій роботі фокус робиться саме на перекладеному тексті й на креації та відтворенні образу персонажа в ньому. Важливо пам'ятати, що перекладач, працюючи з твором рок-опери, яка існує в першу чергу у вигляді відеозапису або театралізованої постановки на сцені, не може жодним чином вплинути на костюми, грим персонажів, спецефекти тощо. Але перекладач не може й обмежитися лише лібрето як об'єктом своєї перекладацької діяльності. Еквівалентний та адекватний переклад рок-опери можливий лише за умови акцентуації на пісенному тексті з постійною опорою на візуальні й аудіальні, невербальні компоненти, які підкріплюють пісенний текст і існують з ним в нерозривній композиційній єдності.

Контекстуальний лінгвопоетичний аналіз був описаний та застосований М. А. Новіковою та І. М. Шамою у навчальному посібнику «Символика в художественном тексте. Символика пространства» [Новикова 1996, с. 16]. Такий метод передбачає аналіз художнього тексту на трьох рівнях:

1. Гіпотекстовий рівень, на якому аналізуються лексико-семантичний, морфологічний, синтаксичний, фонетичний, фразеологічний контексти, розглядаються особливості використання певних частин мови, частотність та характер емотивів. На цьому етапі аналізу у фокусі уваги дослідника знаходиться мовна основа тексту.

2. Текстовий рівень, у рамках якого аналізуються сюжетний, композиційний та характерологічний контексти. Оскільки на цьому рівні дослідник має визначити, яким чином ті чи інші мовні одиниці формують персонажа, створюють образність та естетичний ефект, основою вдалого аналізу на текстовому рівні є підсумки аналізу на гіпотекстовому рівні.

3. Гіпертекстовий рівень, на якому аналізується безпосередньо екстралінгвістична сфера (контекст творчості автора, соціокультурні особливості епохи, в якій жив автор і яка впливала на нього та на його творчість, а також жанровий контекст твору та контекст художнього напрямку).

Зауважимо, що на кожному з означених рівнів відповідно робиться аналіз складових року, опери та мюзиклу в контексті творення образу персонажа в рок-опері. Спробуємо тепер описати, яким чином цей трирівневий алгоритм аналізу можна застосувати при описі такого складного симбіозу, яким є рок-опера.

Почнемо з гіпотекстового рівня. Базовим об'єктом опрацювання перекладача є лінгвістична сторона тексту, мовні одиниці, що в ньому застосовуються і його створюють. Робота над перекладом пісенного тексту, як нами вже зазначалось, вимагає від перекладача звертати особливу увагу на те, як різні мовні одиниці співіснують в музичних рамках, як авторський вибір лексичних, фразеологічних одиниць, граматичних форм функціонує і впливає на ритмічний малюнок тексту, риму, як фонетичні особливості обраних слів гармонують з музичною складовою тощо. Чітко усвідомлюючи симбіоз мовного і музичного в тексті, перекладач може підходити до перекладу. Цим аспектом текст рок-опери суттєво відрізняється від прозового літературного

тексту, створюючи тим самим додаткові виклики перекладачу.

Часто арія, яка є типовою композиційною складовою класичної опери, являє собою простий музичний компонент, що володіє емоційною силою, але не має прямого відношення до основної дії. Однак у випадку з «Ісус Христос – суперзірка» арії несуть безліч смислів і проливають алюзії на наш реальний світ. Таким чином, весь сюжет рок-опери не переривається і рясніє метафорами та дією. У зв'язку з цим, перекладач повинен бути здатний передати не лише слова пісень та діалогів, а й емоційне звучання та характер образу персонажа. Важливо враховувати, що рок-опера має свою власну атмосферу та стиль, які потрібно передати у перекладі для збереження її унікальності та емоційного звучання.

Крім того, водночас з цим важливо завжди враховувати більш технічні особливості перекладу рок-опери. Автор перекладу має якомога краще передати емоційне звучання тексту, водночас з тим використовуючи підходи до ритмічних рамок твору мовні одиниці або їх парадигмальні форми. Вибір одиниці, що відповідає настрою вихідного тексту, повинен бути продиктованим кількістю складів у лексемі, її фонетичними якостями, важливою для пісенного тексту милозвучністю, присутністю бажаних або небажаних конотацій, які можуть покращити або навпаки погіршити результат перекладацької роботи.

При перекладі тексту рок-опери також слід бути обережним з лексикою, оскільки різкі, але втім не табуйовані вирази однією мовою можуть звучати грубо й неприйнятно мовою перекладу. Це може не тільки спотворювати портрет персонажів, але і викликати негативні емоції у слухачів.

Кількість згаданих вагомих аспектів, які повинен враховувати перекладач при роботі лише з базовим лінгвістичним рівнем вихідного тексту, робить процес перекладу вкрай трудомістким.

На наступному, текстовому рівні аналізу, який компонує результати аналізу матеріалу на гіпотекстовому рівні, критик перекладу,

літературознавець або ж музикознавець мають справу зі шляхом відтворення художніх образів і зокрема образу персонажа в перекладеному тексті на рівні мовних одиниць, композиційному і сюжетному рівнях. На цьому етапі аналізу образу персонажа не можна оминати композиційні особливості музично-драматичного тексту, які здебільшого тяжіють до оперної архітекτονіки, і те, як ці особливості композиційної побудови твору впливають на креацію образу персонажа.

Культурні та мовні особливості країни, з якої походить рок-опера, також впливають на процес перекладу образу персонажа. За словами Т. О. Боровенської, до якої в нашій роботі ми вже звертались, для точного перекладу необхідно розуміти історичний контекст, в якому була створена опера, враховувати події того періоду, традиції та впливові культурні особливості, такі як вибір стилю вбрання або мовленнєво-поведінкові особливості людей. Тільки з урахуванням лінгвістичних та культурних аспектів доби, можливий найбільш точний переклад лібрето, в якому вдасться вірно передати ідеї автора [Боровенська 2022, с. 303]. Цей аспект аналізується на третьому, гіпертекстовому рівні. На гіпертекстовому рівні аналізу, який передбачає огляд соціокультурних особливостей епохи, неможливо буде оминати складові року та мюзиклу, які в якості культурних явищ епохи безпосередньо впливали на авторів «Ісуса Христа – суперзірки» і відобразилися у будові образу персонажа у творі. Аналізу також піддаватиметься те, як перекладач впорався з перекладом лексичних одиниць, які використовувались автором оригінального тексту і які можна назвати маркерами епохи: архаїзми, тогочасний сленг, культурні неологізми тощо.

Коментуючи гіпертекстовий рівень аналізу, можна навести наступний влучний приклад з рок-опери “*Jesus Christ Superstar*”. Сучасні та дуже стильні жанри рок-опери та мюзиклу в епоху значних культурних змін неодмінно йшли у ногу із часом, згадуючи та фіксуючи важливі явища поп-культури. В музичному номері під назвою “*This Jesus must die*”, в якому священники

вирішують, що їм робити з Ісусом, який стає все більш та більш популярним в народі, один із священиків хвилюється: “*What then to do about this Jesusmania?*”. Це, на наш погляд, є непрямою алюзією на поняття “*Beatlemania*”, тобто стан сильної, майже божевільної любові до групи *The Beatles*, якою страждали у ті роки мільйони людей. Тут Ісус порівнюється з рок-зіркою, яка підкорила серця багатьох людей та стала у їх очах ідолом. Це підкреслює його вплив на історію та уми людей.

Переклад образу персонажа в рок-опері з однієї мови на іншу є складним завданням, оскільки потребує не лише знання мови, а й розуміння музичних та драматургічних особливостей жанру. Перекладач повинен бути здатним передати не лише слова, а й емоційне звучання, характер персонажа. З іншого боку, часто в рок-опері може відбуватися не просте перекладення тексту на музику, але художня трансформація, в результаті чого відбувається зміна канону або літературної основи. Література є зовсім іншим видом мистецтва в порівнянні з рок-оперою, яка часто представляє собою нову інтерпретацію певної історії, сюжету, з урахуванням сучасних тенденцій і тем.

У мистецтвознавчих джерелах особливу увагу приділяють системі персонажів у рок-опері, оскільки вони виявляються через музичне виконання та сценічну присутність. Персонажі у рок-опері часто мають багатосаровий характер та складну психологію, яку потрібно передати у перекладі для збереження їхньої автентичності. Також важливо враховувати, що кожен персонаж має свою власну музичну тему чи стиль, який також потрібно враховувати при перекладі.

Аналізуючи персонажів у рок-операх, важливо враховувати як їх музичні, так і драматичні аспекти. Музична мова персонажів може відображати їх емоційний стан, внутрішні конфлікти або розвиток характеру. У той же час, драматичні вчинки і діалоги персонажів допомагають розкрити їх мотивацію, відносини з іншими персонажами і їх роль у розвитку сюжету.

Переклад тексту рок-опери «Ісус Христос – суперзірка» являє собою

складне завдання, що вимагає не тільки точності і адекватності, а й збереження ритму, рими і милозвучності. Перекладачі стикаються з вибором між використанням підходящої лексики, а також з проблемою ємності англійських слів і речень. Важливо також враховувати контекст і особливості персонажів, щоб уникнути спотворення їх портрета. Відмінності в інтерпретації можуть виникати навіть при перекладі традиційних імен і подій. В цілому, переклад музично-поетичного тексту рок-опери являє собою складну і відповідальну роботу, що вимагає творчого підходу й інтуїції – мовної, літературної, музичної, культурної.

РОЗДІЛ 2

“JESUS CHRIST SUPERSTAR” Е. Л. ВЕББЕРА – КАНОНІЧНИЙ ЗРАЗОК ЖАНРУ РОК-ОПЕРИ

2.1 Історія створення та витоки сюжету

Рок-опера «Ісус Христос – суперзірка» є одним з найбільш яскравих прикладів свого жанру. Актуальність теми та жива подача дозволили надати виставі різноманітності і динамічності, а також залучити широку аудиторію різних вікових груп і музичних уподобань. Створена в 1970 році Ендрю Ллойд Веббером і Тімом Райсом, ця постановка стала першою театралізованою рок-оперою, яка підкорила серця глядачів по всьому світу.

Жанр рок-опери, який до цього часу був незвичайним і новаторським, був досить швидко популяризований завдяки «Ісусу Христу – суперзірці». Його успіх відбився не тільки на музичній сцені, а й на театральному мистецтві в цілому, відкривши нові можливості для експериментів з жанрами і формами.

Ця робота була створена двома молодими лондонцями, Ендрю Ллойдом Веббером і Тімом Райсом, в період активного розвитку рок-музики, під впливом бунту молоді і «літа любові».

Веббер і Райс, обидва з хороших сімей, прагнули пов'язати свою долю з музикою, віддаючи перевагу більш традиційній формі – класичному театральному мюзиклу. У той час Веббер навчався в Королівському коледжі музики, а Райс робив перші кроки в музичному бізнесі.

Їх рок-опера "Ісус Христос – суперзірка" відображала дух часу і стала яскравим прикладом культурного впливу 1960-70-х років. У цей період суспільство переживало період розквіту рок-музики і бунту молоді, що знайшло відображення у творі.

Важливою частиною процесу створення вистави був вибір назви. Одного

разу Тім Райс, читаючи газету, побачив помітний заголовок – “*Tom Jonas-Superstar*”. Після кількох обговорень та пошуків автори дійшли висновку, що додавання слова «суперзірка» до назви допоможе підкреслити важливість та значення головного героя, а також його людську природу. Автори зауважували, що людяність Ісуса не робить його менш значущою особистістю і навіть навпаки, надає йому більшої ваги в такому випадку. Ісус Веббера і Райса, будучи людиною, зміг стати іконою, суперзіркою на тисячоліття вперед [Секисов 2021].

Тім Райс відзначав, що його завжди приваблювали образи головних лиходіїв Євангелія – Юди і Понтія Пілата. Він хотів подивитися на історію Ісуса Христа через їхні очі, щоб показати іншу сторону цієї давньої історії. Цей підхід також резонував з Веббером, який також був зацікавлений у новому погляді на відому тему [Life 1971, с. 26].

