МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КРИВОРІЗЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Факультет іноземних мов
Кафедра перекладу та слов'янської філології

ОСОБЛИВОСТІ ВІДТВОРЕННЯ ОКАЗІОНАЛІЗМІВ ПІД ЧАС ПЕРЕКЛАДУ АНГЛОМОВНОГО КІНОДИСКУРСУ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ

Кваліфікаційна робота
студентки групи АПм-24
ступінь вищої освіти магістр
спеціальності 035 Філологія
Дашевської Лілії Артемівни

Керівник: кандидат філологічних наук
Захарова Наталія Олександрівна

Кривий Ріг – 2025

ЗАПЕВНЕННЯ

Я, Дашевська Лілія Артемівна, розумію і підтримую політику Криворізького державного педагогічного університету з академічної доброчесності. Запевняю, що ця кваліфікаційна робота виконана самостійно, не містить академічного плагіату, фабрикації, фальсифікації. Я не надавала і не одержувала недозволену допомогу під час підготовки цієї роботи. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають покликання на відповідне джерело.

Із чинним Положенням про запобігання та виявлення академічного плагіату в роботах здобувачів вищої освіти Криворізького державного педагогічного університету ознайомлена. Чітко усвідомлюю, що в разі виявлення у кваліфікаційній роботі порушення академічної доброчесності, робота не допускається до захисту або оцінюється незадовільно.

(підпис)

ЗМІСТ

ВСТУП……4
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ОКАЗІОНАЛІЗМІВ……7
1.1. Оказіоналізми як лінгвістичне явище……...7
1.2. Оказіоналізми як перекладацька проблема……...17
Висновки до розділу 1 ……...26
РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ КІНОДИСКУРСУ …….28
2.1. Кінотекст як складова кінодискурсу …… 28
2.2. Стратегії та прийоми кіноперекладу ……....35
Висновки до розділу 2 ……...43
РОЗДІЛ 3. ОКАЗІОНАЛІЗМИ В КІНОДИСКУРСІ: ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ (НА МАТЕРІАЛІ ФІЛЬМІВ «ЧАРЛІ ТА ШОКОЛАДНА ФАБРИКА» (2005) ТА «ВОНКА» (2023)) …… 44
3.1. Лінгвістичні та функціональні особливості оказіоналізмів в оригінальних фільмах ……..44
3.2. Особливості перекладу оказіоналізмів в україномовних версіях фільмів……54
Висновки до розділу 3 ……..61
ВИСНОВКИ……...62
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ……65
СПИСОК ДЖЕРЕЛ ФАКТОЛОГІЧНОГО МАТЕРІАЛУ……...71

ВСТУП

Сучасний етап розвитку перекладознавства характеризується поглибленим інтересом до проблем відтворення індивідуально-авторського стилю та мовної креативності в іншомовному середовищі. Особливого значення ці питання набувають у сфері кіноперекладу, який сьогодні є одним із найпотужніших каналів міжкультурної комунікації.

Дослідження оказіоналізмів, або авторських неологізмів, як особливого шару лексики привертає увагу багатьох науковців. Сутність, ознаки, структура та функції оказіоналізмів як лінгвістичних одиниць та їхні особливості в перекладацькому аспекті розглядаються у працях таких дослідників, як М. Бойчук, А. Гудманян, І. Денисова, О. Дзюбіна, Ж. Колоїз, О. Мацько, О. Ребрій, О. Турчак та ін. Варто також згадати роботи І. Усаченко та А. Мартиросової, які акцентують увагу на труднощах передачі індивідуально-авторської семантики під час перекладу оказіоналімів та підкреслюють, що переклад таких одиниць вимагає від перекладача не лише лінгвістичної компетентності, а й творчого підходу, здатності до «перевинаходу» слова у новій мовній системі. Кінодискурсу та особливостям його перекладу присвячено наукові розвідки Л. Гастинщикової, А. Головні, О. Гридасової, А. Зінченко, О. Содель, А. Шнайдер, А. Щербини та ін. Дисертаційне дослідження Д. Гайданки щодо оказіонального словотворення в сучасному кінодискурсі в лінгвокогнітивному та комунікативно-когнітивному аспекті представляє вагомий внесок у розробку як проблеми оказіоналізмів, так і питань, пов’язаних із дослідженням кінодискурсу.

Попри значну кількість наукових розвідок, присвячених неології, проблема відтворення англомовних оказіоналізмів саме у кінодискурсі жанру фентезі ще не отримала достатньо глибокого висвітлення. Мультимодальна природа кінотвору, де вербальний компонент тісно переплетений з візуальним, а також технічні обмеження перекладу створюють специфічні виклики, які

потребують систематизації. Як наслідок, **актуальність** роботи зумовлена необхідністю аналізу сучасних стратегій відтворення авторських новотворів в українському кіноперекладі.

Мета дослідження – визначення основних труднощів відтворення авторських оказіоналізмів у кінодискурсі та шляхів їх подолання.

Досягнення окресленої мети забезпечується шляхом реалізації таких **завдань**:

– розглянути сутність поняття «оказіоналізм» з лінгвістичної точки зору;

– проаналізувати особливості перекладу оказіоналізмів;

– схарактеризувати кінотекст як складову кінодискурсу;

– окреслити основні перекладацькі стратегії та прийоми, що використовуються під час кіноперекладу;

– визначити семантико-функціональні та словотвірні особливості оказіоналізмів, використаних в оригінальних версіях фільмів «Чарлі та шоколадна фабрика» (2005) та «Вонка» (2023);

– проаналізувати перекладацькі прийоми та стратегії, використані під час відтворення оказіоналізмів в українській локалізації, та визначити їх ефективність у плані збереження прагматики оригінального фільму.

Об’єктом дослідження є англомовні оказіоналізми як компоненти кінодискурсу жанру фентезі.

Предмет дослідження – прийоми та стратегії відтворення семантичних, структурних і функціональних параметрів оказіоналізмів в українських перекладах фільмів «Чарлі та шоколадна фабрика» і «Вонка».

Матеріалом дослідження послугували 44 англомовні оказіоналізми та їхні еквіваленти, відібрані методом суцільної вибірки з оригінальних сценаріїв та офіційних українських дубльованих версій фільмів «Чарлі та шоколадна фабрика» (*Charlie and the Chocolate Factory*, 2005) та «Вонка» (*Wonka*, 2023).

Методи дослідження. Для розв’язання поставлених завдань використано комплексну методику аналізу:

– описовий метод – для характеристики лінгвістичної природи та функцій оказіоналізмів;

– структурно-семантичний метод – для класифікації новотворів за способом творення та тематичними групами;

– метод суцільної вибірки – для відбору оказіоналізмів та формування корпусу прикладів для аналізу;

– порівняльно-зіставний метод – для виявлення спільних та відмінних рис між оригінальними та перекладеними одиницями;

– метод перекладознавчого аналізу – для визначення застосованих трансформацій та стратегій;

– статистичний метод – для встановлення частотності використання певних словотвірних моделей та перекладацьких прийомів.

Практичне значення одержаних результатів полягає в тому, що вони можуть бути використані у курсах з теорії та практики перекладу, стилістики англійської мови, спецкурсах з аудіовізуального перекладу, при написанні курсових та кваліфікаційних робіт студентами-філологами, перекладачами.

Апробація результатів дослідження: окремі результати дослідження було висвітлено в доповіді «Поняття «оказіоналізм»: лінгвістичний аспект», представленій на ІІІ Науково-практичній конференції та творчій лабораторії для студентів, учнів та вчителів, приуроченій до 95-річчя Криворізького державного педагогічного університету та 30-річчя факультету іноземних мов «День філолога на факультеті іноземних мов» (Кривий Ріг, Криворізький державний педагогічний університет, 25 квітня 2025 р.)

Структура роботи. Кваліфікаційна робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків до кожного з них, загальних висновків, списку використаної літератури (50 найменувань, із них – 7 іноземною мовою) та списку джерел фактологічного матеріалу. Загальний обсяг роботи становить 71 сторінка, з яких основного тексту – 61 сторінка.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ОКАЗІОНАЛІЗМІВ

1.1. Оказіоналізми як лінгвістичне явище

Оказіоналізми (від лат. occasionalis – випадковий) є специфічними авторськими неологізмами, що виникають як наслідок свідомого, цілеспрямованого порушення мовних норм з метою передати унікальне значення, створити оригінальний стилістичний ефект або ж викликати емоційну реакцію в адресата. Зазвичай, такі одиниці носять ситуативний характер та слугують засобом вираження індивідуальності, новаторства у мовленні чи на письмі.

Незважаючи на те, що новотвори завжди існували в мові, у наукових працях поняття «оказіональний» з'являється лише наприкінці XIX ст.. Так, концепт оказіонального був уперше згаданий німецьким мовознавцем Г. Паулем у 1880 р., а прикметник «оказіональний» був вперше вжитий Р. Шор у праці «Мова та суспільство» у 30-х роках XX ст. [7, с. 52]. В якості лінгвістичного терміну «оказіоналізм» було введено в науковий обіг у 60-х роках XX ст. [2, с. 9; 7, с. 52].

Варто зазначити, що у сучасній лінгвістичній літературі поряд із терміном «оказіоналізм» вживаються й інші поняття на позначення авторських новотворів: «творчі лексичні одиниці», «індивідуальні мовні новотвори» [14, с. 79], «індивідуальні слова», «авторські, або індивідуально-авторські неологізми»; «стилістичні, або індивідуально-стилістичні неологізми»; «неологізми контексту», «одноразові неологізми», «літературні неологізми», «слова-експромти», «слова-метеори», «неологізми поета», «поетичні неологізми» [29, с. 107; 34, с. 52]. У зарубіжних джерелах використовуються переважно терміни “nonce words”, “words for the occasion” [7, с. 52; 45, с. 45].

Подібне різноманіття термінології обумовлено відсутністю однозначної інтерпретації поняття «оказіоналізм». Більшість вітчизняних дослідників, зокрема О. Дзюбіна, Д. Гайданка, С. Романчук, трактують оказіоналізм як мовну одиницю, створену для одноразового використання, котра функціонує лише в межах конкретного дискурсу або тексту, поза яким не відтворюється, та не переходить до загальновживаного словника [6; 14; 34].

Натомість І. Денисова розглядає оказіональне слово як стилістично мотивовану одиницю, що виникає й існує виключно в рамках певної мовленнєвої ситуації, акцентуючи увагу на свідомому стилістичному виборі автора та специфічних функціях, які така одиниця виконує у тексті [13, с. 32]. Дослідниця наголошує, що мотивація створення оказіоналізму може бути не лише стилістичною, а й прагматичною чи когнітивною, спрямованою на інтенсифікацію впливу на реципієнта. Можливість появи таких мовних новоутворень демонструє невичерпний потенціал мови до самооновлення та адаптації до динамічних потреб комунікації.

О. Мацько розуміє оказіоналізм як індивідуально-авторський новотвір, що виникає в межах конкретної мовленнєвої ситуації та зберігає відчутну семантичну й стилістичну новизну протягом усього часу функціонування тексту. На її погляд, такі одиниці постають у мовленні окремого автора як результат творчої інтенції, утворюються за наявними словотвірними моделями, але реалізуються нестандартно й одноразово, не переходячи до загальномовного вжитку [29].

О. Ребрій, у свою чергу, пропонує системний підхід, відповідно до якого розглядає оказіоналізми як мовні інновації, які на момент дослідження ще не інтегровані в лексичну систему мови. Саме ця ознака зумовлює наявність у них низки специфічних характеристик, що виокремлюють їх як від інших типів інновацій, зокрема неологізмів, так і від загальновживаної узуальної лексики [33, с. 198].