Тім Райс, автор лібрето, говорив: «Нам треба олюднити Христа, бо я вважаю, що Ісус, зображений у Євангеліях як Бог, є дуже нереалістичною фігурою. З іншого боку, те саме можна сказати і про Юду, якого зображують просто як вирізану з картону фігурку зла» (пер. українською наш — М. С.) [Inside Jesus Christ Superstar...]. Таким чином, творцям прийшла в голову ідея про те, щоб показати Юду не як уособлення зла з книжок по сценарному мистецтву, але зробити його образ більш людяним, показати його внутрішні мотиви і сумніви в правильності власного вибору. В цілому можна сказати, що олюднення зазнали всі персонажі п'єси і навіть сам Ісус, Син Божий, який в п'єсі є звичайною людиною.

Думаючи над сюжетом майбутнього твору, творці дійшли висновку, що дія рок-опери буде присвячена останньому тижню життя Ісуса. Цей вибір дозволив їм зосередитися на ключових моментах біблійного оповідання і показати їх через призму року і театрального спектаклю. Це дозволило сфокусуватися на психологічній складовій персонажів, більш детально розкрити їх внутрішні переживання і характери, а також переосмислити

класичну історію, щоб сучасний глядач міг знайти в сюжеті елементи, актуальні для другої половини ХХ століття і сучасних людей.

Отже, можна стверджувати, що сюжет твору існує у двох часових вимірах: біблійні часи та 1970-ті роки. Перша часова площина проявляється в подієвому перебігу про останні дні Ісуса і підтримується зовнішньою атрибутикою. Костюми та декорації для постановки були розроблені з особливою увагою до деталей, щоб передати атмосферу стародавнього Єрусалиму та підкреслити важливість подій, описаних у рок-опері. Друга площина виражається у смисловому підтексті, лексичному складі мовлення персонажів, що, звісно, містить біблійні поняття, імена, архаїчні слова, але здебільшого є дуже звичним для сучасної людини та, більш того, містить ключові слова свого часу, а саме сленг, неологізми і навіть деякі професіоналізми, пов'язані зі сценічною діяльністю. Крім того, музичне підґрунтя яскраво ілюструє епоху розквіту рок-музики, яку спостерігали Веббер та Райс. З такою ж упевненістю можна стверджувати, що сюжет взагалі не прив'язаний до жодного конкретного часового проміжку, і події можуть відбутися коли завгодно і де завгодно. Така панхронічність пов'язана з ключовими ідеями твору, вічними людськими цінностями, гуманістичними настроями [Секисов 2021].

Коли з такою зухвалою ідеєю Веббер і Райс прийшли до свого менеджера, який був ортодоксальним іудеєм, той прийшов в жах. Однак він зміг побачити великий потенціал у концепції рок-опери «Ісус Христос – суперзірка», тому що музика та сюжет були настільки перспективними, що вони могли залучити величезну аудиторію. Він вирішив підтримати проект, і це виявилось правильним рішенням, оскільки вистава стала однією з найуспішніших в історії музичного театру. Було залучено багато зірок світового масштабу і рок-опера стала хітом на багато поколінь.

Тим не менш, рок-опера викликала величезний скандал і критику з боку релігійних груп, які вважали її образою. З одного боку, твір критикували

християнські активісти з багатьох причин, починаючи відмовою від божественного походження Христа, закінчуючи відсутністю воскресіння в кінці [Нижник 2021]. Протестантський священик Білл Грем стверджував, що «без Воскресіння немає християнства». З іншого боку, критика також обрушилася від єврейської спільноти, яка звинувачувала рок-оперу в антисемітизмі, адже головними винуватцями у смерті Христа були показані Єврейські священики. Неодноразово п'єсу намагалися заборонити в різних країнах, від США до Греції. Однак багато людей бачили в ній більше, ніж просто виставу, і знайшли в ній натхнення та розраду. Навіть папа Римський Павло VI позитивно відгукувався про рок-оперу, вважаючи, що сучасна адаптація змогла б залучити більшу кількість молодих людей до віри.

Частина музичного матеріалу знаменитої рок-опери була створена пре-експериментально, до початку роботи над настільки масштабним твором. Майбутня арія царя Ірода, наприклад, мала зовсім інший текст і була піснею, представленою на Євробаченні. Автор слів Тім Райс потім розкритикував Євробачення, зазначивши, що композиція не посіла перше місце в такому почесному конкурсі через свою непримітивність.

Цікаво, що лейбл МСА допоміг з підбором акторів. Так, наприклад, на роль Ісуса був запрошений відомий вокаліст Deep Purple Іен Гіллан, партію первосвященника Кайяфи виконав блюзмен Віктор Брокс, а на роль Юди підійшов Мюррей Хед. Однак виконавицю однієї з головних ролей – Марії Магдалини – знайшли, по суті, випадково. Одного разу Ендрю Ллойд Веббер зайшов в кафе, в якому підробляла гавайська співачка Івонна Елліман, її голос підкорив Веббера. Пізніше молода гавайська сенсація навіть отримала роль в майбутньому фільмі [Секисов 2021].

Незважаючи на те, що обидва автори є британцями, сингл *“Superstar”* викликав значний інтерес у США, ніж у Великобританії. Основні зусилля з просування альбому були зосереджені на американських слухачах, і прем'єра пройшла успішно в Нью-Йорку в лютеранській церкві св. Петра. Дивним

чином вдалося поєднати рок-музику і церкву, а прем'єра викликала фурор навіть незважаючи на заборону на розпивання алкоголю. Продажі альбому були високими, і в Америці навіть почалися несанкціоновані постановки.

Австралійський продюсер Роберт Стігвуд зацікавився проектом і вирішив поставити рок-оперу на Бродвеї. Автори погодилися на його пропозицію, і робота почала розвиватися. Для постановки була написана нова пісня “*Could we Start Again, Please?*”, і партія Пілата була розширена. У постановці було використано безліч технічних засобів, що не сподобалося авторам, які вважали, що потрібно більше приділяти увагу ідейному змісту, а не декораціям.

Таким чином, вистава «Ісус Христос-суперзірка» стала не просто музичним шедевром, а й своєрідним символом для багатьох поколінь. Його пісні та образи продовжують надихати людей у всьому світі, нагадуючи про вічні цінності та силу віри [Секисов 2021].

Створення рок-опери «Ісус Христос-суперзірка» стало важливим етапом у розвитку музичного театру і року як жанру. Вона продемонструвала, що рок-музика здатна не тільки передавати емоції і почуття, але також бути основою для серйозних театральних постановок. В результаті, «Ісус Христос – суперзірка» стала одним з найвідоміших і популярних музичних творів у світі, залишаючись актуальною і в наш час.

2.2 Основні складові жанрового симбіозу і пов'язані з цим складнощі перекладу

“*Jesus Christ Superstar*” як один з найяскравіших представників жанру рок-опера поєднує в собі елементи мюзиклу, року і опери. Рок-опера є жанром, який має свої унікальні особливості, що робить його відмінним від інших музичних форм. Важливо відзначити, що Ендрю Ллойд Веббер у своїх творах часто використовував елементи з «високого мистецтва», зокрема такі прийоми,

як постійні репризи, лейтмотиви і концептуальність, що робить його твір глибоким і масштабним.

Так, наприклад, репризи – це музичні фрагменти, які повторюються протягом усього спектаклю і є прийомом, запозиченим з опери. В аналізованому творі вже в початковій увертюрі можна почути музичні мотиви, які потім розвиваються в повноцінні пісні, такі як *“Heaven on Their minds”*, *“Trial before Pilate”* і *“Superstar”*.

Другий оперний прийом полягає у використанні лейтмотиву – музичної теми, яка характеризує певного персонажа, емоцію або подію. Наприклад, тема натовпу повторюється в пісні купців з храму, проханнях жебраків і прокажених, а також вимогах людей віддати Христа суду. Тема смутку і самотності звучить як в Гетсиманській молитві, так і в епілозі, коли Христос помирає на хресті.

Крім того, основні персонажі, як і в класичній опері, мають свої арії та кульмінації. Наприклад, безсумнівно, на семантику тексту Ірода впливає і форма, і музично-виразні засоби, використовувані в цій арії. Образ впливового «бізнесмена», який заперечує все божественне, можна відчутти не тільки завдяки великій кількості професійних жаргонізмів в мові персонажа, але також і завдяки таким музичним прийомам, як мажорний лад, – на відміну від більш мінорного образу Юди чи музики Пілата, що нагадує мелодійну баладу, повну задумів і сумніву.

Таким чином, центральні герої твору виступають в ролі оперних співаків, виконуючи складні арії і драматичні дуети. Потужний вокал, емоційна подача і драматична інтонація надають твору грандіозності і епічності, властивої опері.

В першому розділі вже вказувалось, що невід'ємною частиною рок-опери є елементи мюзиклу. Твір Е. Л. Веббера не виняток. Музичні номери супроводжуються хореографією і танцями, які допомагають розкрити сюжет і характер героїв. Використання естрадних танцювальних стилів дає

можливість створити візуально завершене і динамічне шоу. *“Jesus Christ Superstar”* був з самого початку задуманий авторами як театральна вистава, що типово для класичної опери. Однак Веббер і Райс не змогли знайти фінансування для такого дорогого проекту, тому спочатку випустили його у вигляді подвійного альбому.

Також цікаво розглянути і першу конституює терміну на позначення жанру – «рок». У контексті рок-опери, це насамперед означає використання характерних для рок-музики інструментів, таких як електрогітари, синтезатори та ударні. Ці інструменти визначають стиль музики – використання рифів, жорстка ритмічна структура і типовий роковий драйв. У той же час, Веббер вміло поєднує рок-рифів електрогітари з класичною оркестровою складовою, що робить твір більш глибоким і масштабним. Саме цей поліфонічний підхід є одним з основних достоїнств *“Jesus Christ Superstar”*.

Зрозуміло, що обов'язковою рисою будь-якої рок-опери є концептуальність, тобто побудова всього твору на єдиному сюжеті і єдиній ідеї. Концептуальні альбоми можуть бути не рідкістю в рок-музиці (згаданий *“Tommy”* рок-гурту *The Who*), але чіткий зв'язний сюжет для них найчастіше не характерний. Слід також зазначити ще одну особливість рок-опери, яку часто не помічають дослідники. Це особливий вокал і манера виконання, характерні для рок-музики. У класичній опері не зустрінеш хрипкого вокалу і надривної манери виконання.

Згідно з вищеописаним, розбираючи твір в жанрі рок-опери ми стикаємось із поняттям жанрового симбіозу. Жанровий симбіоз – феномен в мистецтві, який проявляється гібридизації або в об'єднанні елементів різних жанрів для створення нового твору [Кропивко 2013, с. 144]. Одним з яскравих прикладів такого симбіозу як раз є рок-опера «Ісус Христос – суперзірка».

Рок-опера об'єднує елементи трьох основних жанрів: року, опери та мюзиклу. Виходячи з ознак року, рок-опера «Ісус Христос – суперзірка»

володіє енергійними і драйвовими мелодіями, використанням електрогітар та інших типових інструментів року. Крім того, тексти пісень переносять нас у світ рок-музики, торкаючись таких як політика та шоу-бізнес. Можна сказати, що специфіка жанру також визначила метаморфози характеру Ісуса – в рок-опері він «завжди на нервах», готовий у будь-який момент зірватися, впасти в гнів або істерику. В Євангеліях гнів Христа виривається назовні тільки один раз – в сцені вигнання торговців з храму, яка була майстерно відображена в пісні “*Temple*”.

Вищезначені жанри, які входять в симбіоз між собою і утворюють рок-оперу, не існують у творі самостійно. Ми не можемо відокремити оперу від року, мюзикл від опери тощо. В цьому відношенні буде доцільним розібратися глибше з раніше згаданим поняттям креолізованого тексту, тому що музично-сценічний феномен, який ми розглядаємо, безумовно можна назвати креолізованим текстом.

В роботі дослідниці З. Р. Батринчук зазначається, що існують тексти з нульовою креолізацією, тексти з частковою креолізацією і тексти з повною креолізацією. В текстах з нульовою креолізацією зображення не фігурує і не має впливу на вербальну частину. Текстами з частковою креолізацією є такі тексти, в яких вербальна частина в цілому самостійна, а зображення є необов'язковим. Тексти з повною креолізацією відрізняються тим, що їх вербальна частина повністю залежить від зображення [Батринчук 2018, с. 81].

Повертаючись до теми рок-опери, об'єкта нашої роботи, варто зауважити, що питання стосовно того, до якого виду креолізованого тексту відноситься твір у цьому жанрі, залишається відкритим. Наприклад, вільне і живе існування аудіозапису проєкту Е. Л. Веббера у відриві від однойменної кінострічки Н. Джевїсона неважко уявити, тому це може свідчити про те, що цей твір є частково креолізованим текстом, але у той же час термін «креолізований» вказує на суцільний симбіоз і неподільність.

Одна з труднощів перекладу рок-опери «Ісус Христос – Суперзірка» на

іншу мову полягає в збереженні музичної та лінгвістичної цілісності твору. Текст пісень, сповнений метафор, рим і музичних ігор слів, може втратити свій потенціал при перекладі на іншу мову. Римовані структури, ономапеї та образи можуть бути складними для передачі в іншій мовній системі. Крім того, при перекладі доведеться врахувати особливості культурного контексту мови, на який перекладається твір. Деякі оперні співаки мають свої унікальні звуки та стилі, які важко передати іншою мовою або в іншому соціокультурному контексті.

Важливо зберегти енергію та інтенсивність твору при перекладі, щоб передати точне сприйняття та настрої іншою мовою. Перекладач повинен творчо підходити до своєї роботи і знайти оптимальне рішення для збереження відповідності звучання, метрики та ідеології оригіналу. Переклад музично-драматичних текстів є величезним і важким завданням, що вимагає поєднання мистецтва і мовних навичок. Однак існують деякі прийоми, які допомагають уникнути складнощів при перекладі таких текстів.

Першим і найважливішим кроком у перекладі музично-драматичного тексту є повне розуміння його змісту. Перекладач повинен розібратися в кожному слові, в кожній метафорі і кожній ідіомі, щоб зберегти і передати оригінальну емоцію і ідею. Наприклад, важливо розуміти, що в кінці 1960-х і 1970-х роках хіпі вже переосмислили образ Ісуса і в той момент у все ще досить консервативному світі молодь знайшла спосіб бачити Ісуса першим бунтарем. Тож не дивно, що Веббер і Райс обрали таку тему для рок-опери.

Другим кроком є врахування ритму і музичної структури в оригіналі при перекладі тексту. Музика і поезія тісно взаємопов'язані, і тому при перекладі необхідно зберегти ритм і звучання тексту. Перекладач повинен використовувати подібні звуки і ритмічні фігури, щоб зберегти музикальність і поетичність тексту. На жаль, український варіант рок-опери часто відходить від оригіналу і не передає тієї сатири і завзятого, навіть трохи дитячого ритму, що є в оригіналі.

Третім кроком є пошук адекватних аналогій і перекладу метафор. Метафори є характерною рисою таких текстів і часто немає їх прямого перекладу. Перекладач повинен знайти подібні образи та метафори в цільовій мові, щоб передати оригінальне значення та емоційний відтінок. Наприклад, сцена в Гетсиманському саду починається з біблійної метафори чаші, яку Ісусу належить випити:

ВТ: *JESUS : If there is a way, / Take this cup away from me, / For I don't want to taste its poison. / Feel it burn me, I have changed, / I'm not as sure as when we started.*

ПТ: *Ісус : Чи не в силах Ти / Відвести цю чашу, Отче? – / Пить отруту я не хочу, / Серце палить вирок Твій / Прийняти я ще не готовий.*¹

Так, чаша це метафора страждань, які Ісус добровільно прийняв, щоб спокутувати гріхи людства. Текст рок-опери сатирично показує образ Ісуса, який не розуміє, за що він страждає. Це дуже важливо коректно перекласти, і це приклад того, як українські перекладачі успішно впоралися із завданням.

Четвертим кроком є збереження стилю і тону оригіналу при перекладі. Кожен автор має свій власний стиль і тональність, які потрібно передати при перекладі тексту. Перекладач повинен бути уважним до тону та стилю, щоб зберегти характер оригінального твору. Стиль твору “*Jesus Christ Superstar*” насправді унікальний, адже він об'єднує в собі старовинні біблійні афоризми, образи і метафори, але також з'єднує їх зі сленгом, алюзіями на реальність і товстим шаром сатири.

П'ятий крок полягає в контролі якості і редагуванні перекладу. Переклад музично-драматичного тексту вимагає багаторазової перевірки і редагування. Перекладач повинен бути готовий до ретельної переробки свого тексту, щоб зробити його більш точним, наближеним до вихідного твору.

На закінчення, переклад музично-драматичних текстів є важким і складним завданням, але при дотриманні зазначених вище кроків можна

¹ Тут і надалі ПТ наводиться в перекладі Сергія Аркуші [Аркуша 2010]

досягти гідного результату. Застосування цих методів допомагає уникнути труднощів при перекладі і зберегти красу, емоцію і ідею оригінального твору.

Таким чином, *“Jesus Christ Superstar”* являє собою унікальне поєднання різних музичних стилів і жанрів. Він поєднує в собі елементи класичної опери, року і мюзиклу, що робить його яскравим представником мюзиклу. Особливості цього твору, такі як постійні репризи, лейтмотиви, рок-інструменти і особливий вокал, роблять його унікальним і незабутнім. *“Jesus Christ Superstar”* залишається яскравим прикладом того, як різні музичні жанри можуть поєднуватися в одному творі, створюючи щось нове і дивовижне.

2.3 Система образів: канон та його варіації у Т. Райса і Е. Л. Веббера

Слід почати з того, що в рок-опері Тіма Райса і Ендрю Ллойда Веббера «Ісус Христос – суперзірка» є три головних герої, три позитивних персонажа: Ісус, Марія Магдалена і, раптово, Юда. Можна сказати, що в творі, незважаючи на загальну тенденцію в цілому слідувати Євангелію, основна роль віддана Юді, і його роль трактується по-своєму. Він першим з'являється перед глядачами в пісні *“Heaven On Their Minds”* і йому ж належить останнє слово в пісні *“Superstar”*. Юда представлений як раціональний і послідовний персонаж, в той час як Ісус проявляє емоційність та надмірну чутливість, і не завжди повністю розуміє мету свого жертвопринесення. Тім Райс ставить Юду в позицію мислячого апостола, який навіть зраджує Ісуса, щоб запобігти насильству та бунту проти римлян, що показує, ніби його рішення засновані на «благих намірах», якими він сам їх бачить. Недарма він спочатку навіть протестує проти зради:

BT: *JUDAS : I don't need your blood money!*

ANNAS : Oh, that doesn't matter, our expenses are good!

JUDAS : I don't want your blood money!

ANNAS : But you might as well take it./ We think that you should.

CAIAPHAS : Think of the things you can do with that money, / Choose any charity - give to the poor.// We've noted your motives./ We've noted your feelings.// This isn't blood money - it's a...//

ПТ: Юда : Ваше срібло криваве!

Кайяфа : О, яке твоє діло до наших витрат?

Юда : Ваші гроші криваві!

Анна : Ми вважаємо, ти їх / Повинен узять.

Кайяфа : Добре подумай, що з ними зробити,/ Бідним роздай чи вклади у товар, // Прекрасна ідея і намір чудовий; / Ми віримо в тебе, / Тож прийми ці гроші як скромний наш дар.//

Юда висловлює невдоволення Ісусу за те, що він на його думку втратив контроль над подіями і піддався думці натовпу, навіть дозволив Магдалині використовувати дороге миро на нього. За словами Юди, Ісус спочатку вважав себе просто людиною і відмовлявся видавати себе за Бога, але потім здався думці натовпу, що може привести до неприємностей. Юда вирішує зрадити Ісуса для запобігання бунту проти римлян і кровопролиття. На Таємній вечері Юда явно висловлює свої наміри і отримує згоду. Коли Юда усвідомлює, що Ісусу загрожує смерть і він буде одним, кому пред'являть звинувачення, він вважає себе жертвою. Логіка Юди така: якщо Ісус справді Син Бога, то він передбачив і спланував усі події, включаючи роль Юди як проклятого на всі часи:

ВТ: JUDAS : Christ! I know you can't hear me, / But I only did what you wanted me to.// Christ! I'd sell out the nation, / For I have been saddled with the murder of you.

ПТ: Юда : Боже, ти мене чуєш?/ Я виконав те, чого прагнув Ісус!!! Боже, ради народу / За муки Христові я тягар понесу!!! За неповинну Ісусову кров / Знидію я від неправди й обмов!.

Образ Юди в рок-опері «Ісус Христос – суперзірка» викликає багато

питань і роздумів. Він зображений як людина, яка не байдужа до долі свого народу і прагне поширити вчення Ісуса. У своїх діях він звинувачує Сина Божого у відступі від істинної суті вчення, що додає йому складності і протиріччя. Цей образ змушує глядача замислитися про те, як часто ми самі можемо бути засуджені через наші дії та переконання.

Таким чином, цікава схожість між двома різними творами – рок-оперою «Ісус Христос – суперзірка» і апокрифом «Євангеліє від Юди» [Євангелія від Юди 2006], яка полягає в тому, що обидва вони намагаються розібратися в мотивах і діях цієї загадкової людини, в той же час зображуючи Ісуса як більш сумнівну фігуру. У рок-опері Юда зображується як близький друг і послідовник Ісуса, який відчуває внутрішні конфлікти і сумніви щодо шляху, яким йде Ісус. Він зраджує свого вчителя, як він щиро вірить, через добрі наміри. У «Євангеліє Юди» також розглядається внутрішній світ цього персонажа, його стосунки з Ісусом та причини, які спонукали його зрадити свого вчителя. Обидва твори намагаються показати, що Юда не був просто лиходієм, як його часто зображують в канонічній християнській традиції, а складним і багатогранним персонажем, який став жертвою обставин і своїх власних внутрішніх демонів.

Таким чином, подібність між Юдою в рок-опері «Ісус Христос – суперзірка» і в неканонічному тексті «Євангеліє Юди» полягає в спробі зрозуміти і розібратися в мотивах цього загадкового персонажа, його внутрішніх конфліктах і відносинах з Ісусом. Обидва твори показують, що роль Юди в історії християнства далеко не така проста, як здається на перший погляд, і викликає багато питань і дискусій. Це безсумнівно, характерно сучасному погляду на переосмислення Біблії, і при перекладі слід враховувати цей контекст, щоб правильно ретранслювати мотиви і смисли персонажів мовою перекладу.

Як каже нам сама назва твору, Ісус Христос – суперзірка. Це визначення відрізняється від традиційного. Христос показаний як емоційний і недалекий,

не завжди усвідомлює мету своєї жертви. Його емоції проявляються в різних сценах: вигнання торговців з храму, розмова з Юдою, втіха Марії Магдалини і момент в Гетсиманському саду.

Конфлікт між Христом і Юдою заснований на їх нерозумінні один одного. Юда обурюється спілкуванням Ісуса з Магдалиною і попереджає його про небезпеку натовпу його послідовників. Він також висловлює сумніви щодо того, чи розуміє Христос, куди він веде своїх послідовників. Цим питанням він задається зокрема в першій свої арії – *“Heaven on Their mind”*.