П. Гогенгаус називає оказіоналізми «ad-hoc утвореннями» та стверджує, що приналежність новостворених лексичних одиниць до оказіоналізмів

визначається «ступенем оказіональності», який можливо виміряти на основі певних критеріїв та типових характеристик:

– унікальність (неможливо перевірити частоту вживання новотворів у всіх можливих контекстах, отже оказіоналізмом може вважатися одиниця, відсутня у ментальному лексиконі мовця / слухача);

– ситуаційна та контекстуальна залежність (можливість інтерпретації оказіоналізму поза контекстом залежить від досвідно-світоглядних характеристик особи, рівня фонових знань);

– відхилення від існуючих словотвірних норм;

– відсутність у лексиконі (виключно з позиції синхронії) [7, с. 52].

Узагальнюючи вищенаведене, можемо зробити висновок, що спільним для всіх дефініцій є розуміння оказіоналізмів як унікальних, індивідуально-авторських новотворів, що функціонують лише у певному контексті. Як наслідок, оказіоналізми часто аналізуються як різновид неологізмів. При цьому важливо зазначити, що дослідники не ототожнюють поняття «неологізм» та «оказіоналізм», чітко розмежовуючи ці терміни.

У першу чергу в основі їх розмежування лежить принцип протиставлення категорій узуальності та оказіональності, що базується на класичній концепції Ф. де Сосюра про розмежування мови та мовлення. Поняття «узуальності» охоплює явища, що належать до мовної системи і можуть бути застосовані кожним носієм мови в типових комунікативних ситуаціях. Отже, узуальне характеризується стійкістю, відтворюваністю, широтою охоплення і застосування. Оказіональне ж, – навпаки, – має дискурсивну природу: виникає в конкретній ситуації спілкування, породжуючись її комунікативними потребами, проте залишається в її межах [2, с. 9]. Як наслідок, неологізми кваліфікують як такі, що є частиною мовної системи й можуть бути використані кожним мовцем у типових ситуаціях; оказіоналізми – як слова, що виникають під час мовленнєвої комунікації і не виходять за межі конкретних ситуацій спілкування [29, с. 107], тобто неологізми є мовним явищем, а оказіоналізми – мовленнєвим.

У цьому контексті О. Дзюбіна наголошує, що неологізми зорієнтовані переважно на мовну систему загалом – тобто мають потенціал для інтеграції в загальнонаціональний або загальнолітературний словник і тривалого функціонування в мові. Натомість оказіоналізми мають індивідуально-авторську природу, спрямовані на конкретний акт мовлення і виявляють факультативність, тобто їхнє використання є ситуативним і необов'язковим. Такий підхід підкреслює тимчасовість, унікальність та неповторність оказіоналізмів, що відрізняє їх від більш стабільних і системно інтегрованих мовних інновацій [14, с. 81]. Це розмежування є ключовим для розуміння статусу оказіоналізму в мовній системі: він не прагне до системності, а навпаки, є її свідомим, хоча й тимчасовим, порушенням. У цьому полягає його парадоксальна природа: будучи відхиленням від норми, він водночас підкреслює її існування.

М. Бойчук, у свою чергу, зазначає, що розмежування між неологізмами та оказіоналізмами відбувається на основі того, яку комунікативну роль виконує нова мовна одиниця, а не лише на основі формальних чи часових параметрів її появи. Якщо слово створюється з метою позначення нового явища чи поняття і розраховане на подальше поширення та закріплення в мовній системі, його можна віднести до неологізмів. Натомість, коли мовний новотвір з'являється для досягнення певного стилістичного або експресивного ефекту в межах конкретного контексту і не передбачає повторного вживання, йдеться про оказіоналізм [2, с. 8–9]. Таким чином, функціональна спрямованість є однією з ознак, що дозволяє диференціювати ці два явища.

Подібну думку висловлює О. Мацько, інтерпретуючи оказіональність як початковий етап «життя» кожного неологізму: усе нове при своєму «народженні» є випадковим, створюється не всіма носіями мови одночасно, а окремим індивідом. Подальша доля випадкового, оказіонального неологізму залежить від суспільства, узусу, що приймає або не приймає це новоутворення, уводить або не вводить його до загального вжитку, використовуючи в типових ситуаціях. Якщо новоутворення приймається узусом, виходить за межу

конкретної ситуації спілкування й не виходить за межу пасивності, його слід кваліфікувати як узуальний неологізм. Узуальний неологізм, що долає межу пасивності, перестає бути неологізмом. Якщо ж новоутворення не переходить до загального вжитку, не долає межі конкретної ситуації спілкування, воно залишається оказіональним неологізмом [29, с. 107].

Варто додати, що за словами М. Бойчук, впровадження терміна «оказіоналізм» як наукового поняття було також зумовлене потребою систематизувати мовні одиниці, що мають індивідуально-авторський характер і не вписуються у традиційні лексикографічні класифікації. З часом, із накопиченням теоретичного та емпіричного матеріалу, виникла необхідність більш чіткого визначення його змісту, окреслення меж використання та впорядкування відповідної термінологічної парадигми [2, с. 8].

Аналіз наукової літератури з теми дослідження свідчить, що окрім вищенаведених загальних принципів розмежування неологізмів та оказіоналізмів, науковці [2; 7; 14; 15; 19; 25] виокремлюють низку інших специфічних ознак, які відрізняють оказіоналізми від інших типів мовних одиниць. По-перше, вони не підпорядковуються нормативним словотвірним моделям, тобто часто порушують усталені правила словотвору, що надає їм індивідуальності та нестандартності. Л. Дядечко характеризує такі словотвірні моделі як випадки так званої мовної девіації [15, с. 77].

По-друге, оказіоналізми вирізняються яскравою експресивністю, яка служить для посилення емоційного або оцінного забарвлення висловлювання, підкреслення авторського ставлення або створення певного стилістичного ефекту. Ця експресивність є одним із ключових чинників, що визначають комунікативну функцію таких одиниць.

По-третє, значення і функція оказіоналізмів безпосередньо залежать від комунікативного наміру автора, адже саме він формує їхню семантичну навантаженість та контекстуальну актуальність. Через це вони, як правило, не виходять за межі конкретного дискурсу чи мовленнєвої ситуації, в якій були створені, і не стають частиною загального словникового запасу. Це

підтверджує думку про те, що оказіоналізм є не стільки продуктом мовної системи, скільки результатом індивідуального вибору, продиктованого конкретною комунікативною потребою.

Крім того, О. Клименко також називає такі риси оказіоналізмів, як-от: нерегулярність вживання та функціональну одноразовість; ненормативність та позасистемність; оригінальність, словотворчу похідність; номінативну факультативність; прагматичну маркованість та значний прагматичний потенціал [19, с. 97].

М. Бойчук звертає увагу на ще одну суттєву, на нашу думку, ознаку: виникнення і функціонування оказіональних одиниць ґрунтується на мовній грі, у якій знаходить свій вияв творче мислення і відповідне мовне чуття адресанта тексту. Метою мовної гри виступає здійснення впливу на адресата в емоційному чи інтелектуальному плані (або одночасно в обох). Механізм мовної гри – оригінальне варіювання мовних одиниць що відбувається на рівні їхнього плану змісту і плану вираження. Адресант і адресат оказіоналізму стають учасниками цієї гри, яка являє собою універсальний елемент лінгвокультури і визначається як сукупність спеціально дібраних мовленнєвих і мовних засобів, використовуваних мовцем для створення ефекту. Мовна гра основується на творчому підході до виформування оказіональної номінації. Сприйняття такого нового словесного утворення вимагає відповідних умов, найголовнішою з яких виступає належність учасників акту створення оказіоналізму до того самого лінгвокультурного простору [2, с. 10].

Додамо, що у художньому тексті оказіоналізми виконують три основні функції: номінативну – позначаючи нові предмети, явища або особливості вигаданого світу, стилістичну – створюючи емоційний ефект і посилюючи образність, та асоціативну – формуючи приховані смислові зв’язки й тематичні лінії твору [38, с. 183].

З когнітивної точки зору, оказіоналізми – це ефективні засоби концептуального моделювання, що дозволяють автору через мовну гру маніпулювати смислами та уявленнями. Д. Гайданка виділяє такі механізми:

агрегація знань (складні композити), редукція інформації (контамінація), навмисне зміщення концептуальних меж, що створює нові нестандартні значення і стимулює когнітивну активність [6, с. 172]. Отже, ці процеси свідчать про те, що оказіоналізми не є випадковими або хаотичними утвореннями, а відображають глибинні механізми мовленнєво-мисленнєвої діяльності.

У цьому контексті варто звернути увагу на класифікацію, запропоновану Д. Гайданкою, котра, аналізуючи оказіоналізми в межах дихотомії форма – зміст, виокремлює такі категорії: власне неологізми (нова форма – нове значення), трансномінації (нова форма – старе значення), семантичні інновації (стара форма – нове значення) [6, с. 52]. Такий підхід дозволяє сформувати базові типологічні орієнтири для подальшого опису різновидів оказіонального словотворення.

Крім того, дослідниця, посилаючись на класифікацію Ж. Колоїз, пропонує більш розширену версію, яка включає такі різновиди оказіоналізмів:

– фонетичні (фонологічні), репрезентовані ономатопейними утвореннями, комбінаціями звуків, що додають елементи грецького чи латинського походження, фонетичними аналогіями, «хибними аналогіями»;

– лексичні: антропоніми, персоніми, флоризми, зооніми, натурфактоніми, артефактоніми, ідеоніми, вербоніми і т.ін.;

– морфологічні (передбачають випадкові граматичні модифікації);

– фраземні (субституція, експлікація, контамінація та еліптизація значення);

– синтаксичні (внутрішньореченнєві / сполученнєві перетворення із послабленими синтаксичними зв’язками);

– семантичні [6, с. 52].

Розглядаючи цю типологію в ширшому контексті, можна побачити, що подібні підходи простежуються й у західній лінгвістичній традиції. Так, англійський лінгвіст Л. Бауер також виділяє різновиди мовних інновацій,

акцентуючи увагу на творчому порушенні мовних шаблонів, що засвідчує універсальність механізмів лінгвокреативності у різних мовах [45, с. 48].

Водночас важливим доповненням до суто лінгвістичних класифікацій є культурно-прагматичний вимір, окреслений у працях О. Турчак. Дослідниця наголошує на тому, що оказіоналізми нерозривно пов’язані з жанровою, соціальною та культурною специфікою тексту. Особливо це помітно в мультимедійних продуктах, де мовна гра інтегрується з візуальними та аудіальними компонентами, формуючи багатовимірний комунікативний простір і відображаючи культурний код суспільства [37, с. 301].

Таким чином, дослідження цього аспекту підкреслює, що оказіоналізми є не лише результатом індивідуальної мовної творчості, але й невід’ємною складовою культурного коду тексту, адже вони віддзеркалюють цінності, традиції й специфічні форми комунікації певного соціуму. Їхнє адекватне тлумачення потребує врахування культурного контексту, у якому вони виникають і функціонують.

Це спостереження відкриває можливість розглянути особливості вживання оказіоналізмів у конкретних жанрових контекстах. У художніх жанрах, зокрема у фентезі, оказіоналізми здебільшого мають вторинний характер щодо вже існуючих слів, проте набувають унікальної форми й одноразовості вживання, оскільки щоразу постають у новому контексті та є невідтворюваними поза ним [13, с. 32–33].

Розглядаючи ці особливості у зв’язку зі словотвірними процесами, можна простежити, яким чином різні механізми забезпечують цю контекстуальну унікальність.