І хоча моральна стійкість Христа як і раніше надихала авторів, але подібний погляд на діяльність Ісуса кардинально відрізняється від Євангелія, оскільки рок-опера не пояснює кінцеву мету його протистояння з фарисеями. Молитва Ісуса *«Авва-Отче, Тобі все можливе: пронеси мимо Мене цю чашу!... А проте, не чого хочу Я, але чого Ти...»* (Від Марка 14:36)² у пісні *“Gethsemane”* перетворюється на відчайдушне запитування до Бога, повне гіркоти і нерозуміння:

ВТ: *JESUS : Want to know, I'd want to know, my God. / Want to see, I'd want to see, my God. / Why I should die?*

ПТ: *Ісус : Я хочу знать, я хочу знать, Господь, / Хочу почуть, хочу почуть, Господь, / Чому я вмру?*

З іншого боку, це успішно відображає ідею авторів: відображає людську сторону Христа, його почуття і страждання, які він відчував перед своєю смертю. Це підкреслює його глибокий зв'язок з людством і його здатність переживати людські емоції. Ісус знав, що його чекає на хресті, і він приймав це свідомо, але це не виключало його страждання і благання до Бога. Це свідчить про його людську слабкість, його боротьбу з собою та своєю місією. Зрештою, це робить його жертву ще більш величною та значущою для всіх. Однак це одна з кардинальних відмінностей з Євангелієм. У Біблії Ісус вміло уникає провокацій фарисеїв і являє собою розсудливість і спокій, в кінці-

² Тут і надалі переклад текстів Святого письма приводиться в перекладі І. Огієнка [Біблія 2009]

кінців, він є Сином Бога, в той час як, на догоду течіям часу, в рок-опері Ісус є людиною, рок-зіркою, за якою дуже цікаво спостерігати.

Марія Магдалина, третій герой, згідно з релігійними переказами, була однією з жінок, які подорожували разом зі святими апостолами, проповідуючи благу звістку про Царство Боже. За словами Луки, Ісус вигнав з Марії сім бісів (Луки 8:2), що вказує на її колишні аморальні пороки. У рок-опері Ллойда Веббера образ Марії представлений як ліричний, і вона любить Ісуса не як пророка чи Месію, а як звичайну людину, втомлену і страждаючу. Ця гуманізація персонажів та їхніх стосунків є одним із головних мотивів твору.

Таким чином, всі персонажі були сильно олюднені. Автори рок-опери представили образ Ісуса як звичайної людини, що відчуває роздуми і печалі. Він шукає відповіді у Бога на питання про сенс страждань і необхідності жертви. Вигуки Ісуса наповнені болем і стражданням, вони звучать як крик його душі.

Рок-опера закінчується трагічно, а саме – розп'яттям Ісуса на хресті, а не чудесним Воскресінням, що символізує перемогу добра над злом. Автори розкривають загальнолюдський характер євангельських образів, використовуючи мову рок-музики, щоб розповісти про зраду, зло і добро. Вони закликають глядачів придумати фінал самостійно і задуматися про вічні цінності.

Цікаво розібрати відмінності в системі образів на конкретних прикладах. Як вже було сказано, унікальність твору полягає в його майстерному балансуванні між канонами та сучасними ідеями та міркуваннями. З точки зору візуального стилю декорації та костюми були підібрані майже автентично, але часто сенс персонажів і сцен був сильно змінений. Наприклад, замість того, щоб вітати Спасителя – «Благословенний, Хто йде в Господнє Ім'я!» (Луки 13:22-35), натовп вітає суперзірку – *«Гей, гей, осанна, осанна, санна, гей. / Гей, осанна, осанна, гей! / Завдяки Христу ми знайшли мету, / Суперзірці співаймо хвалу!»*. Це задає тон твору як прикладу вільного трактування подій, але в

жодному разі не канонічного церковного тексту. Це має бути враховано при перекладі.

Ще однією вагомою відзнакою, яка обурила багатьох релігійних активістів, є арія Марії *“I Don't Know how To Love Him”*. В оригінальній версії є безліч прямих натяків на те, що Марія насправді займалася проституцією, наприклад:

ВТ: *MARY MAGDALENE : And I've had so many / Men before / In very many ways*

Проте в українській версії ці моменти були перекладені не так провокаційно:

ПТ: *Марія Магдалина : У моєму серці слід лишив / Між багатьох мужчин / Лиш він один.*

У тексті рок-опери повністю перевернутий канон про Ісуса як Сина Бога. В Євангелії Господь вчив, що на землі не може бути істини, але Сам Христос і є істина, що зійшла з небес, в той час як в рок-опері його божественна природа продовжує спростовуватися:

ВТ: *Pilate : We all know that you are news, but are you king? King of the Jews?*

JESUS : That's what you say.

ПТ: *Пілат : Тож виходить, що ти Цар, над владиками Владар?*

Ісус : Ти сам сказав.

У *“Pilate And Christ”* також дуже цікаво обіграли українські реалії, назвавши Христа *«бомжем»*, хоча в англійській версії було використано менш забарвлений вираз *“broken man”*. Однак при перекладі багато важливих для сприйняття моментів було втрачено, наприклад *“Someone Christ - king of the Jews”* – абсолютно зневажливе і контрастне висловлювання, ніби *«Король євреїв»* до Пілата ходить щотижня – було перекладено, знову ж таки, не так різко: *«Та якийсь, кажуть, Христос»*. Таким чином сенс сцени в перекладі змінюється.

Цікаві наступні рядки і їхній переклад:

BT: *Pilate : Oh, so this is Jesus Christ, I am really quite surprised / You look so small — not a king at all!*

ПТ: *Пілат : Це, здається, той єврей, який зцілює людей?.. / Такий простий і непоказний...*

Виходить враження, ніби Пілат будує звинувачення проти Христа не за те, що він підбурював римлян до заколоту і назвався Королем, але за те, що він єврей і зцілює людей. Проте, сенс сцени, в якій у Пілата немає ніяких легальних причин звинувачувати Ісуса, був збережений, отже, даний переклад одночасно не справляється і, здається, ніби випадково справляється з метою.

В цьому і полягає складність при перекладі музично-поетичних текстів. Часто перекладачам потрібно жертвувати одними частинами, щоб зберегти милозвучність, проте часом при такому підході частина смислів, алюзій або особливостей мови може бути загублена. В процесі перекладу можуть виникати різні відхилення від оригіналу, такі як вербальні, візуальні, аудіальні відмінності, а також відхилення від канону первинного тексту у вторинному тексті.

Вербальні відхилення – це зміни в словах, фразах або цілих репліках, які зустрічаються при перекладі тексту. Для усунення таких відхилень, перекладачеві слід звернути увагу на контекст та сенс висловлювання, а не просто перекладати слово в слово. Він повинен адаптувати свій переклад, щоб зберегти сенс та ідею оригіналу. Важливо також мати хороші знання та розуміння обох культур, щоб правильно інтерпретувати наміри автора.

Візуальні відхилення можуть виникати, коли перекладач стикається з образами, представленими в оригіналі. У такому випадку важливо звернути увагу на культурні відмінності та супутні символи, щоб забезпечити адекватне сприйняття інформації. У контексті рок-опери «Ісус Христос – суперзірка» навіть більш важливо слідувати творчому баченню авторів, ніж канону Біблії, адже текст являє собою не релігійну догму, а творче переосмислення, що

з'єднало в собі давню Іудею і західний світ в період 1970-х років. У разі аудіальних відхилень, важливо враховувати культурні особливості та образи мови, щоб уникнути непорозумінь або неправильної інтерпретації. Відхилення від канону первинного тексту у вторинному тексті можуть виникати через різні стилістичні особливості або граматичні відмінності в двох мовах. Для вирішення таких ситуацій перекладач повинен бути грамотним і компетентним мовним фахівцем. Він повинен бути в змозі адаптувати початковий текст під граматичні та стилістичні норми цільової мови, зберігаючи при цьому його зміст і структуру.

Підсумовуючи скажемо, що перекладачу необхідно володіти широким спектром знань і навичок для успішного розв'язання певних проблем при перекладі тексту. Важливо враховувати контекст, культурні особливості та смислове значення, щоб точно передати ідею, виражену в тексті-оригіналі.

РОЗДІЛ 3

ОБРАЗ ЮДИ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ Т. РАЙСА І Е. Л. ВЕББЕРА: ЗАСОБИ КРЕАЦІЇ ТА ВІДТВОРЕННЯ В ЦІЛЬОВОМУ ТЕКСТІ

3.1 Образ Юди в оригіналі і перекладі номеру “Heaven on Their Minds”

Рок-опера “*Jesus Christ Superstar*” стала всесвітньовідомою не тільки в колах поціновувачів музики і театру через те, що була новаторським експериментом у світі музично-драматичних творів і була актуальною для тогочасної культури і світосприйняття, але і в колах релігійних християнських спільнот. Зумовлено це було тим, що Тім Райс та Ендрю Ллойд Веббер суттєво змінили новозаповітний сюжет і направили ракурс уваги не на Ісуса, а на Юду – антигероя з точки зору християнських канонів. Звичайно, реакція цієї спільноти напочатку була вкрай негативною і ця рок-опера вважалась занадто екстравагантною і провокативною. Втім, в ракурсі нашого дослідження образу персонажа в цільовому тексті саме образ Юди, змінений і суттєво перероблений авторами, видається найліпшим вибором в якості предмета аналізу. Як ми вже зазначали в другому розділі, Юда представляється раціональним та послідовним персонажем на відміну від Ісуса. Драмі цього персонажа присвячена велика частина рок-опер, і його недостатньо прописаний образ в християнському каноні набуває різнобічних, людських, місцями парадоксальних рис, що дозволяє назвати Юду по-справжньому *round character* в цій рок-опері.

Твір починається с увертюри, одразу за якою слідує перша арія – арія Юди “*Heaven on their minds*” («Вони витають в небесах»), яка грає провідну роль в побудові образу цього персонажа. Саме в цьому музичному номері закладається фундамент образу Юди в творі, тож пропонуємо проаналізувати шляхи його створення в вихідному тексті і те, як впорався з відтворенням цього образу Сергій Аркуша, автор української версії перекладу.

Арія представляє собою внутрішній монолог Юди. У ній розкривається сутність конфлікту Іскаріота з Ісусом, який полягає в сумнівах апостола стосовно божественності свого вчителя, правильності його дій та відношення його послідовників до нього. Розглянемо початок арії:

ВТ: *JUDAS : My mind is clearer now - at last all too well*

I can see where we all soon will be.

ПТ: *Юда : Мій дух просвітлений, тепер бачу я,*

Що для нас майбуття вже нема;

В першому рядку вихідного тексту бачимо, як ставиться акцент саме на розумі і на тому, що спостереження Юди за Ісусом посіяли в ньому зерно сумнівів, він почав розмірковувати раціонально: “*My mind is clearer know*”. Однак в перекладі відчувається певний семантичний зсув через використання відповідника-словосполучення «*дух просвітлений*». Іменник «*дух*», особливо в контексті твору, несе в собі радше релігійні конотації. Таке сприйняття підкріплюється дієприкметником «*просвітлений*», що може створювати не зовсім підходящий до образу Юди сенс. Відмітимо, що хоча в обох випадках кількість складів в рядках однакова, в перекладеній версії для виконавця створюються певні труднощі в тому, щоб попасти точно в ритм. Головним чином це відбувається через орфоепічні якості доволі довгого слова «*просвітлений*» і більшої ємності англійських слів в порівнянні з українськими.

Другий рядок в перекладеному варіанті вирізняється більшим песимізмом в порівнянні з оригіналом. Якщо в оригіналі Юда непрямо каже про неприємні наслідки для всіх через дії свого вчителя, то в перекладі перекреслюється усе майбутнє всього народу, що показує Іскаріота трохи більш категоричним у своїх міркуваннях.

Але особливої уваги варті наступні рядки, в яких автор перекладу, на нашу думку, дозволив собі доволі велику перекладацьку вільність:

ВТ: *JUDAS : If you strip away the myth from the man*

you will see where we all soon will be.

ПТ: Юда : *Віднімеш ти мету і міф у людей*

I тоді прийде смерть і нітьма.

По-перше, Тім Райс використав влучне й ємне “*the man*”, яке можна легко проінтерпретувати невірно. Справа в тому, що Юда каже не про одну людину, не про Ісуса, а про людей у множині. Одне зі значень слова “*man*” – це “люди, людство, людська раса”. По-друге, тут і в наступному рядку персонаж звертається знов-таки не до Ісуса, а до усіх присутніх. Першій арії Юди у кіноверсії рок-опери передує увертюра, в якій глядач бачить кадри прибуття знімальної групи й акторів на місце зйомок. Прибувши, актори починають показово одягатись і поступово перевтілюватись в образи прихильників Ісуса, римських легіонерів, священників храму тощо. В самому кінці увертюри нам показують Юду, який одразу починає віддалятися від усіх і підіймається на пагорб, звідки бачить Ісуса з натовпом і співає свій монолог. Саме ця труппа і позначається влучним “*the man*”.

Автор перекладу відчув множинність, яка мається на увазі, і переклав цей момент вірно, однак загальна ідея слів втрачається. На те, що Юда звертається до усіх, вказує займенник “*you*”, який в оригінальних лібрето йде з маленької літери на початку останнього рядка, що унеможлиблює іншу інтерпретацію. Рядок «*I тоді прийде смерть і нітьма*» можна також вважати прикладом надмірної песимізації настроїв персонажа в порівнянні з оригіналом.

Іноді перекладач на догоду збереженню еквіритмічності замінює імена на синонімічні оніми, як у випадку з іменем Ісуса в першому рядку, який став Вчителем у перекладі:

ВТ: *JUDAS : Jesus! You've started to believe*

The things they say of you,

You really do believe

This talk of God is true.

ПТ: Юда : *Вчитель! Ти вірити почав*

Облудній маячні

І правду відрізнить

Не можеш від брехні;

Додамо ще коментар відносно збереження еквіритмічності: так чи інакше в усьому перекладеному тексті рок-опери часто зустрічатиметься редукція закінчення інфінітиву, здебільшого в кінці рядка. Приклад бачимо в третьому рядку.

BT: *JUDAS : You have set them all on fire,*

They think they've found the new Messiah

ПТ: *Юда : Їм здається, що ти Спас,*

А тільки це – банальний фарс

Примітним здається використання елементів розмовної мови (розмовні скорочення, фразові дієслова) та біблійної лексики (“*Messiah*”, “*God*”). Такий вибір лексики продиктований жанровими особливостями твору, його “мюзикальністю”, і це дозволяє створити живих і правдоподібних персонажів, зближує їх із глядачем, не відкидаючи цілком серйозності вихідного тексту. В перекладі біблійна лексика оригіналу може замінюватись функціональними аналогами, як-от “*Messiah*” на «Спас», а “*God*” так і залишається Богом.

BT: *JUDAS : I remember when this whole thing began,*

No talk of God then – we called you a man.

And believe me – my admiration for you hasn't died.

ПТ: *Юда : Пам'ятаю я, як ми почали,*

Геть і про Бога розмов не вели, –

Ще не вмерло моє захоплення, повір мені –

Незважаючи на складність перекладу такого музичного-драматичного твору, автору вдається дотримуватись еквівалентності в цільовому тексті, ми це бачимо на вищенаведеному прикладі.

Як ми казали вище, “*Jesus Christ Superstar*” осучаснює новозаповітну історію і її персонажів різними мовними засобами, зокрема сленгом, частим

використанням фразових дієслів, скорочень тощо. Порівняємо наступні рядки оригіналу та перекладу:

BT: *JUDAS : But every word you say today*

Gets twisted round some other way

ПТ: *Юда : Та перекручують у ЗМІ,*

Усе, що ти сказати зміг

Переклад підтримує ідею перекручування слів Ісуса, звертаючи увагу на вплив ЗМІ. Використання цього терміну в перекладі вимагає від нас звернутися до гіпертекстового рівня твору. Згадування такого явища, безумовно, осучаснює твір, робить його набагато більш наближеним до сучасної аудиторії. ЗМІ зараз і в роки створення рок-опери знаходились на різних рівнях розвитку і впливу, хоча вже за часів написання твору грали велику роль у суспільстві. Звернення до такого поняття продиктоване особливостями сучасної епохи, коли подія будь-якого масштабу виставляється у ЗМІ по-різному, часто перекручено. Відмітимо, що перекладач не просто використовує сучасні і актуальні поняття, але й точно передає сенс рядків оригіналу.

Юда продовжує монолог і в один момент “змінює адресата” і замість Ісуса звертається до його рідного міста Назарет. :

BT: *JUDAS : Nazareth, your famous son should have stayed a great unknown,
/ Like his father carving wood - he'd have made good! // Tables, chairs and oaken
chests would have suited Jesus best, / He'd have caused nobody harm - no-one
alarm!*

ПТ: *Юда : Назаретський блудний син відцурався від святинь, /
Посоромив на весь світ славний свій рід, // Кинув батьківський тесак, став
«Царем» серед бродяг, / І посіяв у серцях смуту і страх!*

Разом с цим різко змінюється музичний мотив номеру з напруженого та скоріш мінорного на більш активний та навіть невротичний з метою підкреслити нестабільний душевний стан Іскаріота. Музична складова

відіграє, безумовно, велику роль у демонстрації, у даному випадку, ходу думок персонажа.

Можемо побачити, як в перекладеному тексті Юда виступає все твердішим і, здається, надто нестриманим: більш нейтральне “*famous son*” стає «*блудним сином*», яке надає Ісусу нових негативних якостей в словах Іскаріота, тим самим впливаючи на утворення самого образу і його сприйняття реципієнтами. “Український Юда” стверджує, що Ісус посоромив увесь рід і посіяв в серцях людей смуту і страх. Слід визнати, що така непряма характеристика Христа могла б викликати ще більше обурення, якщо б побачила світ в роки виходу рок-опери.

В наступних рядках так само спостерігається загострення, яке може здатися необумовленим:

ВТ: *JUDAS : Listen, Jesus, do you care for your race?*

Don't you see we must keep in our place?

We are occupied – have you forgotten how put down we are?

ПТ: *Юда : Хоч подумай врешті-решт про людей!*

Чи забув, що ти – гнаний єврей?

Наші цінності давно сконали в римському ярмі!

В першому рядку перекладу спостерігається заміщення більш вузького “*your race*” на загальне «люди». В оригіналі мова йде суто про народ Юдеї та поплічників Ісуса, серед яких він завоював неабияку популярність, в той час як обране «люди» в перекладеній версії можна проінтерпретувати як людство в цілому, яке по цей день слідує Христу в своїй більшості.

Другий рядок перекладу суттєво відрізняється від оригінального. Спостерігається семантичне зміщення з використанням емоційно забарвленої лексики в негативній конотації – «*гнаний єврей*».

В словах Юди в перекладеному тексті проглядається більше занепокоєння та понурість зокрема через вибір граматичного часу, як в наступному прикладі:

BT: *JUDAS : Listen, Jesus, to the warning I give,
Please remember that I want us to live*

ПТ: *Юда : Тож, Ісусе, я тебе застеріг,
Бо хотів уберегти нас усіх*

У вихідному тексті другий рядок стоїть в теперішньому часі, що дає відчуття надії в словах персонажа, але в перекладеному тексті ця надія втрачається через побудови речення в минулому часі.

Втім, іноді в перекладеному тексті знаходяться моменти, коли усі чинники, що впливають на процес перекладацької діяльності, сприяють еквівалентному й адекватному перекладу, як в наступному рядку:

BT: *JUDAS : But it's sad to see our chances weakening with every hour.*

ПТ: *Юда : Сумно бачити, як шанси падають раз у раз;*

Під кінець арії Юди нам зустрічається метафора, яка дала назву композиції. “*Heavens on their minds*” – влучний фігуральний образ, який стає квінтесенцією міркувань Юди відносно людей, які не задумуються і йдуть за Ісусом. Автор перекладу обирає відомий фразеологізм, який вкрай точно, хоча і не без конотаційних огріхів, передає сенс оригінальних слів:

BT: *JUDAS : All your followers are blind,
Too much heaven on their minds*

ПТ: *Юда : Учні сліпнуть на очах
І витають в небесах*

Проаналізувавши першу арію Юди на гіпотекстовому рівні, подекуди звертаючись до гіпертекстового прошарку твору, спробуємо тепер підвести підсумки і оцінити, як відтворюється образ персонажа в перекладі цього музичного номеру. По-перше, перекладачу в цілому вдалося зберегти еквіритмічність вихідного тексту. Загальна складність перекладу музичних текстів, як і більша довжина слів української мови, не завадили досягти наскільки було можливим вдалого співпадіння ритму та лірики цільового тексту. Втім, відтворення образу Юди не можна назвати повноцінно

еквівалентним та адекватним. Юда в перекладі предстає більш категоричним персонажем по відношенню до Ісуса. Конфлікт, який будується в оригінальному тексті, складно назвати гострим. Юда, все ще відданий своєму вчителю, намагається достукатись до нього і донести свої переживання, однак в перекладеній версії, яка рясніє емоційно забарвленими мовними одиницями, деякі його репліки схожі на прямий виклик. У реципієнта може скластись враження про Юду як про персонажа, який вже остаточно утвердився в своїх поглядах і оцінці ситуації, хоча, як нами зазначалось, конфлікт в цій арії тільки зароджується.

3.2 Образ Юди в оригіналі і перекладі номеру “*Damned for All Times*”

Наступний обраний музичний номер для аналізу – це “*Damned for all time*” («*Хай світ не кляне*»). Цей номер можна вважати певною кульмінацією внутрішнього конфлікту Юди в першій частині рок-опери: відчуваючи сильні страждання, він вирішує зрадити Ісусу і здати його священникам Храму та римлянам.

Композиція відрізняється доволі швидким ритмом, тому проблема створення еквіритмічного і милозвучного перекладу постає ще гостріше. У цих двох аспектах переклад має успіх, але смислова складова потребує детального огляду. Подивимось на перші рядки:

ВТ: *JUDAS* : *Now if I help you it matters that you see,*

These sordid kind of things are coming hard to me.

It's taken me some time to work out what to do,

I weighed the whole thing up before I came to you.

ПТ: Юда : *Тепер, як бачите, допоможу я вам,*

Хоч важко дати раду цим брудним ділам;

На роздуми та міркування мав я час

I, зваживши усе, прийшов ізнов до вас;

В першому рядку вихідного тексту Юда вказує на важливість розуміння того, що він робить, важливість розуміння мотивів. Головне для нього – чітко донести і дати усвідомити первосвященикам, задля чого він йде на такий вчинок. Однак у цільовому тексті ми бачимо смислову деформацію. “*Now if I help you it matters that you see*” можна перекласти, зберігши сенс, так: “Тепер, як я вже вам допомагаю, важливо, щоб ви розуміли...”. Перший рядок в перекладі несе в собі інший сенс при збереженні тих самих еквівалентних лексичних одиниць в українській мові. Втім, в представленому уривку в цілому зберігається як вихідний посил, так і, що не менш важливо, своєрідний ритм композиції.

Цікавими видаються наступні рядки, в яких помітна вагома смислова зміна в перекладі:

ВТ: *JUDAS : I have no thought at all about my own reward,*

I really didn't come here of my own accord –

ПТ: *Юда : Не думаю, що Бог мене нагородить,*

Та не заради себе я прийшов сюди –

Юда, який прийшов до первосвящеників, пояснює свої мотиви і наголошує на тому, що за його вчинком не стоїть ціль отримати від них нагороду за Ісуса. В перекладі ж створюється картина того, що його більше хвилює реакція Бога на його вчинок. Слід пам'ятати, що і самі повторювані в усьому музичному номері слова “*Just don't say I'm damned for all time*” (які, до речі, мали чудовий переклад: «*Хай лиш мене світ не кляне!*») є в своєму роді перспекцією.