Словотвірні засоби, за допомогою яких створюються оказіоналізми, охоплюють як продуктивні (афіксацію, словоскладання, конверсію), так і менш поширені (телескопію, редуплікацію, запозичення, аналогію) моделі. У фантастичних текстах і анімаційних сценаріях часто використовують комбінації цих засобів: наприклад, *Wandless* (*wand* + *-less*), *Crumple-Horned*

Snorkack (словоскладання + телескопія), *Babbity Rabbity* (редуплікація) [40, с. 127].

Аналіз наукової літератури з теми дослідження свідчить, що більшість оказіоналізмів зазвичай утворюються за допомогою традиційних способів словотвору, проте їхня специфіка полягає у свідомому порушенні норми та комбінації нетипових елементів, що й підкреслює експресивність та новизну.

Насамперед слід виділити афіксацію, яка є найбільш продуктивним способом. При творенні оказіоналізмів активно використовуються як продуктивні, так і непродуктивні афікси, поєднання яких створює ефект несподіваності та мовної гри. Зокрема, у наукових працях наголошується на тенденції до поєднання кількох афіксальних елементів, що виходять за межі узуальної моделі, завдяки чому формується не лише нова номінація, але й особливий стилістичний ефект [26, с. 74].

Не менш поширеним способом є словоскладання, яке дозволяє створювати складні одиниці з неочікуваним поєднанням компонентів. У таких випадках семантика нового слова часто виводиться із взаємодії двох або більше основ, які в системній мові не комбінуються. Цей спосіб є особливо характерним для жанрів фентезі та фантастики, де автори вдаються до конструювання нових реалій і потребують відповідних позначень. Як зазначає І. Денисова, у творах фентезі оказіональні слова виконують функцію номінації вигаданих істот, предметів чи явищ, при цьому вони зазвичай мають вторинний характер щодо наявних у мові слів, але у новому контексті постають унікальними й неповторними [13, с. 32–33].

Подальший аналіз демонструє важливу роль конверсії, яка полягає у зміні частиномовної належності без додаткових афіксів. Такі утворення характерні для англійської мови, де оказіоналізми часто формуються шляхом перенесення дієслівних форм у номінативну функцію або навпаки. Це не лише спрощує словотвірний процес, але й посилює ефект несподіваності [40, с. 125].

Окремої уваги заслуговує контамінація, або схрещування двох слів, що призводить до створення нових форм за принципом блендингу. У сучасній

художній і масовій культурі такий спосіб утворення стає надзвичайно продуктивним. Як показано у дослідженні В. Чебурахіної, оказіоналізми в романах Дж. К. Ролінґ часто ґрунтуються саме на блендингу, поєднуючи частини різних слів для створення ефектних назв, що згодом можуть навіть виходити за межі конкретного тексту [40, с. 125–126].

Ще однією моделлю є семантичний зсув, коли узуальне слово отримує нове, незвичне значення. Такі випадки найчастіше зустрічаються у медіа- та кінодискурсі, де звичні слова піддаються переосмисленню з урахуванням конкретного контексту, створюючи новий асоціативний ряд [40, с. 125–126].

Розширюючи аналіз словотвірних процесів у сучасному медіадискурсі, слід зважати й на появу інноваційних моделей, характерних для аудіовізуальних текстів: метаформологія, яка включає гру слів і каламбури, та параморфологія, що передбачає використання ехо-слів, ономастичних інновацій чи навіть зворотного словотвору. Як наголошує О. Содель, такі моделі тісно пов’язані із візуальним та сюжетним контекстом, що зумовлює їхню ефективність для цільової аудиторії [36, с. 34–36].

Аналіз перекладацьких стратегій застосування таких одиниць додатково підтверджує універсальність структурних можливостей оказіонального словотворення. Оказіоналізми можуть формуватися за рахунок композиції, деривації, блендингу, аналогії чи навіть редуплікації, а іноді – шляхом поєднання формально несумісних морфем або фонетичних одиниць. У таких випадках утворення демонструють особливий стилістичний ефект, який відіграє важливу роль у відтворенні комічності, гротеску або ігрової природи тексту [40, с. 125–126].

Узагальнюючи викладене вище, зазначимо, що у нашій роботі оказіоналізм розглядається як індивідуально-авторський мовний новотвір, створений у межах конкретного комунікативного акта з переважно експресивно-стилістичною або прагматичною настановою, що не закріплений в узусі й зберігає відчуття новизни незалежно від часу появи. Такі одиниці характеризуються контекстуальною зумовленістю значення, нерегулярністю

вживання, відхиленнями від типових словотвірних моделей та підвищеною експресивністю; їхня функціональність виявляється у номінації локальних реалій / образів, посиленні стилістичного ефекту та ініціюванні когнітивно-асоціативних зрушень у читача. Водночас можливість переходу окремих авторських новотворів до загальномовної лексики визнається як виняткова і залежна від повторюваності, комунікативної релевантності та соціального схвалення.

1.2. Оказіоналізми як перекладацька проблема

Оказіоналізми – це одиничні, неповторні мовні новотвори, що виникають у результаті індивідуальної творчості автора і функціонують переважно в межах конкретного тексту або комунікативної ситуації. Вони не мають усталеної позиції в мовній системі, а їхня поява зазвичай пов’язана з авторською грою слів, нестандартними словотвірними процедурами або особистими асоціаціями, нерідко зумовленими культурним контекстом. Саме ця індивідуальність і контекстуальна прив’язаність роблять оказіоналізми однією з найскладніших категорій для перекладу, адже проблема полягає не лише у формі слова, а й у прагматичному, стилістичному та культурному змісті, який воно несе [7, с. 51].

Важливу роль у перекладі оказіональних одиниць відіграють як внутрішні мовні чинники (зокрема прагнення до лаконічності або асоціативна схожість з іншими словами), так і зовнішні. До зовнішніх належать, зокрема, відсутність відповідного слова або поняття в мові перекладу, відсутність потрібної форми чи конструкції в активному словнику перекладача, а також ситуації, коли наявні лексичні засоби не здатні передати необхідні емоційні відтінки й конотації [39, с. 107].

Крім того, як підкреслює К. Никитченко, потенційні проблеми в процесі перекладу пов’язані і з декодуванням семантичної структури оказіоналізмів. Цей процес має суб’єктивний характер, адже оказіоналізми не зареєстровані у словниках, а контекст передбачає множинність трактувань. Таким чином, адекватність перекладу залежить від того, як реконструював значення перекладач, чи правильно він інтерпретував асоціації, чи вистачить у нього фонових знань, аби виявити всі імпліцитні смисли. Тому для інтерпретації та відтворення оказіоналізмів у перекладі визначальними є не тільки контекст і ситуація, а й володіння перекладачем білінгвальною (знання структури мови оригіналу і перекладу), перекладацькою (знання з теорії перекладу), екстралінгвістичною (галузеві та фонові знання), особистісною (поведінкові та пізнавальні механізми) та стратегічною компетенціями (вміння координувати всі вище перераховані складники). Контекст, а разом із тим парадигматичні та синтагматичні відношення, в які вступає оказіоналізм, допомагають звузити коло можливих інтерпретацій, проте вибір єдино правильного значення оказіоналізму стоїть за перекладачем [32, с. 89].

Отже, оказіоналізми можна розглядати як багатофункціональні мовні утворення, що поєднують у собі стилістичну оригінальність, когнітивну динаміку та культурну ідентичність. Вони засвідчують тісну взаємодію мовної креативності, когнітивних стратегій і прагматичних потреб дискурсу, виконуючи не лише номінативну, а й експресивну, стилістичну та імпресивну функції [7, с. 52; 13, с. 32–33]. У цьому полягає їхня цінність як для лінгвістики, так і для перекладознавства: саме вони створюють ті смислові й емоційні відтінки, що роблять текст унікальним і неповторним, водночас ставлячи перекладача перед завданням не лише відтворення, а й співтворчості. З огляду на відсутність усталених еквівалентів, кожен переклад оказіоналізму стає актом «перевинаходу», у межах якого враховуються структурні моделі слова, його культурне навантаження та комунікативна функція [39, с. 106–107; 40, с. 125–126]. Таким чином, оказіоналізми можна вважати одночасно маркерами мовної інновації та перекладацьким викликом, що потребує комплексного

міждисциплінарного підходу й креативної інтерпретації з боку дослідника та перекладача [6].

У цьому контексті закономірно постає питання про джерело мовної інноваційності, а саме – про роль лінгвокреативності автора, яка значною мірою визначає складність подальшого перекладу. Саме вона є тим механізмом, що запускає появу оказіоналізмів і задає їхню семантико-стилістичну специфіку.

У межах перекладознавчого аналізу важливо враховувати, що лінгвокреативність автора є одним із ключових чинників, які ускладнюють передачу оказіоналізмів іншою мовою. Цей феномен охоплює свідоме переосмислення мовних ресурсів, використання їх у нетиповий спосіб і модифікацію усталених мовних моделей з метою створення нових значень та стилістичних ефектів. У працях сучасних лінгвістів лінгвокреативність визначають як здатність мовця «маніпулювати знаннями про мову для продукування нових слів та модифікацій наявних одиниць» [8, с. 130], що передбачає активізацію творчого мислення, гнучкість асоціативних зв’язків і відхилення від стандартних мовних шаблонів.

Особливого значення ця характеристика набуває в художньому дискурсі, де лінгвокреативність реалізується на всіх рівнях мовної системи: лексичному (оказіоналізми, фразеологічні модифікації, авторські метафори), граматичному (нестандартні синтаксичні побудови) та текстовому (інтертекстуальні ігри, стилістичні експерименти) [8, с. 131]. Не випадково її пов’язують із мовною грою – явищем, що забезпечує можливість свідомо порушувати мовні очікування реципієнта й створювати ефект новизни, комічності або інтелектуальної напруги [21, с.184].

Унаслідок такої авторської мовотворчості оказіоналізми здобувають виразну контекстуальну зумовленість, експресивність і унікальність – риси, які суттєво ускладнюють їхнє пряме відтворення в іншій мовній системі.

Як слушно зауважує Д. Гайданка, лінгвокреативність є одним із визначальних джерел перекладацьких труднощів, адже вона «порушує

передбачувані моделі сприйняття й вимагає від перекладача компенсаторних рішень» [5, с. 21–22]. У таких умовах перекладач повинен орієнтуватися не лише на збереження змісту та форми, але й на передачу інноваційності, стилістичної оригінальності та прагматичного ефекту, що мотивували появу авторського новотвору.

Таким чином, лінгвокреативність постає не просто тлом, а безпосереднім рушієм виникнення оказіоналізмів, і саме це зумовлює потребу в особливо уважному підході до їхнього перекладу. Оскільки лінгвокреативність реалізується через свідоме відхилення від норми, порушення очікуваних словотвірних і семантичних моделей та створення індивідуально-авторських інновацій, такі одиниці не мають усталених відповідників у жодній іншій мовній системі. Саме тому оказіоналізми з точки зору перекладознавства часто розглядають як різновид безеквівалентної лексики: вони є унікальними, контекстуально зумовленими й нерідко пов’язаними з культурними або стилістичними характеристиками автора, що не дозволяє відтворити їх простим міжмовним зіставленням.

У перекладознавстві поняття безеквівалентної лексики охоплює мовні одиниці, які не мають усталених відповідників у мові перекладу через культурні, лінгвістичні або контекстуальні відмінності між мовами. Як зазначає М. Лісна, до цієї категорії належать реалії, терміни, власні назви, неологізми та інші лексичні елементи, що відображають національно-культурну специфіку й не можуть бути відтворені без втрати змістових або стилістичних нашарувань [27, с. 60]. Спираючись на дослідження С. Маслової [28], зазначимо, що переклад безеквівалентної лексики потребує застосування спеціальних стратегій: експлікації, калькування, адаптації або створення функціональних аналогів у мові перекладу.

У цьому контексті оказіоналізми закономірно займають окреме місце, адже вони є індивідуально-авторськими мовними новоутвореннями, тісно пов’язаними з контекстом і не інтегрованими до загальномовної системи. Їхня унікальність зумовлена відсутністю усталених семантичних або структурних

відповідників, що робить їх типовими представниками безеквівалентної лексики. І. Білоус підкреслює, що саме відсутність готових еквівалентів спонукає перекладача звертатися до складніших компенсаторних прийомів: описового перекладу, експлікації, стилістичної компенсації чи творення цілком нових одиниць у мові перекладу [1, с. 160].

Особливої складності набуває переклад промовистих імен та інших онімів, які нерідко виконують важливу семантичну, символічну або культурну функцію. А. Гудманян та О. Линтвар зазначають, що семантично навантажені оніми не мають прямих відповідників у мові перекладу, а тому потребують культурологічної інтерпретації та ретельного добору перекладацьких стратегій [11, с. 77]. Цю думку підтримують А. Зінченко та М. Руденко, підкреслюючи, що кінематографічні оніми часто є оказіональними за своєю природою та вимагають від перекладача відтворення прагматичного навантаження, гри слів або стилістичного ефекту, закладених автором [17, с. 145].

Подібну позицію висловлює А. Зубрик, наголошуючи, що авторські оказіоналізми англомовного художнього дискурсу становлять перекладацьку проблему саме через свою безеквівалентність і креативний характер [50, с. 133]. Спираючись на дослідження І. Іллів-Паски [18], доходимо висновку, що переклад художніх оказіоналізмів не може спиратися на готові алгоритми: кожен новотвір потребує індивідуального аналізу з урахуванням контексту та норм цільової мови. Завдання перекладача полягає у збереженні не лише денотативного змісту, а й конотативних елементів – експресивності, стилістичної новизни та прагматичного навантаження.

Узагальнюючи вищезазначене, можна стверджувати, що лінгвокреативність є не лише причиною появи оказіоналізмів, а й головним чинником, що зумовлює їхню безеквівалентність. Оскільки саме творчий спосіб формування цих одиниць руйнує типові словотвірні та семантичні моделі, мова перекладу зазвичай не має готових відповідників, здатних відтворити їхню форму, зміст і стилістичний ефект. Це, як наслідок, ставить перед перекладачем підвищені вимоги, адже він повинен не лише встановити

значення новотвору, а й зберегти його новизну, експресивність та прагматичне навантаження, не маючи при цьому жодного прямого міжмовного відповідника.

Саме тому логічною є необхідність схарактеризувати труднощі та типи стратегій, які перекладач може застосовувати під час відтворення оказіоналізмів. Як зазначалося вище, основна перекладацька проблема полягає в тому, що у мові перекладу, як правило, відсутні прямі еквіваленти, адже вживання оказіоналізмів часто обмежується певним текстом, а його значення обумовлено контекстом оригінального твору. Це змушує перекладача спочатку встановити значення і функцію новотвору в оригіналі, а потім створити або підібрати у мові перекладу таку форму, яка зможе передати і денотативний зміст, і прагматичну або стилістичну роль. У більшості випадків одного прийому недостатньо, тому перекладачеві доводиться комбінувати декілька стратегій [3, с. 76; 38, с. 184].

Одним із визначальних чинників, які впливають на вибір способу перекладу оказіоналізмів, є їхня словотвірна форма. У статті М. Цонинець зазначено, що вибір способу відтворення оказіональних одиниць значною мірою залежить саме від їхньої будови, оскільки перекладач повинен аналізувати складники слова та враховувати характерні для англійської афікси, аби адекватно інтерпретувати новотвір. Відповідно, фонетичні, лексичні й граматичні інновації функціонують у тексті по-різному, що потребує застосування різних перекладацьких методів, зокрема поділу на морфеми, калькування або транслітераційних прийомів [39, с. 107].

Лексичні трансформації охоплюють конкретизацію (надання більш точного, вузького значення), генералізацію (заміну на ширше поняття), модуляцію (заміна одиницею, значення якої логічно випливає з оригіналу, часто через відношення причина – наслідок) та антонімічний переклад (заміну негативної конструкції позитивною або навпаки для досягнення стилістичного ефекту).

Граматичні трансформації включають зміну частини мови, перебудову синтаксичної структури, адаптацію словотвірних моделей з урахуванням норм мови перекладу тощо [39, с. 109]. У комплексі ці стратегії дозволяють перекладачеві компенсувати відсутність прямих відповідників та з максимальною точністю відтворити семантичні, прагматичні й стилістичні параметри авторського оказіоналізму. Однак вибір конкретної трансформації завжди залежить від того, яким способом був утворений сам оказіоналізм у тексті оригіналу, адже словотвірний механізм визначає як структуру новотвору, так і можливості його відтворення.

Як зазначалося в п. 1.1, основними способами творення оказіоналізмів є афіксація, словоскладання, конверсія, контамінація та семантичний зсув. Тому цілком закономірно, що тип словотвірної моделі безпосередньо впливає на характер перекладацьких рішень: від вибору між збереженням форми та семантики до пріоритету стилістичного ефекту чи адаптації відповідно до норм мови перекладу. Кожен із цих способів задає перекладачеві певну траєкторію дій: інколи можливо передати структуру, а інколи – лише прагматичну або емоційну функцію.

Враховуючи зазначені особливості, стає зрозуміло, чому ефективність конкретних перекладацьких прийомів безпосередньо залежить від словотвірної будови вихідного новотвору. Одним із поширених способів передачі таких одиниць є транскрипція чи транслітерація, що передбачає відтворення звучання іншомовного слова засобами мови перекладу. Як наголошують дослідники, цей прийом створює ефект «чужорідності» й підсилює експресивність тексту, оскільки виділяє слово на тлі узуальної лексики; утім, за надмірного використання він може ускладнювати сприйняття та навіть витісняти смисловий зміст, якщо колорит стає домінантним над інформаційною точністю [3, с. 77].

Іншим продуктивним засобом є калькування, яке ґрунтується на передачі словотвірної структури одиниці у мові перекладу й дозволяє зберегти семантичну організацію та формальну модель оригіналу. Однак застосування

цього прийому потребує врахування продуктивності відповідної моделі в мові перекладу, щоб уникнути мовної штучності або порушення норм [19, с. 99].

Якщо ж калькування порушує норми мови перекладу або звучить неприродно, перекладач змушений вдатися до адаптації – створення у мові перекладу неологізму, який за змістом і функцією відповідає оригінальному, але є природним для цільової аудиторії [7, с. 51; 19, с. 98]. В окремих випадках перекладач може вдатися до пошуку функціонального аналога, замінюючи вигадане явище на відоме в культурі реципієнта з подібними характеристиками. Такий підхід забезпечує зрозумілість, але може нівелювати культурну специфіку оригіналу [3, с. 76].

Контекстуальна заміна, яка може бути конкретизацією або генералізацією, використовується, коли необхідно підлаштувати значення під очікування аудиторії, зберігаючи при цьому зрозумілість і логічність [38, с. 185]. Застосування цього прийому особливо виправдане у випадках, коли внутрішня структура новотвору не піддається буквальному відтворенню, але його комунікативна функція може бути збережена через корекцію обсягу значення.

Якщо ж жоден із перелічених способів не дозволяє повністю передати зміст і конотації слова, застосовується описовий переклад або експлікація – пояснення значення у вигляді словосполучення чи розгорнутого опису. Така стратегія є ефективною для передачі культурно насичених або метафоричних оказіоналізмів, проте може збільшувати обсяг тексту та впливати на ритм [28, с. 68]. Описовий переклад фактично компенсує безеквівалентність, підміняючи форму інформативним розкриттям змісту й дозволяючи читачеві адекватно інтерпретувати авторську інновацію.

Ще одним варіантом є нульовий переклад, тобто слово залишається в оригінальній формі, зазвичай із поясненням під час першої появи. Це доцільно, коли важлива саме форма слова як носія авторської задумки, наприклад, для збереження загадковості або створення ефекту занурення в іншомовну атмосферу [38, с. 185].

У випадку контекстуально обумовлених стилістичних одиниць, пов’язаних із гумором чи грою слів, особливої ваги набуває не буквальність, а відтворення дотепності, ритму та ефекту несподіванки. Тому першочерговим завданням перекладача є передати прагматичний ефект, навіть якщо для цього доведеться пожертвувати буквальною формою [13, с. 31; 14, с. 78; 28, с. 68–69]. У таких ситуаціях переклад стає актом співтворчості, де ключову роль відіграє не точність формального відтворення, а здатність перекладача відновити інтенцію автора та зберегти ефект мовної гри.

Проблематика культурної складової оказіоналізмів також породжує окремий спектр перекладацьких рішень. А. Гавриленко та І. Кобякова розглядають експлікацію як ефективний спосіб передачі культурно забарвлених новотворів. На їхню думку, багато оказіоналізмів містять культурно-специфічні елементи, які неможливо адекватно передати за допомогою простих міжмовних відповідників. Серед дієвих методів вони пропонують:

– пояснювальні переклади з додаванням коротких коментарів у тексті;

– виноски для розкриття культурного контексту;

– комбіновані стратегії, що поєднують калькування з елементами адаптації [3, с. 75].

Як приклад дослідники наводять переклад неологізму “muggle” із серії книг про Гаррі Поттера, де український варіант «магл» був доповнений коментарем під час першої появи слова, що забезпечило адекватне розуміння читачами значення цього культурно маркованого терміна [3, с. 76]. Таким чином, успішний переклад оказіоналізмів передбачає не лише мовну, а й культурну чутливість, що дає змогу зберегти зміст, стиль і прагматику авторського новотвору.

Аналіз наукової літератури за темою дослідження свідчить, що науковці одностайно підтримують той факт, що переклад оказіоналізмів неможливий без індивідуального, ситуаційно зумовленого підходу. Кожен випадок вимагає ретельного аналізу лінгвістичних характеристик новотвору, його семантики,

прагматичного призначення та культурної маркованості. Успіх перекладу полягає у правильному визначенні функції слова в оригіналі, оцінці можливостей словотвірної системи мови перекладу й здатності перекладача гнучко комбінувати різні стратегії, обираючи оптимальну з них для конкретного контексту. Збереження унікальності авторських новотворів у перекладі – це завжди баланс між точністю та творчістю, який вимагає від перекладача високого рівня мовної компетентності та культурної обізнаності [34, с. 53; 37, с. 303].

Отже, оказіоналізми як мовні інновації демонструють складність авторського стилю та ставлять перед перекладачем багатовимірне завдання, що потребує гнучкого поєднання лінгвістичних, когнітивних і культурних підходів.

Висновки до розділу 1

У першому розділі було встановлено, що оказіоналізми є специфічним типом індивідуально-авторських мовних інновацій, які виникають у межах конкретного дискурсу та характеризуються контекстуальною зумовленістю, ситуативною унікальністю й відхиленням від нормативних моделей. Попри те, що такі утворення не входять до загальномовного лексикону, вони відіграють важливу роль у художньому й медіальному тексті, посилюючи його семантичну, стилістичну та прагматичну виразність.

Аналіз наукових підходів засвідчив, що появу оказіоналізмів визначає лінгвокреативність автора – здатність трансформувати мовні ресурси через модифікацію наявних моделей або творення нових. Лінгвокреативні процеси охоплюють словотвірні, семантичні та когнітивні механізми, завдяки чому оказіональні одиниці виступають маркерами індивідуального стилю та інтенції мовця.