Тім Райс, пишучи цей текст, вірогідно виходив з канонічного сприйняття Юди в християнстві і з того, яку репутацію має цей біблійний персонаж в позарелігійній сфері життя. Юда немов відчуває, який образ закріпиться за ним в людстві, і протриває цьому. Іскаріот в цей момент рок-опери думає не про Бога і його оцінку своїм діям, а про людство і те, як викривлено сприйматиметься він усю подальшу людську історію.

Відверто кажучи, Юда намагається себе виправдати різними шляхами, в тому числі згадуючи Ісуса в наступних рядках і те, що він був би не проти того, що робить Іскаріот:

ВТ: *JUDAS : I came because I had to I'm the one who saw –
Jesus can't control it like he did before.*

And further more I know that Jesus thinks so too,

Jesus wouldn't mind that I was here with you.

ПТ: *Юда : Вчинити маю так на ризик свій і страх:*

Треба ситуацію держать в руках;

Христос уже і сам побачив, що зробив, –

І, гадаю, намір наш би ухвалив;

Якщо в оригіналі Юда відверто та відповідально каже про свій задум, хоча і не полишаючи спроб його виправдати як тільки може, в перекладеному тексті він немов намагається розділити відповідальність за зраду Ісуса з іншими, кажучи, що це стосується не його, а “нас”: *«І, гадаю, намір наш би ухвалив»*.

Продовжує Юда звернення до первосвящеників так:

ВТ: *JUDAS : Annas, you're a friend, a worldly man and wise.*

Caiaphas, my friend, I know you sympathise.

Why are we the prophets? Why are we the ones?

Who see the sad solution – know what must be done

ПТ: *Юда : Ти, Анна́, мудріший фарисей з усіх,*

О, благий Кайяфо, відпусти мій гріх!

Ідеї ваші та програму я люблю,

Що, скажіть, мені зробити – я зроблю!

Бачимо, як в перекладі дещо змінюються шляхи звертання до Кайяфи та Анни. У вихідному тексті Юда називає двох фарисеїв друзями, намагаючись підступитись до них більш обережно, щоб знайти їхню прихильність. В цільовому тексті “*friend*” або пропадає взагалі, або замінюється яскравим

епітетом «*благий*».

Зміни торкаються й третього рядка. Юда задає риторичні питання, наче дивуючись, чому саме на нього і первосвящеників випала доля позбутися Ісуса. В перекладі відбувається зміна сенсу рядка, в перекладених словах відчувається не обережність і хвилювання, які охопили Юду, а впевненість і безпринциповість, яка виражається у схваленні позиції та обраних методів боротьби проти Ісуса та його вчення фарисеями. Цей момент впливає на інтерпретацію образу Юди і певною мірою викривляє його характер в оригіналі рок-опери.

Кайяфа та Анна обривають жалісливу промову Юди, усвідомивши, що він їм може допомогти. Їх пропозиція – гроші, а саме ідіоматичні тридцять срібняків, які в якості фразеологічної одиниці існують і часто використовуються в українській мові. В минулому розділі ми вже наводили цитату в якості прикладу, однак в ракурсі створення образу Юди вона варта більш глибокого аналізу:

ВТ: *JUDAS : I don't need your blood money!*

ANNAS : Oh, that doesn't matter, our expenses are good!

JUDAS : I don't want your blood money!

ПТ: *Юда : Ваше срібло криваве!*

Кайяфа : О, яке твоє діло до наших витрат?

Юда : Ваші гроші криваві!

Як у вихідному, так і в цільовому текстах Юда повторює репліку з деякими змінами. Якщо в оригіналі замінюється дієслово (“*need*” — “*want*”), то в перекладі іменник, який позначає винагороду («*срібло*» — «*гроші*»). Схоже, що перекладач хотів відтворити цю стилістику оригіналу, що вийшло зробити за рахунок перекладацької компенсації на рівні зміни частини мови. Цікаво, що таким чином переклад наближається до сюжетної основи “*Jesus Christ Superstar*”, а саме Нового Заповіту, в якому називається і кількість (яка не згадується в рок-опері), і матеріал винагороди. В той же час Тім Райс віддав

перевагу *“blood money”* – також ідіомі, яка, втім, не має відношення до Біблії. Питання щодо того, чи можна було б використати англійську версію біблійного фразеологізму *“thirty pieces of silver”* в тій чи іншій формі, залишається відкритим, хоча ритмічний малюнок композиції натякає на складність інкорпорації цієї фрази в музичні рамки при збереженні милозвучності, ритми і ритму. В цьому уривку перекладач вправно підлаштував вихідний текст під україномовного реципієнта, що допоможе ясніше і швидше сприйняти образ зради, закодований в ідіомі.

Як і у прикладі з арією *“Heaven on their minds”* бачимо, що за умов збереження важливої в контексті пісенного тексту еквіритмічності в перекладеному тексті суттєво або не дуже суттєво змінюється сенс і шляхи характеротворення Юди. Текстовий рівень лібрето зазнає відчутних перетворень. Аналіз гіпотексту і гіпертексту *“Damned for all time”* показує, що при збереженні загальної знервованості персонажа частково зазнає змін характер і шляхи того, як Юда комунікує і виражає свої міркування та готовність піти на страшний вчинок.

3.3 Образ Юди в оригіналі і перекладі номеру *“Judas Death”*

Логічно буде продовжити наш аналіз композицією *“Judas Death”* («Смерть Юди»), яка не тільки прямо сюжетно витікає зі вже проаналізованої, але й віддзеркалює її музичний мотив. За сюжетом Ісуса арештовують, беруть під варту і той очікує на суд Пілата. Юда, який бачить Спасителя понурим і знесиленим від побиття, не може стерпіти цієї картини і йде до Кайяфи та Анни у розпачі:

BT: *JUDAS : My God! I saw him - he looked three-quarters dead!*
And he was so bad I had to turn my head,
You beat him so hard that he was bent and lame,
And I know who everybody's gonna blame.

ПТ: Юда : *О правий Боже! Він виглядав, як мрець!*

Не міг я дивитись на такий кінець!

Навіщо так бити, поясни Анна?

Знаю я, на кого упаде вина!

В цьому уривку цільового тексту чітко передається внутрішній стан персонажа без суттєвих перекладацьких вільностей, які б завадили вірному розумінню і сприйняттю характеру Юди. Навіть третій рядок, де присутні найпомітніші зміни, не впливає на загальне розуміння і не створює такі відмінності, які могли б викривляти образ персонажа в порівнянні з оригіналом.

ВТ: *PRIEST 3 : Cut the confessions, forget the excuses,*

I don't understand why you're filled with remorse.

ПТ: *Священник 3 : Досить пробачень, зізнання скорочуй,*

Я не зрозумів, чом ти засумував?

Слово «засумував» у порівнянні з “*remorse*” має більш нейтральне значення, що також відбивається і на сприйнятті персонажа. Якщо в оригінальному тексті речення звучить як "я не розумію, чому ти каєшся / до чого ці муки каяття", то в перекладі воно заміщується менш емоційно зарядженим «засумував». Таке емоційно слабке слово не підходить для опису Юди, адже не відповідає актуальному стану персонажа, який знаходиться у двох кроках від самогубства через моральне напруження і тиск.

Розгляду варті й слова Кайяфи, який вступає одразу після священника, які продовжують характеристику образу Юди словами іншої дійової особи:

ВТ: *CAIAPHAS : What you have done will be the saving of Israel.*

You'll be remembered forever for this.

And not only that you've been paid for your efforts,

Pretty good wages for one little kiss.

ПТ: *Кайяфа : Твій героїзм у спасінні Ізраїлю*

Будемо ми пам'ятати завжди,

Ти попрацював не дарма і отримав

Гарну платню за цілунок один...

Якщо порівняти перший рядок вихідного та цільового текстів, побачимо факт забарвлення в останньому. *“What you have done”* не має ані позитивної, ані негативної конотації, в той час як *«твій героїзм»* має очевидно позитивний і навіть піднесений сенс. Крім того, на відміну від перекладеної версії речення, в другому рядку оригіналу дієслово стоїть в пасивному стані. Така граматична конструкція припускає розмиття дійової особи, суб'єкту, але бачимо, що в перекладі він є і цілком конкретний: *«будемо ми пам'ятати завжди»*.

Серйозні трансформації відбуваються в наступних закликах Юди в перекладі, що впливає як на відтворення образу персонажа, так і на загальний посил рок-опери:

ВТ: *JUDAS : Christ! I know you can't hear me,*

But I only did what you wanted me to.

Christ! I'd sell out the nation,

For I have been saddled with the murder of you.

ПТ: *Юда : Боже, ти мене чуєш?*

Я виконав те, чого прагнув Ісус!

Боже, ради народу

За муки Христові я тягар понесу!

В оригінальному тексті Юда звертається до Ісуса, адже саме навколо вже олюдненого Спасителя і будується сюжет рок-опери. Юда, як нами відмічалось раніше, думає не стільки про Бога, скільки про людство і його долю, а свого вчителя сприймає як звичайну людину, яка втратила орієнтири і забула про своє первинне призначення. В перекладеній версії ж виявляється, що, по-перше, Юда тепер звертається до Бога і переживає через те, як Він віднесеться до самого Іскаріота через зраду Ісуса, і по-друге, на протигагу християнському канону Бог відділяється від Ісуса. В християнській традиції, як відомо, Ісус є сином Божим (Бог-отець, Бог-син, Бог-дух святий), який сходить на землю.

Підсумовуючи скажемо, що настільки вільна перебудова сенсу в цільовому тексті не тільки позначається на відтворенні образу персонажа, але й піддає змінам одну з головних ідей твору, яка полягає в олюдненні біблійних персонажів і в певному відстороненні від сфери духовного й божественного на противагу до зосередження уваги на цілком людських і від того не менш глибоких та масштабних проблемах.

Юда не виносить мук і врешті решт вирішує зчинити самогубство через повішення. Його історія закінчується антитезою, яка зв'язана з найпершими словами Іскаріота в рок-опері:

ВТ: *JUDAS : My mind is darkness now –*

My God, I'm sick I've been used

And you knew all the time.

ПТ: *Юда : Мій дух потьмарений –*

Утратив я глузд,

І, на жаль, ти все знав!..

В тексті-оригіналі тільки в кінці свого життя Юда по-справжньому звертається до Бога зі звинуваченнями у тому, що той знав, яка доля спіткатиме його і не заподіяв біди. В перекладі діалог Юди з Богом почався ще раніше, що змінює образ Юди як героя, який наважується звернутись до Господа буквально перед самою смертю.

У випадку з третім музичним номером, який був проаналізований, ми так само спостерігаємо низку змін, яким піддається образ Юди в перекладеному тексті. Мовні одиниці, якими характеризується персонаж іншими дійовими особами, відносно оригіналу можуть перескакувати від зниженого емоційного забарвлення, до збільшеного. Часте звертання Юди до Бога, яке йому не характерне в англійській *“Jesus Christ Superstar”*, в перекладі особливо дається в знаки.

Підбиваючи підсумки розділу відмітимо, що переклад музично-драматичного твору є дійсно вкрай важкою справою, яка вимагає звертати

увагу на низку чинників, які впливатимуть на загальну якість перекладу. Екстралінгвальна площина твору рок-опери відіграє вагомую роль у виборі мовних засобів, образів, граматичних форм тощо.

Нішову й особливу складність для перекладача становить відтворення образу персонажа в перекладі. Ми бачимо, що далеко не завжди український переклад передає характер, мотиви, дії персонажа Юди еквівалентно оригінальному тексту.

Втім, оцінка перекладу залежить від ставлення до перекладеного тексту. Якщо ми сприймаємо цільовий текст як намагання іншою людською мовою передати сенс, естетику, ідею тощо, які були закладені в оригіналі, то мова йтиме саме про відтворення персонажа, і якість такого відтворення може викликати дискусії. Якщо ж цільовий текст сприймається в якості окремого твору, базою якого є вихідний текст (таке сприйняття особливо легітимне в епоху постмодерну), то мова йтиме про креацію персонажа. В останньому випадку перекладач матиме більше свободи у виборі різноманітних шляхів перекладу і, прямо кажучи, шляхів новостворення тексту.