Оказіоналізми займають проміжне положення між узуальними неологізмами та іншими видами інноваційної лексики: вони вирізняються одноразовістю й прив’язаністю до конкретної ситуації, проте можуть стати основою для подальшої узуалізації за умови зростання їх соціальної та комунікативної значущості. Словотвірні механізми їх утворення охоплюють афіксацію, словоскладання, контамінацію, редукцію, семантичні зсуви та різні авторські гібриди.

РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ КІНОДИСКУРСУ

2.1. Кінотекст як складова кінодискурсу

У сучасних лінгвістичних дослідженнях поняття «кінодискурс» посідає важливе місце, оскільки описує специфічний тип комунікації, що виникає у процесі створення, поширення та сприйняття аудіовізуального твору. Поступове становлення кінодискурсу як окремого об'єкта наукового аналізу пов'язують зі становленням теорії кіно як академічної дисципліни у другій половині XX ст., коли увага дослідників почала зміщуватися від суто естетичного виміру фільму до вивчення його комунікативних, семіотичних і соціокультурних параметрів [41, с 169]. Власне термін «кінодискурс» був запроваджений до наукового обігу французькими семіолінгвістами, такими як Р. Одін та Ш. Метц, які розглядали кіно як сферу перетину кінематографічних і мовних кодів [31, с. 124]. Такий інтерес є цілком виправданим, адже сьогодні кіно вже не обмежується роллю мистецького продукту, а розглядається як складна семіотична, культурна й соціальна практика, здатна впливати на ціннісні орієнтації, моделі поведінки та колективні уявлення про реальність [10, с.104]. У цьому ж руслі Д. Гайданка підкреслює, що кінодискурс опиняється в епіцентрі наукових пошуків лінгвістики, літературознавства, соціолінгвістики, філософії семіотики та кіносеміотики саме завдяки своїй «мультимодальній семіотичній природі» [4, с. 100].

Як дискурсивне явище кінодискурс поєднує художні, соціальні, культурні та когнітивні аспекти, синтезує вербальні та невербальні знакові системи й передбачає активну інтерпретаційну діяльність глядача. У цьому сенсі він постає як цілісний комунікативний простір, в якому фільм не лише відображає дійсність, а й конструює її, виконуючи низку функцій – від інформаційної та розважальної до сугестивної й ідеологічної [10, с. 104].

Узагальнюючи різні підходи, І. Лавріненко визначає кінодискурс як полікодову когнітивно-комунікативну єдність семіотичних одиниць, що характеризується зв'язністю, цілісністю, завершеністю та адресністю й реалізується відповідно до задуму колективного автора [4, с. 99]. Саме тому у зарубіжній науковій традиції поширені терміни "film discourse", "cinematic discourse", "audiovisual discourse", "telecinematic discourse", "language of film", "film-as-text", що підкреслюють мультимодальний і медіальний характер цього феномену, тоді як у вітчизняних працях використовується поняття «кінодискурс», яке акцентує його функціонування як складного комунікативного процесу, де поєднуються авторський задум, технічні засоби кінематографа та глядацька рецепція [4, с.100]. Виокремлення кінодискурсу як окремого виду дискурсу зумовлене саме його поліканальною природою, масовим характером аудиторії та особливою роллю аудіовізуальної складової, що якісно відрізняють його від суто вербальних дискурсів.

У сучасних дослідженнях робиться акцент на тому, що кінодискурс – це не лише поєднання знакових систем, а й соціально та культурно зумовлений комунікативний феномен, у межах якого мовні та немовні коди формують єдиний потік сприйняття. Розвиток наукових підходів свідчить, що кінодискурс охоплює як семіотичні, так і соціокультурні складники, а отже, потребує інтегрованого аналізу. Т. Крисанова зазначає, що кінодискурс має інтегративну природу, оскільки поєднує вербальні, невербальні та кінематографічні коди; саме тому його не можна зводити до поняття "creolized text", адже він охоплює більше ніж два різнорідні знакові комплекси, які перебувають у взаємодії [48, с. 14]. О. Гридасова, у свою чергу, розглядає кінодискурс як цілісну систему взаємодії вербальних і невербальних компонентів, що формуються під впливом культурних, когнітивних та семіотичних чинників [10]. Таким чином, сучасне розуміння кінодискурсу ґрунтується на його багатовимірності та взаємодії різних знакових рівнів, що зумовлює як його потенціал впливу, так і складність його аналізу.

Важливою особливістю кінодискурсу є його процесуальний характер: значення фільму формуються не в межах окремого тексту, а внаслідок взаємодії тексту, контексту та сприйняття аудиторії [23, с. 99]. У цьому контексті ми також посилаємося на позицію Д. Гайданки, яка, спираючись на синергетичну парадигму, підкреслює, що процес смислотворення у кінодискурсі є динамічним: глядач конструює та інтерпретує змісти відповідно до власного «когнітивного багажу», тобто до індивідуальних знань, досвіду й механізмів сприйняття. [4, с. 99]. Саме тому кінодискурс розглядається як ширше поняття, у межах якого кінотекст виконує роль матеріальної основи.

Зважаючи на вищенаведене, кінотекст визначається як складова частина кінодискурсу, що містить упорядковану систему знаків, призначену для аудіовізуального сприйняття. Тобто кінотекст можна розуміти як матеріальний носій, на якому базується комунікація між автором і глядачем, хоча сам по собі він не охоплює всієї складності кінокомунікації. З огляду на це М. Мельник пропонує розглядати кінотекст як специфічне мовне утворення нового типу, поява якого пов’язана з розвитком електронних мас-медіа й формуванням креолізованих чи «гібридних» текстів [31, с. 124].

Поняття кінотексту трактується багатопланово та міждисциплінарно, адже воно перебуває на перетині лінгвістики, семіотики, кінознавства та культурології. Дослідники [23; 41] сходяться на думці, що кінотекст є полікодовим, багатошаровим і креолізованим утворенням, яке поєднує різні семіотичні системи в межах єдиного художнього цілого. Уже на рівні базових визначень стає очевидно, що для повного розуміння кінотексту необхідно враховувати його комплексну внутрішню структуру.

Кінотекст характеризується низкою специфічних ознак, що відрізняють його від інших типів текстів. До основних належать полікодовість, мультимодальність, креолізованість, процесуальність, жанрова зумовленість, цілісність і завершеність повідомлення, а також орієнтація на аудіовізуальне сприйняття. Саме ці властивості визначають підхід до аналізу сучасних аудіовізуальних творів.

У науковій літературі вищезазначені ознаки узгоджуються з ідеями дослідників мультимодальності та представників напряму “telecinematic discourse”, який розглядає кіно як медійну форму, спрямовану на масового глядача [44, с. 140]. У цьому контексті стає очевидним, що кінодискурс не лише передає зміст, а й формує його через такі інструменти, як монтаж, звук, оптика кадру, композиція та інші прийоми, які «керують увагою» глядача й визначають спосіб прочитання сцени [47, с. 90]. З іншого боку, за словами М. Мельник, аналіз кінотексту потребує урахування загальнотекстових категорій – адресності, інтертекстуальності, членування, модальності, – які набувають специфічного звучання в умовах аудіовізуальної комунікації [31, с.124].

Як ми вже зазначили вище, однією з найбільш характерних рис кінотексту є його полікодовість, тобто поєднання вербальних і невербальних знакових систем. Це дозволяє розглядати кіно як середовище, у якому одночасно функціонують різні канали комунікації. До вербальних елементів належать діалоги, закадровий текст, пісенні фрагменти та письмові компоненти відеоряду. Невербальні засоби охоплюють зображення персонажів і предметів, міміку, жести, рух, музику, шумові ефекти, інтонацію й тембр. Додатковим рівнем є кінематографічні коди: монтаж, плани зйомки, ракурси, колір, світло, композиція кадру й ритм оповіді [41, с. 170–171]. У західних дослідженнях ці складники називають “modes”, підкреслюючи їхню роль у створенні цілісного «потоку сприйняття» [48, с. 14]. У працях із кіносеміотики (П. Воллен та ін.) наголошується також на особливій ролі знаків-ікон та знаків-індексів (звуків, шумів, інтонацій), які створюють ефект присутності глядача в межах зображуваного простору [4, с. 100]. Саме завдяки такому поєднанню різних модусів вираження кінотекст набуває багатовимірності та високого комунікативного потенціалу.

Полікодовість безпосередньо пов’язана з мультимодальністю кінотексту – здатністю залучати кілька каналів отримання інформації одночасно. Саме тому рецепція кінотвору також має мультимодальний характер. Як зазначають А. Гудманян і Ю. Плетенецька, кінотекст впливає на

глядача через поєднання візуальних і звукових сигналів, що формують цілісне сприйняття твору [12, с. 28]. Схожі ідеї висловлює Р. Дженні, який характеризує аудіовізуальні засоби фільму як “cinematic pragmatic acts”, покликані привертати й скеровувати увагу глядача, формувати його перспективу сприйняття та спрямовувати інференційні процеси під час перегляду. На думку дослідника, такі дії виконують функції, подібні до мовленнєвих актів, оскільки здатні викликати емоційні реакції та запускати інтерпретаційні механізми реципієнта [47, с. 91–93]. Це свідчить про те, що прагматичне значення в кінотексті формується не лише через словесний ряд, а й через всю аудіовізуальну організацію фільму.

Не менш важливою є креолізованість кінотексту, про яку пише О. Гридасова. На її думку, вербальні та невербальні компоненти кінотексту настільки тісно переплетені, що не можуть бути відокремлені один від одного без втрати змісту й впливу [10, с. 102]. Подібний підхід розвиває І. Коваленко, яка пропонує розглядати кінодискурс як трирівневу «креолізовану» єдність, що охоплює власне текст, семіотичний простір і результат інтерсеміотичного перекладу [4, с. 99]. Саме ця інтеграція надає кіно сугестивного ефекту – здатності впливати на емоції й формувати інтерпретаційну позицію глядача. У галузі кіноперекладу цей аспект розглядається як один із головних викликів, оскільки перекладач має враховувати не лише текст, а й усю комплексну семіотичну структуру твору [10, с. 103]. Таким чином, креолізований характер кінотексту прямо пов’язаний із його перекладознавчою проблематикою.

Кінотекст, як і будь-який художній твір, вирізняється цілісністю й завершеністю. Він формує окреме семіотичне повідомлення, у якому поєднуються сюжет, персонажі, образність та культурний контекст. Проте його інтерпретація залежить від ширшого дискурсивного процесу: смисл фільму виникає у взаємодії матеріального тексту та сприйняття глядача [23, с. 99]. У західних дослідженнях це явище описують як “cinematic communication”, яка реалізується через наративні, семіотичні й прагматичні інструмент [44, с.146].

Беручи до уваги викладене вище, М. Мельник пропонує розширене визначення кінотексту як «цільне і завершене повідомлення, виражене за допомогою вербальних (лінгвістичних, індексальних) знаків, організоване у відповідності із задумом колективного функціонально диференційованого автора за допомогою кінематографічних кодів, зафіксованих на матеріальному носії для подальшого аудіовізуального сприйняття глядачами» [31, с. 125]. Таким чином, глядач постає не пасивним отримувачем повідомлення, а активним учасником творення смислу.

Жанрова специфіка також відіграє вагому роль у структурі та функціонуванні кінотексту. В ігровому кіно діалог слугує основним елементом побудови сюжету, формування конфліктів і розкриття характерів. Це узгоджується з корпусними дослідженнями кінодискурсу, які демонструють стабільні мовні моделі, характерні для популярних сценаріїв, зокрема переважання типових лексичних пучків і формул, що забезпечують динаміку сюжету та впізнаваність мовлення персонажів [49, с. 548].

Варто звернути увагу на позицію С. Козлофф, яка закликає до більшого концентрування уваги саме на кінодіалогах, адже зосередження виключно на візуальному ряді може спричинити спотворення або неповноту інтерпретації кінодискурсу загалом [4, с. 99].