ВИСНОВКИ

В ході дослідження оригіналу рок-опери Е. Л. Веббера “*Jesus Christ Superstar*” і його перекладу українською мовою, виконаного С. Аркушею ми дійшли наступних висновків.

В сучасних наукових роботах у галузі музикознавства, лінгвістики та літературознавства використовуються різноманітні терміни на позначення жанрово та семіотично неоднорідних творів мистецтва, зокрема «синтетичність», «мультиmodalність» та «креолізований текст». Виявилося, що вищезазначені поняття є подібними за багатьма рисами, однак відрізняються сфери їх застосування. Синтетичний текст – це твір, який синтезує в собі різні мистецтва або їхні елементи, що проявляються на вербальному і невербальному рівнях, а також різні жанри мистецтв або їхні окремі складові. На відміну від понять «мультиmodalність» та «креолізований текст», поняття синтетичності домінує в музикознавчих та мистецтвознавчих джерелах, присвячених рок-опері та суміжним жанрам (мюзикл, опера) в якості терміну для позначення поліжанрової ознаки такого різновиду мистецтва. Саме цим зумовлено оперування наведеним терміном в нашій роботі як найбільш доцільним з огляду на специфіку самого оригінального витвору.

Рок-опера синтезує в собі елементи рок-мистецтва, мюзиклу та опери. Ці жанрові складові також мають синтетичну природу. Огляд робіт, присвячених рок-мистецтву, вплив якого в рок-опері відчувається в першу чергу на рівні характерного рок-звучання, показує, що воно складається з музичного, вербального і пластичного субтекстів (в останнє входить пластика тіла, голосу, театральне мистецтво). Для мюзиклу, від якого рок-опера отримала театралізованість та динаміку, характерним є міцний нерозривний синтез мистецтв музики, вокалу, поезії, хореографії, акторської майстерності. Перелік

складових жанрового і мистецького синтезу опери, яка дала рок-опері масштабність дії та композиційну систему, в свою чергу майже співвідноситься з переліком таких у мюзиклі.

Огляд історії створення перекладів складних мультисеміотичних синтетичних творів показав, що перші серйозні теоретичні засади транслятивного відтворення таких текстів з'являються в середині ХХ-го століття. Есей Романа Jakobsona "*On linguistic aspects of translation*", в якому описуються інтралінгвальний, інтерлінгвальний та інтерсеміотичний види перекладу. Ця праця може стати у нагоді сучасному перекладачеві синтетичного тексту, адже сутність третього виду відтворення, запропонованого видатним лінгвістом, полягає в інтерпретації вербальних знаків за допомогою невербальних.

Крім того, при відтворенні досліджуваного поліжанру можна спиратися на традиції перекладу оперних лібрето, які в українському перекладі пов'язані з іменами М. Рильського та Б. Тена.

Ще одним джерелом стратегій і тактик відтворення рок-опери українською мовою може стати досить вже стала традиція аудіо-візуального перекладу — інтерсеміотичного відтворення мультимедійного тексту іншою мовою. Автор, який вирішив взятися за переклад рок-опери, семантично-естетичний матеріал якої передається через різні семіотичні системи одночасно, може користуватися досвідом фахівців у галузі аудіовізуального перекладу для більш ефективного вирішення цього завдання.

Драматургічне мистецтво, частиною якого можна назвати рок-оперу, характеризується своєрідними шляхами образотворення. Одним із провідних образів як драматичного, так і літературного текстів є образ персонажа. Під час аналізу нами було з'ясовано, що літературний і сценічний образи персонажів мають єдину систему побудови, однак серед прийомів характеротворення сценічного образу персонажа додатково використовуються музичний компонент, акторська майстерність, вокальні здібності, гримування тощо.

Оскільки метою нашої роботи було визначення засобів відтворення образу персонажа в перекладі рок-опері, постала задача обрати найдоцільніший метод його аналізу. Ми навели й описали два панівних методи аналізу: літературознавчий та лінгвістичний. Перший метод передбачає акцентування на розкритті змісту художнього тексту як твору мистецтва, другий фокусується на самій мові, розглядаючи текст через призму загальних мовних закономірностей. З огляду на те, що обидва підходи окремо один від одного не забезпечать всеохопний та ефективний аналіз складного синтетичного рок-оперного твору, був запропонований той підхід, який вбирає в себе особливості двох вищенаведених, а саме лінгвопоетичний метод.

На противагу літературознавчому та лінгвістичному, лінгвопоетичний метод пропонує комплексний аналіз усіх складових тексту, включно з екстралінгвальною площиною твору. Лінгвопоетика досліджує мовні засоби, використані у художньому творі, які письменник використовує для створення естетичного враження, необхідного для вираження його ідеї та художнього концепту. Мета такого аналізу полягає у визначенні того, як автор включає певні мовні одиниці у творчий процес, і як комбінації цих мовних засобів сприяють створенню естетичного враження. Синтетичний за своєю генезою, аналогічно рок-опері, лінгвопоетичний підхід передбачає глибокий та всебічний розгляд твору для максимально докладного аналізу образу персонажа.

В нашій роботі ми послуговувались контекстуальним лінгвопоетичним аналізом, який складається з трьох рівнів: 1) гіпотекстовий рівень, на якому аналізуються лексико-семантичний, морфологічний, синтаксичний, фонетичний, фразеологічний контексти, тобто мовна основа тексту; 2) текстовий рівень, основою якого є результати аналізу гіпотексту, складається з аналізу сюжетного, композиційного та характерологічного контекстів; 3) гіпертекстовий рівень, в рамках якого аналізується екстралінгвальна сфера твору.

У другому розділі роботи перед нами постала задача визначити, як Е. Л. Веббер в рок-опері “*Jesus Christ Superstar*” переосмислив канонічну історію Нового Заповіту, окресливши принагідно основні виклики, пов'язані із перекладом цієї рок-опери. Було відзначено, що суттєвий вплив на авторів рок-опери мала культурна та ідеологічна сфера епохи. Субкультура хіпі, яка зародилась як реакція на В'єтнамську війну в середині 60-х, була розповсюдженою як в Сполучених Штатах, так і в Європі. Хіпі пропагували ненасилля, любов до оточуючих, тож не дивно, що постать Ісуса, який пропагував те ж саме, їх зацікавила. Але Ісус існував для представників субкультури поза релігійним контекстом, він сприймався як людина.

Така спрямованість молодих музикантів-ентузіастів на олюднення персонажів Біблії призвела до суттєвих змін у порівнянні з канонічним текстом-основою. Герої Нового Заповіту, зокрема Ісус та Юда, показані людьми зі своїми негативними і позитивними сторонами. Персонажі набули об'єму і втратили свою однозначність та архетиповість, яку мають в Євангеліє. Тож, хоча в цілому сюжет рок-опери слідує сюжету новозаповітної історії, даються в знаки явні відмінності у характерах персонажів і їхньому ставленні одне до одного.

Безумовно, перекладач, який береться за відтворення образу персонажа в цільовому тексті, матиме справу з низкою викликів. Основними виявленими складнощами перекладу цієї рок-опери є: а) підбір лексики, яка б за своїми значеннями була максимально еквівалентною тим одиницям, які присутні у вихідному тексті, не тільки за семантикою, але й за прагматичним впливом на слухача (глядача), зважаючи на те, що такий вплив створюється як вербально, так і невербально за рахунок музики, сценографії, гриму і т. ін.; б) вибір еквівалентних граматичних форм; в) дотримання еквіритмічності, тому що ритм є вкрай важливою складовою у побудуванні музично-драматичного тексту.

Аналіз перекладу “*Jesus Christ Superstar*” українською мовою виявив

розбіжності у створенні образу персонажа в цільовому тексті порівняно з вихідним текстом. Результат аналізу можна описати так: автор перекладу майже бездоганно впорався зі збереженням еквіритмічності в цільовому тексті, що, слід визнати, було складною задачею, але персонаж Юди, образ якого був обраний для аналізу, зазнав як незначних, так і суттєвих змін у перекладі.

Юді в україномовній версії рок-опери часто характерна надмірна нестриманість і категоричність по відношенню до Ісуса, безпринципність та навіть поспішність, яка проявляється в його міркуваннях про свого вчителя і майбутнє народу вже в першому музичному номері. Цільовий текст рясніє емоційно забарвленими мовними одиницями, тоді як джерельний текст є більш стриманим в цьому відношенні; часто зустрічаються перекладацькі вільності, які завдають серйозних змін образу персонажа. Зауважимо, що перекладач радше створив новий образ персонажа, ніж відтворив оригінальний задум Ендрю Ллойда Веббера та Тіма Райса.

Тож, підбиваючи підсумки, зазначимо, що головним напрямом стратегії перекладача при відтворенні іншою мовою складнобудованих мультижанрових витворів сценічного музично-драматичного мистецтва повинен стати шлях поєднання всіх можливих засобів, які у сполучуваності сприятимуть творенню цільового тексту на рівні максимально можливої тотожності оригіналові.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

СПИСОК ТЕОРЕТИЧНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Батринчук З. Р. Креолізований текст як параграфемний елемент у сучасному англomовному епістолярному дискурсі. *Закарпатські філологічні студії*. Ужгород : Видавничий дім "Гельветика", 2018. Т. 1. Вип. 3. С. 80–84.
2. Безніско О. Н., Карбулян Д. С. Современные тенденции в сценических жанрах как предмет освоения в курсе истории эстрадной и джазовой музыки (на примере рок-оперы «Легенда Ксентарона»). *Музыкальное искусство и образование*. 2019. Т. 7. № 2. С. 96–108.
3. Білоус П. В. Вступ до літературознавства : навч. посіб. Київ : ВЦ «Академія», 2011. 336 с.
4. Бойко О. С. До питання дослідження мюзиклу. *Культурологічна думка*. Київ, 2017. № 12. С. 179–184.
5. Борисова Е. Б. Лингвопоэтический анализ художественного текста: история, методология и методика исследования. *Проблемы истории, филологии, культуры*. 2008. № 22. С. 470–476.
6. Боровенська Т. О. Особливості перекладу оперних текстів з італійської мови на українську. *Міжнародний науковий журнал «Грааль науки»*. № 23. Вінниця, 2022. С. 303–308.
7. Гавриков В. А. Песенная поэзия как полисубтекстуальное образование. *Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. Филология*. 2010. № 1.
8. Гинзбург Л. Я. О литературном герое. Ленинград : Советский писатель, 1979. 224 с.
9. Донченко Н. П., Зайцева І. Є., Татаренко М. Г. Рок-опера: до питання становлення та розвитку жанру. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. № 4. 2017. 146–153.

10. Зайцева І. Є. Мюзикл і рок-опера як поліфункціональні мистецькі жанри. *Молодий вчений*. 2017. № 11 (51). С. 543–547.
11. Іваненко Д. О. Мультиmodalьна стилістика: становлення та перспективи розвитку. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія : Філологія. Соціальні комунікації*. 2020. Т. 31 (70). № 4. Ч. 2. С. 84–89.
12. Іванчик А. О. Сучасний мюзикл: До питання становлення жанру. *Інформаційно-культурний простір : європейський вибір України* : зб. матеріалів міжнар. наук.-практ. конф., Київ, 7-8 грудня 2007 р. Київ : ДАКККіМ, 2008. С. 64–67.
13. Калініченко О. Мультиmodalьність художньої прози британського модернізму (на матеріалі роману С. Беккета *Watt*). *Південний архів. Філологічні науки*. Херсон, 2017. № 68. С. 100–103.
14. Клименко О. Мультиmodalьні засоби репрезентації «казкового мовлення» в англійськомовних творах жанру «фентезі». *Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки*. №1. 2019. С. 45–48.
15. Ковалева К. Н. Особенности перевода музыкальных текстов (на материале либретто к мюзиклу «Призрак оперы» и его переводов на русский язык). *Русский язык и культура в зеркале перевода* : VII Международная научная конференция, г. Афины, Греция, 28 квітня – 03 травня 2017. Москва : ООО Издательский дом «Неолит», 2017. С. 213–220.
16. Красникова Л. В. О специфике лингвопоэтического исследования художественного текста. *Мир науки, культуры, образования*. 2014. № 3. С. 224–227.
17. Кропивко І. В. Жанровий симбіоз повісті Олеся Гончара «Бригантина». *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту)*. 2013. №16. Дніпро : Пороги, 2013. С. 144–150.
18. Кузьмічова В. А., Галіченко Є. В. До питання формування вмінь створювати сценічний образ вокального твору на заняттях з постановки голосу. *Час мистецької освіти «Мистецька освіта: пошуки та відкриття»* : зб.

статей VIII Всеукраїнської наук.-практ. конф., Харків, 22-23 жовтня 2020 р. Харків : ХНПУ імені Г. С. Сковороди, 2020. С. 113–118.

19. Мамієва А. Мовленнєвий етикет як складова образу жінки на матеріалі роману Ш. Бронте «Джен Ейр». *Проблеми та перспективи розвитку науки на початку третього тисячоліття у країнах СНД* : матеріали V міжнар. наук.-практ. інтернет-конф., м. Переяслав-Хмельницький, 17 – 19 листопада. Переяслав-Хмельницький 2012 р. URL : <http://oldconf.neasmo.org.ua/node/1412> (дата звернення: 04.11.23)

20. Нагорная С. Проблема жанра в мюзиклах Э. Л. Уэббера. *Магістерські читання* : матеріали наук.-практ. конф., м. Луганськ, 26 жовт. 2012 р. Луганськ : Вид-во ЛДАКМ, 2012. С. 84–90.

21. Накашидзе І. С. Засоби характеротворення у художньому творі: теоретичний аспект. *Академічна культура дослідника в освітньому просторі: європейський та національний досвід*: зб. матеріалів III Міжнар. наук.-практ. конф., м. Суми, 14–15 трав 2020 р. Суми, 2020. С. 98–103.

22. Некряч Т. Є., Довганина Р. Інтерсеміотичний та інтерлінгвістичний переклади: грані суміжності та точки розбіжностей. *Мовні і концептуальні картини світу*. №48. 2014. С. 302–310.

23. Нижник М. 50 років тому вийшла рок-опера «Ісус Христос — суперзірка». Як арія Юди зробила її світовим хітом. *The Lime*. 2021. URL: <https://apostrophe.ua/ua/article/lime/read/2021-10-13/50-let-nazad-vyishla-rok-opera-iisus-hristos---superzvezda-kak-ariya-iudyi-sdelala-ee-mirovyim-hitom/42306> (дата звернення: 18.11.23).

24. Новикова М. А., Шама И. Н. Символика в художественном текст. Символика пространства (на материале «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя и их английских переводов) : учеб. пособие. Запорожье : СП «Верже», 1996. 172 с.

25. Оганезова-Григоренко О. В. Художественно-эстетическая специфика мюзикла в контексте исторического развития жанра. *Таврійські*

студії. *Мистецтвознавство*. Симферополь, 2013. № 3. С. 78–83.

26. Одинцова Д. А. Проблемы перевода либретто рок-оперы «Иисус Христос – Суперзвезда» на русский язык. *Актуальные вопросы филологической науки XXI века* : сб. статей IX междунар. науч. конф. молодых ученых. Ч. 1 : Современные лингвистические исследования (7 февраля 2020 г.). Екатеринбург : УМЦ-УПИ, 2020. С. 281–287.

27. Ожарівська С. П. Образ як категорія художнього тексту. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. Житомир, 2012. Вип. 61. С. 217–220.

28. Откидач В. М. Рок-музика як соціокультурне явище : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 26.00.01. Харків, 2008. 34 с.

29. Палкіна І. І. Рок-мистецтво як складова рок-культури. *Міжнародний вісник : Культурологія. Філологія. Музикознавство*. Київ, 2016. Вип. 1. С. 232–237.

30. Поворознюк Р. В., Подугольнікова З. О. Стратегії та тактики перекладу екранізацій мюзиклів. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія : Філологія. Соціальні комунікації*. Київ, 2020. Т. 31 (70). № 4. Ч. 3. С. 57–64.

31. Погребняк Ю. В. Опера як синтетичний жанр мистецтва. *Вчені записки Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського. Філософія. Культурологія. Політологія. Соціологія*. Симферополь, 2014. Т. 27 (66). № 1. С. 194–199.

32. Пушина В. О., Сітко А. В. Особливості аудіовізуального перекладу. *Фаховий та художній переклад : теорія, методологія, практика*: збірник наукових праць. Київ : Аграр Медіа Груп, 2020. С. 119–124.

33. Радзецький С., Радзецький Д. «Все, хто береться за рок-оперу, изобретают этот жанр заново». 2021. URL : <https://kyivdaily.com.ua/taras-bulba/> (дата звернення: 13.08.2023).

34. Ревзина О. Г. Методы анализа художественного текста. *Структура*

и семантика художественного текста : материалы VII-ой Международной конференции. Москва, 1998. С. 301–316.

35. Свиридов С. В. Рок-искусство и проблема синтетического текста. *Русская рок-поэзия: текст и контекст*. Тверь, 2002. № 6. С. 5–32.

36. Секисов А. Как два юных друга Эндрю и Тим написали рок-версию Евангелия, которая до сих пор вызывает споры. *Люмос*. 2021. URL: <https://lumos.art/music/jesus-christ-superstar/> (дата звернення: 19.11.23).

37. Сорокин Ю. А., Тарасов Е. Ф. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция. *Оптимизация речевого воздействия* : коллективная монография. Москва: Высшая школа, 1990. С. 180–186.

38. Стріха М. Борис Тен — перекладач для оперного театру (на прикладі перекладу лібрето «Балу-маскараду» Джузеппе Верді). *Народна творчість та етнологія*. 2021. №3 (391). С. 65–71.

39. Тереховська О. В. Синтетичний роман як один із провідних жанрів західноєвропейської літератури доби Ренесансу (матеріали до вивчення теми). *Султанівські читання* : зб. статей. Івано-Франківськ, 2017. № 6. С. 221–227.

40. Толстих Г. Б. Рок-опера як жанр музичного мистецтва. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, м. Харків, 23-24 квіт. 2020 р. Харків : ХДАК, 2020. С. 100–101.

41. Цукер А. М. О жанровой природе рок-оперы. *Аспекти історичного музикознавства*. 2013. № 6. С. 38–52.

42. Чернобай Л. Сайт учителя Людмили Чернобай. 2013. URL: https://chernobay.ucoz.com/publ/ukrajinska_literatura/literaturni_ponjattja/obraz_khudozhnij/7-1-0-7 (дата звернення: 02.11.23).

43. Юферева О. В. Синтетичний жанр і контамінаційна єдність: теоретичні аспекти. *Питання літературознавства*. 2010. Вип. 81. С. 111–121.

44. Ярмо А. Н. Рок-песня в аспекте вариативности: синтетическая природа и парадигмальная закреплённость. *Русская рок-поэзия: текст и*

контекст. Тверь, 2008. № 10. С. 6–20.

45. Inside Jesus Christ Superstar: It's Judas' Story. URL : <https://duluthplayhouse.wordpress.com/2015/04/08/inside-jesus-christ-superstar-its-judas-story/> (дата звернення: 26.11.2023).

46. Jakobson R. On linguistic aspects of translation. *On translation*. Harvard University Press, 1959. P. 232–239.

47. Jesus Christ Superstar: a wrenching rock opera translates the ancient story of Christ's passion into a modern idiom. *Life*. 1971. Vol. 70. No. 20. P. 20–26.

СПИСОК ЛЕКСИКОГРАФІЧНИХ ДЖЕРЕЛ

48. Євтух В. Б. Етнічність : енциклопедичний довідник. Нац. Пед. ун-т імені М. П. Драгоманова, Центр етноглобалістики. Київ : Фенікс, 2012. 396 с.

49. Словник української мови: у 11 т. / АН УРСР : Інститут мовознавства. Київ : Наукова думка, 1970–1980 Т. 4. 335 с.

50. Юцевич Ю. Є. Музика: словник-довідник. Вид. 2-ге, переробл. і доп. Тернопіль : Навчальна книга — Богдан, 2009. 352 с.

51. Яценко Н. Е. Толковый словарь обществоведческих терминов. Санкт-Петербург : Лань, 1999. 524 с.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

51. Аркуша С. Ісус Христос – суперзірка / Jesus Christ Superstar. Тім Райс. Переклад лібрето рок-опери українською. 2010.

52. Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту. Із мови давньоєврейської й грецької на українську дослівно наново перекладена. Пер. І. Огієнка. Київ : Українське Біблійне Товариство, 2009. 1151 с.

53. Євангелія від Юди. Ізборник. Київ, 2006. URL :

<http://www.litopys.org.ua/rizne/apok.htm> (дата звернення: 24.11.2023)

54. Опера, ІСУС ХРИСТОС СУПЕРЗІРКА. URL :
<https://youtu.be/ceNVIdorjmc> (дата звернення: 23.07.2023).

55. Телеканал ВІТА новини 2017-11-23 «Ісус Христос - суперзірка» опера у Вінниці. 2017. URL : <http://surl.li/ofyqt> (дата звернення: 09.12.2023).

56. Jesus Christ Superstar [відеозапис] / реж. Норман Джевісон ; у ролях: Т. Нілі, К. Андерсон, І. Елліман, Б. Деннен ; Universal Pictures. 1973.

57. Jesus Christ Superstar (rock opera script). URL :
<https://vdocuments.mx/jcs-libretto.html?page=43> (дата звернення: 23.07.2023).

SUMMARY

This diploma thesis explores the genre of rock opera, its nature, translational significance, and the potential for recreating rock opera adequately in translation.

The primary focus is on understanding the means of character portrayal in rock opera and analyzing translational strategies and tactics involved in reconstructing such characters in translatable stage musical-dramatic products.

Theoretical and Methodological Foundations: The study draws on the synthetic nature of rock opera (Y. V. Pohrebnyak, A. M. Tsuker, etc.), the issues surrounding artistic and stage character portrayal (L. Y. Hinzburg, A. Mamyeva, etc.), fundamental principles of character analysis methods (O. G. Revzina, M. A. Novikova, etc.), and the translational principles for reproducing character images in translation (R. Jakobson, T. Nekryach, R. V. Povoroznyuk, etc.).

Results: The research reveals that rock opera is a synthetic musical and dramatic genre, synthesizing elements from musicals, operas, and rock music. Translating this complex genre requires a specialized approach, considering not only adequacy and equivalence but also equirhythmicity. In comparison to literary texts, character portrayal in a stage work utilizes additional character-building techniques, such as musical and vocal components. Translators must strive to preserve the qualities of melodiousness and rhythm while retaining the character-forming components inherent in the linguistic level of the text.

Keywords: *rock opera, character portrayal, synthetic nature, translated text, linguo-poetic method*

Декларація
академічної доброчесності
здобувача ступеня вищої освіти ЗНУ

Я, Добрін Михайло Сергійович студент(ка) II курсу магістратури, форми навчанняочної, факультету іноземної філології, спеціальність 035 Філологія спеціалізації 035.041 Германські мови та літератури (переклад включно), перша – англійська, освітньо-професійна програма Мова і література (англійська), адреса електронної пошти mr.klooney@gmail.com,

- підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему «Образ персонажа в рок-опері: особливості креації та відтворення в перекладі (на матеріалі рок-опери Е. Л. Веббера “Jesus Christ Superstar”)» відповідає вимогам академічної доброчесності та не містить порушень, що визначені у ст. 42 Закону України «Про освіту», зі змістом яких ознайомлений/ознайомлена;

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

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

Дата _____ Підпис _____ ПІБ (студент) Добрін М. С.