У дослідженні А. Шнайдер [41] представлено жанрове розмежування кінотекстів на художній (ігровий) та документальний (неігровий). Документальний формат охоплює фіксацію реальних подій, а також різновиди наукового кіно – науково-популярного, навчального, науково-дослідного та науково-виробничого спрямування. Натомість художній кінотекст вирізняється домінуванням іконічних складників та стилізованої розмовної мови, яка виконує передусім естетичну функцію; для нього характерні просторіччя, жаргонізми, діалектизми та інші стилістичні засоби, а усне мовлення подається у відредагованій, сценарно впорядкованій формі [41, с. 171].

Разом з тим, типологія кінодискурсу, запропонована Д. Гайданкою, є більш детальною та пропонує кілька критеріїв для класифікації кінодискурсу:

1) змістовий критерій, за яким виокремлюються художній (ігровий) і документальний різновиди;

2) відповідно до мети та комунікативних принципів розрізняють кооперативний і конфліктний дискурс;

3) за характером компоненту інформативності: інформативний і фатичний типи;

4) за жанром та цільовою аудиторією (театральний, драматичний, комедійний, психологічний, детективний, історичний, молодіжний, анімаційний дискурс) [4, с. 100].

Як підкреслює Р. Дженні, кінематографічний дискурс слід аналізувати, виходячи з припущення, що роль візуальної метакомунікації у фільмі є функціонально подібною до метакомунікативної ролі невербальної поведінки під час безпосереднього спілкування: вона не просто супроводжує мовлення, а активно доповнює й модифікує його у кожному кадрі. Саме тому діалоги в ігровому кіно моделюють природне спілкування, тоді як монологи, закадровий коментар або інтерв'ю в документальному форматі формують додаткові смислові рівні. Варіативність мовленнєвих форм підкреслює процесуальний характер кінодискурсу, а їх взаємодія з візуальними засобами створює метапрагматичний ефект: мовлення може фокусувати глядацьку увагу, спрямовувати інтерпретацію та посилювати емоційний вплив сцени [47, с. 91]. З огляду на це обґрунтованим видається висновок М. Мельник про те, що всі елементи кінотексту – як вербальні, так і невербальні – функціонують як єдина система, підпорядкована провідній меті: передачі глядачеві емоційно-інформативного компоненту. [31, с. 126]. Усе це свідчить про те, що структурна багатошаровість кінотексту є важливою умовою його комунікативної ефективності.

2.2. Стратегії та прийоми кіноперекладу

Соціокультурну площину кінотексту переконливо окреслюють А. Головня, А. Щербина та Л. Гастинщикова [9]. Спираючись на їхні міркування, можемо стверджувати, що переклад фільму не зводиться до простого перенесення інформації з однієї мови в іншу: провідною метою перекладача стає відтворення художньо-естетичної цінності оригіналу у новому культурному середовищі. Ця цінність формується завдяки взаємодії вербального тексту з візуальним рядом, музикою, культурними алюзіями, соціолінгвістичними маркерами, тобто всім комплексом елементів, які забезпечують ефект автентичності. Відповідно, завдання перекладача – адаптувати цей багатокомпонентний комплекс до культурних очікувань адресата так, щоб глядач цільової аудиторії отримав естетично співмірний досвід сприйняття фільму. У цьому сенсі еквівалентність у кіноперекладі набуває функціонально-прагматичного характеру: йдеться не про послівну відповідність, а про творчий пошук засобів, які дозволяють зберегти цілісний художній ефект за умов неможливості або недоцільності буквального відтворення [9]. Отже, соціокультурна адаптація виступає невід’ємною складовою перекладацької роботи, оскільки саме завдяки їй досягається перенесення не лише інформативного змісту, а й емоційно-естетичної складової кінотексту.

Поряд із соціокультурним виміром вагомою є й технічна специфіка аудіовізуального продукту. О. Гридасова наголошує, що різні види аудіовізуального перекладу – дубляж, субтитрування, закадровий переклад – вибудовують власні рамки для перекладацьких рішень і фактично диктують перекладачеві певні правила гри. За дубляжу перекладена репліка має бути синхронізована з артикуляцією акторів, їхньою мімікою та темпоритмом сцени; при цьому текст орієнтований на усне сприйняття і повністю замінює оригінальну звукову доріжку [10, с. 104]. Саме завдяки такій технічній

організації створюється ілюзія, ніби персонажі від початку говорять мовою перекладу, а не іноземною мовою, поверх якої накладено голос перекладачів. Отже, трансформації зачіпають не лише смисловий рівень: змінюються довжина та ритм реплік, синтаксис, добір лексики, інтонаційна організація, що безпосередньо впливає на формування цілісного образу персонажа.

У випадку субтитрування технічні обмеження мають іншу природу. Перекладач змушений враховувати максимальний обсяг субтитрового поля (зазвичай не більше двох рядків, що займають близько п'ятої частини екрана), середню швидкість читання та тривалість кадру [10, с. 104]. Це потребує систематичного скорочення, компресії та еліпсису: із реплік вилучаються другорядні компоненти, зберігається лише смислове ядро та ключові прагматичні акценти. Водночас субтитри трансформують усний текст на письмовий, що також зумовлює відбір лексики й спрощення синтаксичних структур [10, с. 104; 30, с. 170].

Закадровий переклад посідає проміжну позицію: він не потребує повної синхронізації руху губ, проте має дотримуватися загальної тривалості та логічної завершеності реплік. У сукупності ці чинники демонструють, що технічний рівень функціонування кінотексту безпосередньо визначає набір прийнятних стратегій і прийомів перекладу та обмежує творчу свободу перекладача [10, с. 104; 30, с. 170].

З огляду на поєднання соціокультурних та технічних параметрів у перекладознавчому дискурсі кінотекст розглядають як об'єкт, що потребує адаптивних, інтерпретаційно зорієнтованих стратегій. Перекладений фільм у новій культурі не лише віддзеркалює вихідний твір, а й набуває власної естетичної цінності: він функціонує як самостійний художній текст, інтегрований у локальний культурний простір [12, с. 28]. Беручи за основу підходи О. Гридасової та А. Шнайдер, кінотекст доцільно розглядати не як звичайний сценарій чи набір реплік, а як комплексний комунікативний феномен, що інтегрує семіотичні, когнітивні та соціокультурні виміри кінодискурсу [10; 41].

Жанрова диференціація кінотекстів додатково ускладнює перекладацьке завдання. Як зазначає А. Шнайдер, художні (ігрові) та документальні (неігрові) фільми різняться стилістикою, організацією діалогів і співвідношенням вербальних та невербальних засобів [41, с. 171]. Беручи до уваги точку зору О. Гридасової, А. Гудманяна та Ю. Плетенецької, можна дійти висновку, що стратегія перекладу безпосередньо залежить від жанрової природи кінотвору. У художньому кіно, яке базується на «живому спілкуванні», головним завданням є відтворення авторського задуму та мовних портретів персонажів, що вимагає від перекладача збереження стилістичного забарвлення, гумору та емоційності. Натомість у документальних (неігрових) стрічках, де превалює науковий або публіцистичний стиль, пріоритет зміщується на передачу спеціальної інформації, що спонукає до забезпечення максимальної точності та об’єктивності викладу [10; 12].

Узагальнюючи вищесказане, зазначимо, що кіноперекладможна кваліфікувати як один із найскладніших різновидів перекладу. Складність ця зумовлена тим, що перекладач працює з креолізованим текстом, у якому вербальні репліки не існують ізольовано, а перебувають у тісній взаємодії з візуальним рядом, особливостями монтажу, музичним оформленням, шумовими ефектами та іншими засобами кіномови [10, с. 103].

На відміну від традиційного літературного тексту, кінотекст від самого початку орієнтований на мультимодальне сприйняття. Це означає, що глядач отримує інформацію одночасно через різні канали: він сприймає звучання мовлення та інтонацію, зчитує міміку і жести персонажів, а також реагує на композицію кадру, кольорову гаму та ритм монтажу [41, с. 171].

У такій структурі вербальний компонент не є автономним – він набуває свого повного смислу лише у поєднанні з іншими семіотичними кодами твору [10, с. 103]. З огляду на це, переклад кінотексту неможливо звести до простого механічного перенесення слів з однієї мови на іншу. Цей процес завжди є актом міжкультурної комунікації, у якому перекладач виступає

важливим посередником між колективним автором фільму та глядачем іншої культури [12, с. 28–29].

У науковій традиції перекладацьку стратегію розуміють як загальну лінію поведінки перекладача, спрямовану на досягнення адекватності в новому культурному середовищі, тоді як прийоми перекладу – як конкретні операції, що реалізують цю стратегію на мовному рівні [12, с. 28–29]. Вибір стратегії й набору прийомів залежить як від внутрішніх характеристик кінотексту (жанр, структура діалогів, стилістика персонажів), так і від зовнішніх чинників – норм цільової культури, технічних параметрів перекладу та очікувань глядачів. У сучасних перекладознавчих дослідженнях звертається увага на відсутність універсальної стратегії для всіх випадків: кожен фільм, кожен жанр і навіть кожна сцена потребують ситуативно зумовленої комбінації прийомів [12, с. 29; 24, с. 72–73].

Спираючись на класифікації, запропоновані А. Гудманяном та О. Гридасовою, можна стверджувати, що найбільш уживаними в кіноперекладі є стратегії адаптації, компенсації, редукції, нейтралізації, евфемізації, буквального перекладу та експлікації [12; 10].

Адаптація розглядається як спосіб пристосування вихідного тексту до мовних і культурних норм реципієнта: вона актуалізується тоді, коли пряме відтворення реалій, алюзій або словесних ігор призвело б до непорозуміння чи втрати прагматичного ефекту. Наприклад, назви національних страв, телешоу чи спортивних ліг можуть бути замінені на культурно ближчі аналоги або пояснені контекстуально, аби уникнути розриву в сприйнятті. Як стверджує О. Гридасова, стилістична обробка та адаптація кінотексту до реалій і традицій культури перекладу є необхідною умовою для забезпечення адекватного сприйняття фільму іншомовною аудиторією та уникнення непорозумінь [10, с. 104].

Компенсація, у свою чергу, передбачає відновлення втраченого ефекту в іншому місці або іншими мовними засобами. Йдеться про передачу каламбурів, гри слів, алюзій, культурно маркованого гумору, де буквальна

передача майже ніколи не спрацьовує. Перекладач може перенести комічний ефект із однієї репліки до іншої або замінити один тип гри слів іншим, головне – зберегти прагматичний результат, тобто сміх чи іронічну реакцію глядача. На думку А. Гудманяна та Ю. Плетенецької, перекладений фільм інтегрується в нове культурне середовище як повноцінний і автономний текст. Відтак він повинен мати власну естетичну вартість, що дозволяє розглядати результат перекладацької діяльності як самостійний художній продукт, який іноді може навіть естетично відрізнятися від оригіналу [12, с. 28]. Якщо ж культурна специфіка настільки висока, що її неможливо адаптувати чи компенсувати без суттєвих втрат, використовується стратегія нейтралізації.

Нейтралізація полягає в усуненні або спрощенні надто специфічних для культури оригіналу елементів, які не мають прийнятних аналогів у культурі рецептора. Найчастіше її застосовують у дитячих і просвітницьких фільмах, де складні історико-культурні алюзії замінюють більш універсальними образами, доступними для сприйняття дітьми або широкою аудиторією. Такий підхід підвищує зрозумілість тексту, проте водночас знижує рівень культурної насиченості, що вимагає від перекладача обережного балансування між доступністю та збереженням колориту. М’якшою формою такого втручання виступає евфемізація, яка не стільки усуває елементи, скільки пом’якшує їх.

Евфемізація передбачає заміну або згладжування ненормативної лексики, вульгаризмів, агресивно забарвлених виразів відповідно до соціокультурних норм цільового суспільства. Спираючись на дослідження О. Медвідь та А. Часовських [30], можна дійти висновку, що в сучасному українському кінопереклади, особливо в дубляжі, простежується чітка тенденція до пом’якшення лайливої та грубої лексики. Дослідники пов’язують це з необхідністю дотримання літературних норм мови перекладу, що дозволяє кваліфікувати такий підхід як стратегію евфемізації. Застосування цієї стратегії забезпечує адаптацію експресивних висловлювань до етичних норм цільової аудиторії, зберігаючи при цьому емоційний градус та комічний ефект сцени. Водночас аналіз технічних аспектів перекладу, висвітлених у працях

цих авторів, вказує на те, що при субтитруванні домінуючим стає формальний чинник. Жорсткі ліміти простору (кількість знаків) і часу (тривалість експозиції) змушують перекладача вдаватися до стратегії редукції (компресії). У таких умовах пріоритетом стає не стільки стилістична повнота, скільки лаконічність, що досягається шляхом відсіювання надлишкової інформації заради збереження ключового змісту [30].

Редукція трактується як стратегія вимушеного скорочення тексту. Під час субтитрування перекладач працює з низкою технічних обмежень, які визначають форму та обсяг перекладеного матеріалу. Як зазначає О. Гридасова, субтитри мають бути читабельними та вміщуватися у часові межі епізоду, а їхній обсяг не повинен перевищувати двох рядків, що зазвичай становить приблизно п’яту частину екрану. Крім того, субтитрування передбачає трансформацію усного мовлення в письмовий формат, що об’єктивно вимагає стислості та відбору найбільш значущих елементів змісту [10, с. 104–105].

Унаслідок таких технічних умов субтитри завжди відтворюють лише частину вихідної інформації, тоді як дубляж повністю замінює оригінальну звукову доріжку та забезпечує ілюзію того, що актори говорять мовою перекладу. Дубляж, як підкреслюється у дослідженні про переозвучення, спрямований на поєднання звукового ряду з відеорядом таким чином, щоб глядач сприймав фільм як автентичний продукт цільової культури. Тому в окремих випадках перекладач дійсно змушений відтворювати зміст максимально буквально, коли технічні параметри або темпоритм реплік не дозволяють використовувати інші перекладацькі рішення [30, с. 170–171].

У наявних дослідженнях аудіовізуального перекладу буквальний («дослівний») переклад розглядається як один із можливих прийомів у складі перекладацьких трансформацій. Він згадується поряд із такими способами, як описовий переклад, перефразування, еквівалентні заміни чи компенсація, які фіксуються у класифікаціях трансформацій і прийомів соціокультурної адаптації. Спираючись на таку систематизацію, буквальний переклад можна трактувати як техніку, придатну переважно у тих випадках, коли зміст та форма

висловлення дають змогу зберегти природність та зрозумілість у цільовій культурі. У випадку ж культурно маркованих одиниць, образних висловів або гумору частіше застосовують ширший спектр трансформацій – від заміни та перефразування до функціональних аналогів. Коли ж пряма передача змісту є неможливою, а інформативна складова залишається принциповою, у межах лексико-граматичних трансформацій доцільним стає використання описового перекладу, який у дослідженнях фіксується як один із відповідних прийомів [9; 30].

Експлікацію, або описовий переклад, використовують у тих випадках, коли реалія, культурний сигнал чи термін вимагає додаткового пояснення для цільової аудиторії. Проте такі прийоми мають застосовуватися обмежено, оскільки субтитрування передбачає жорсткі технічні рамки: текст повинен залишатися компактним, вміщуватися у два рядки та відповідати швидкості читання глядача. Як підкреслює О. Гридасова, субтитри функціонують у режимі постійної економії простору, а від читача вимагається швидке сприйняття, співвіднесене з темпоритмом епізоду. За таких умов надмірне розгортання змісту може знизити зручність перегляду, тому пояснювальні стратегії зазвичай комбінуються з іншими способами адаптації – искороченням, семантичними трансформаціями або добором більш прозорих еквівалентів [10, с. 104–105].

Логічним продовженням розгляду стратегій є аналіз того, як конкретний вид кіноперекладу впливає на їхню реалізацію. Як показує аналіз праць, присвячених дубляжу, саме вимога синхронності з артикуляцією і мімікою змушує перекладача активно перебудовувати синтаксис, добирати слова потрібної довжини й ритму, скорочувати або розширювати репліки, щоб вони органічно лягали на рух губ персонажа [10, с. 104; 30, с. 171]. У субтитруванні на перший план виходять редукція і компресія, тоді як у закадровому перекладі ключовим є дотримання темпу мовлення й логічної завершеності фрази диктора у співвідношенні зі звучанням оригіналу.

У перекладознавчих дослідженнях наголошується, що гумор і стилістично маркована лексика належать до найбільш складних для відтворення компонентів кінодискурсу, оскільки вони тісно пов’язані з культурним контекстом і часто спираються на гру слів, інтертекстуальні натяки чи стереотипні формули мовлення. Як показує аналіз О. Гридасової, такі елементи функціонують у межах конкретної мовної системи й значною мірою відображають національний культурний колорит, що унеможливлює їх пряме буквальне перенесення в іншу мову [10]. У подібних випадках перекладачі систематично звертаються до прийому компенсації, створюючи нові мовні ігри чи комічні ефекти, які формально можуть відходити від оригіналу, але зберігають його прагматичну функцію. Такий підхід відповідає загальній логіці, окресленій у роботі А. Гудманяна та Ю. Плетенецької, відповідно до якої перекладений фільм часто набуває рис автономного художнього твору й має власну естетичну цінність у культурі реципієнта [12].

Окрему групу перекладацьких труднощів становить сленг і жаргон, особливо характерні для молодіжних серіалів та підліткових комедій. Такі одиниці формують ефект спонтанного мовлення та виконують ідентифікаційну функцію, прив’язуючи персонажів до певного соціального чи вікового середовища. Як засвідчують дослідження аудіовізуального дискурсу, збереження цієї експресивності є важливим для досягнення автентичності, однак у сімейному чи дитячому кінематографі надмірна грубість або агресивна лексика може бути неприйнятною для цільової аудиторії, що зумовлює необхідність евфемізації або часткової нейтралізації таких елементів . Логіка, окреслена А. Гудманяном та Ю. Плетенецькою, дозволяє побачити, що перекладач у таких ситуаціях змушений балансувати між буквальністю, яка може спричинити комунікативний дискомфорт, і надмірним пом’якшенням, здатним знизити ступінь реалістичності мовлення [12, с. 29].

Отже, кіноперекладварторозуміти як багатовимірний міжкультурний процес, де перекладач виконує роль посередника, інтерпретатора й культурного медіатора. Його стратегічні рішення визначають, як саме

функціонуватиме кінотекст в іншій культурі, наскільки він збереже естетичну й комунікативну силу оригіналу та яким чином впливатиме на формування нових соціокультурних смислів у цільовій аудиторії. Саме поєднання мовного, культурного та технічного рівнів робить переклад кінотекстів специфічним і водночас надзвичайно відповідальним видом перекладацької діяльності.

Висновки до розділу 2

Узагальнення теоретичних засад дозволяє визначити кінодискурс як складний комунікативний феномен, матеріальним втіленням якого виступає полікодовий і мультимодальний кінотекст. Його специфіка полягає у нерозривній єдності вербальних і невербальних компонентів, де зміст формується через взаємодію зображення, звуку та мовлення. У художньому кінематографі ця структура підпорядкована естетичній функції та імітації природного спілкування, що вимагає від перекладача особливої уваги до відтворення стилістичного забарвлення та емоційного наповнення діалогів.

Переклад кінотексту є актом міжкультурної адаптації, який реалізується в умовах жорстких технічних (синхронізація у дубляжі, компресія у субтитруванні) та соціокультурних обмежень. Для подолання цих викликів та збереження прагматичного потенціалу оригіналу застосовуються стратегії адаптації, компенсації, евфемізації та редукції. Такий комплексний підхід дозволяє створити новий художній продукт, який інтегрується в цільову культуру та забезпечує адекватне емоційно-естетичне сприйняття фільму іноземним глядачем.

РОЗДІЛ 3. ОКАЗІОНАЛІЗМИ В КІНОДИСКУРСІ: ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ (НА МАТЕРІАЛІ ФІЛЬМІВ «ЧАРЛІ ТА ШОКОЛАДНА ФАБРИКА» (2005) ТА «ВОНКА» (2023))

3.1. Лінгвістичні та функціональні особливості оказіоналізмів в оригінальних фільмах

Оказіоналізми є характерною ознакою художньої літератури жанру фентезі та казки. Під час екранізації таких творів сценаристи, як правило, зберігають авторські новотвори, адже вони є невід'ємною складовою художнього світу, виконують важливу стилістичну функцію та несуть значне смислове навантаження. Наприклад, промовисті імена ("speaking names") допомагають розкрити сутність образу персонажа, а унікальні назви фантастичних тварин і рослин доповнюють колорит вигаданого всесвіту.

Яскравим прикладом письменника, чиї тексти насичені мовною грою та оказіоналізмами, є Роальд Дал. На його творчість суттєво вплинули події дитинства, зокрема навчання в інтернаті, де учнів залучали до тестування продукції шоколадної фабрики. Ці спогади надихнули автора на створення всесвітньо відомої повісті «Чарлі і шоколадна фабрика» (Charlie and the Chocolate Factory). Успіх книги зумовив її неодноразові екранізації: перша стрічка побачила світ у 1971 році, друга – у 2005-му. Окрім того, у 2023 році вийшов фільм-приквел «Вонка», що розкриває історію становлення головного героя – Віллі Вонки.

Як першоджерело, так і кіноадаптації рясніють авторськими неологізмами, що створюють особливу «магічну» атмосферу. Для аналізу в нашій роботі було обрано сучасну екранізацію Тіма Бертона (2005 р.) та фільм «Вонка» (2023 р.), оскільки вони представляють сучасний погляд на творчість

Р. Дала та демонструють еволюцію перекладу та адаптації його мовних новотворів для глядача XXI століття.

У ході дослідження нами було відібрано 44 приклади оказіоналізмів з оригінальних кінотекстів “Wonka” та “Charlie and the Chocolate Factory”. До вибірки увійшли “nonce words” та оказіональні висловлення, зафіксовані у репліках персонажів, пісенних номерах та описових фрагментах, що містять елементи фантастичної номінації.

На початковому етапі дослідження методом суцільної вибірки було відібрано корпус лексичних одиниць, що мають ознаки авторських новотворів. Ідентифікація оказіоналізмів здійснювалася шляхом перевірки їхньої відсутності у нормативних лексикографічних джерелах сучасної англійської мови.

Наступним етапом стала систематизація та класифікація відібраного матеріалу. Для цього нами було застосовано комплексний підхід, що спирається на теоретичні засади, викладені у першому розділі. Зокрема, аналіз здійснювався за трьома основними критеріями:

1. За семантичною приналежністю (тематичний аспект): використано адаптовану типологію Ж. Колоїз, згідно з якою оказіоналізми було розподілено на лексико-семантичні групи: артефактоніми (назви вигаданих предметів, механізмів, солодощів), антропоніми (імена персонажів), топоніми (назви місць) та зооніми (назви фантастичних істот).

2. За способом творення (структурний аспект): класифікація базується на словотвірних моделях, описаних у працях Д. Гайданки та В. Чебурахіної. Одиниці розподілено на групи, утворені шляхом словоскладання (композиції), афіксації, контамінації (блендингу), редуплікації та семантичного зсуву.

3. За функціональним навантаженням: визначено роль новотворів у тексті (номінативна, характерологічна, стилістична функції).

Такий багатовекторний підхід дозволив поєднати семантичний, прагматичний та словотвірний рівні аналізу й детально описати специфіку функціонування оказіоналізмів у досліджуваних кінотекстах.

У межах семантичного аналізу нами було виокремлено п’ять тематичних груп: імена персонажів та назви істот, назви солодощів, технічні номінації, мовна гра та римовані утворення, ландшафтні та топонімічні номінації – кількісне співвідношення між якими відображено на діаграмі (див. Рис. 3.1.).

Рис. 3.1. Тематичні групи оказіоналізмів в оригінальних творах

Як бачимо з діаграми, найбільше оказіоналізмів відносяться до групи «Імена персонажів та назви істот» (30%). Таке домінування є цілком закономірним для жанру фентезі, який вимагає від автора не лише конструювання нового простору, а й заселення його унікальними мешканцями. До цієї групи увійшли як назви вигаданих істот (*Oompa-Loompa, Hornswogglers, Snozzwangers, Whangdoodles, Vermicious Knids*), так і іронічні імена персонажів (*Prodnose, Slugworth, Mrs Scrubitt, Abacus Crunch*), що спільно формують «живу» складову художнього світу.

Висока частотність таких одиниць виконує подвійне функціональне навантаження. З одного боку, авторські зооніми реалізують міфотворчу функцію, формуючи уявлення про екзотичну фауну вигаданих країв. При цьому варто зазначити, що частина таких оказіоналізмів є абсолютною вигадкою (так звані “nonsense words”), де відсутня прозора внутрішня форма, яка могла б допомогти реципієнту деконструювати значення. У таких випадках

(наприклад, *Vermicious Knids* або *Snozzwangers*) вплив на глядача здійснюється через фоносемантичні асоціації, створюючи образи, що парадоксальним чином поєднують загадковість, загрозливість та комічні риси.

З іншого боку, антропоніми функціонують як класичні «промовисті імена», виконуючи характеризуючу функцію. Вони слугують засобом миттєвої характеристики героя через актуалізацію певної, часто гіперболізованої вади. Наприклад, прізвище "*Scrubitt"* (від "*scrub"* – терти, шкребти) викликає стійкі асоціації з важкою, марудною працею та жорстким характером, а ім'я "*Abacus Crunch"*, що поєднує назву рахівниці та звук хрускоту, влучно підкреслює сухість і жадібність персонажа.

Окрему підгрупу становлять імена дітей, які відвідують фабрику: їхні імена безпосередньо корелюють із ключовими негативними рисами. Так, прізвище "*Augustus Gloop"* апелює до семантики в'язкої, липкої маси "*gloop*", що підкреслює його ненажерливість, а ім'я "*Veruca Salt*" містить приховану алюзію на медичний термін "*verruca"* (бородавка), маркуючи героїню як неприємну, «паразитуючу» особистість. Це посилює дидактичний та сатиричний ефект твору. Таким чином, саме ця група оказіоналізмів є основним засобом персоніфікації художнього світу та створення комічного ефекту через шаржування образів героїв

Другою за поширеністю виявилася група «Мовна гра та римовані утворення», що становить 27% від загального корпусу прикладів. Високий відсоток таких одиниць зумовлений музичною природою фільму «Вонка» (2023), де неологізми часто виникають у пісенних текстах задля збереження рими, ритму або створення комічного ефекту *Noodle-dee / Noodle-dum, Pocke-lets / Socke-lets*).

Групи «Назви солодощів» та «Ландшафтні та топонімічні номінації» мають однакову питому вагу (по 18%). Хоча кількісно вони дещо поступаються попереднім двом групам, саме вони виконують ключову функцію у створенні світу Віллі Вонки, формуючи «їстівний» простір фабрики (*Fudge Mountain,*

Chocolate River) та наповнюючи його магічними продуктами (*Hoverchoc, Everlasting Gobstopper*). Розглянемо детальніше кожну з цих груп.

Як ми зазначили вище, істотну роль у моделюванні художнього простору відіграє група ландшафтних та топонімічних номінацій. Варто уточнити, що до цієї категорії ми відносимо не класичні географічні назви, а специфічні позначення елементів внутрішньої архітектури фабрики та фантастичних локацій: *Loompaland, Galeries Gourmet, Chocolate hotel*. Введення таких номінацій не є випадковим: вони виконують середовищно-творчу функцію та слугують для підкреслення грандіозних масштабів виробництва, яке у візуалізації авторів фільму переростає межі звичайного приміщення і перетворюється на повноцінний всесвіт.

Оказіоналізми на кшталт "*Fudge Mountain*", "*Mallow-marshes*" або "*Juicing Room*" демонструють механізм глибокого семантичного переосмислення, внаслідок якого звичні топографічні або виробничі поняття набувають харчового значення. Така трансформація перетворює індустріальний простір на сюрреалістичний «їстівний ландшафт», де зникає межа між технологією та природою, що дозволяє максимально занурити глядача в альтернативну реальність зі своїми законами фізики та географії.

Група «Назви солодощів» є тематичним стрижнем твору, адже саме навколо них розгортається основний конфлікт і будується фабула обох кінострічок. Домінування цієї групи є якісним, а не кількісним: процес винайдення, виробництва та споживання ласощів виступає головним рушієм сюжету. До складу цієї категорії увійшли назви фантастичних цукерок (*Everlasting Gobstopper, Exploding Candy*), шоколадних виробів (*Whipple-Scrumptious Fudgemallow Delight, Invisible Chocolate Bars*) та магічних інгредієнтів (*Hair Toffee*).

Більшість цих назв є яскраво «промовистими»: вони не просто номінують об'єкт, а одразу розкривають його надприродні властивості або гіперболізують смакові якості, виконуючи рекламно-спокусливу функцію. Так, оказіоналізм *"Hoverchoc"*, поєднуючи семантику левітації ("*hover"*) з

кулінарною сферою (“*choc”* скорочення від *“chocolate”*), прямо вказує на здатність продукту піднімати споживача у повітря, що стає причиною комічних ситуацій у фільмі.

Розглянемо ще один приклад. Складна назва *“Whipple-Scrumptious Fudgemallow Delight”* має інший ефект: через нагромадження позитивно забарвлених коренів та суфіксів вона створює ефект смакової надмірності та «вибухової» насолоди, імітуючи прийоми агресивної маркетингової стратегії, характерної для світу Вонки.

Найменш чисельною виявилася група «Технічні номінації» (7%), до якої увійшли назви чудернацьких винаходів та виробничих процесів (*Laundrification, Wild and Wonderful Wishy-washy Wonka Walker*). Ці одиниці поєднують прагматику науково-технічного прогресу з комічним ефектом, що виникає внаслідок протиставлення складної, терміноподібної форми та побутової сутності позначуваного об’єкта. Вони слугують переважно для іронічного зображення псевдонаукової діяльності головного героя.

Так, наприклад, оказіоналізм «*Laundrification*» був утворений від “laundry” – «прання» за допомогою «наукового» суфікса *-fication*. Його вживання іронічно підносить рутинний процес прання до рангу складного технологічного явища.

У свою чергу, громіздка назва “*Wild and Wonderful Wishy-washy Wonka Walker*” через нагромадження алітерацій та дитячої лексики підкреслює ексцентричність Віллі Вонки, який створює невиправдано складні механізми для простих функцій.

Другим критерієм аналізу оказіоналізмів було обрано структурний аспект. Так, словотвірний аналіз корпусу фактичного матеріалу засвідчив, що творення оказіоналізмів у досліджуваних фільмах базується на широкому спектрі механізмів: від використання продуктивних моделей англійської мови до свідомого порушення норм (мовної гри) задля досягнення комічного або естетичного ефекту. Співвідношення виявлених способів творення наочно представлено на діаграмі (див. Рис. 3.2).

Рис. 3.2. Типи словотвору оказіоналізмів в оригінальних фільмах

Як показує аналіз, найпоширенішим механізмом є словоскладання (композиція), що охоплює 45% усіх одиниць. До цієї групи увійшли назви локацій (*Fudge Mountain, Juicing Room*), імена персонажів (*Slugworth, Prodnose*) та назви солодощів (*Everlasting Gobstopper*). Ця модель є найбільш продуктивною у жанрі фентезі, оскільки дозволяє поєднувати семантично різнорідні основи (наприклад, іменник + іменник) для номінації нових понять, зберігаючи при цьому прозорість значення для глядача.

Друге місце за частотністю посідають римування та редуплікація (23%). Значне поширення цієї групи обумовлене жанровою специфікою фільму «Вонка» (мюзикл) та ігровою манерою мовлення головного героя. Сюди належать подвоєння основ (*Scrub Scrub, bong-bong tree*), ритмізовані імена (*Oompa-Loompa*) та ланцюжки римованих новотворів (*Noodle-dee / Noodle-dum, incredible edible, unbeatable eatable*). Такі конструкції виконують фонетико-стилістичну функцію, підсилюючи ритміку тексту та створюючи атмосферу дитячої безпосередності.

Афіксальні утворення становлять 11% від загального корпусу прикладів. Вони представлені здебільшого оказіональними іменниками, утвореними за допомогою суфіксів, нетипових для певної основи. Яскравим прикладом є

“Laundrification”, де «науковий» суфікс *-fication* надає побутовому слову псевдотермінологічного звучання. Також сюди належать новотвори зі зменшувальним суфіксом *-let* (*pocke-lets, socke-lets*), що використовуються для збереження рими.

Таку ж частку (11%) займають приклади семантичного зсуву, коли узуальні лексеми або фразеологізми набувають нового, часто буквального значення в контексті фільму. Наприклад, вираз *“Silver Lining”* (метафорично «промінь надії») матеріалізується у назву шоколаду, а *“Sweet Tooth”* (ласун) стає назвою картелю лиходіїв. Такі одиниці є повноцінними оказіоналізмами, оскільки вибудовують нову семантичну рамку без зміни форми слова.

Найменшу, але яскраву групу (10%) становлять оказіоналізми, створені шляхом контамінації (блендингу). Цей спосіб передбачає злиття частин двох слів в одне. Прикладами є *“Hoverchoc”* (*hover* + *chocolate*) та *“ Fudgemallow ”* (*fudge* + *marshmallow*). Цей механізм дозволяє компактно інтегрувати різні семантичні сфери в одному слові, забезпечуючи високу експресивність та економію мовних засобів.

Завершальним етапом аналізу було з’ясування функціональної ролі авторських новотворів. Спираючись на теоретичні засади, викладені у першому розділі (див. п. 1.1), ми встановили, що в досліджуваних кінострічках оказіоналізми реалізують три ключові функції: номінативну, стилістичну та асоціативну. Розглянемо специфіку їх реалізації детальніше.

1. Номінативна функція. Ця функція є базовою для жанру фентезі, оскільки вона забезпечує вербалізацію об’єктів та явищ, яких не існує в реальній дійсності. У проаналізованих фільмах оказіоналізми виступають єдиним можливим способом позначення фантастичних реалій, створюючи онтологію світу Віллі Вонки.

Наприклад, лексема *“Loompaland”* номінує невідому географічну локацію, легітимізуючи її існування на карті світу фільму. Схожим чином функціонує назва *“Hoverchoc”*, яка виступає не просто як назва цукерки, а як позначення цілого фізичного явища (антигравітації):

Holy Hoverchoc! Check it out, I'm floating!

Наведений приклад вживання цього оказіоналізму в фільмі супроводжується словесним коментарем та візуалізацією, що дозволяє героям і глядачам ідентифікувати специфічний об'єкт, який стає причиною зміни стану персонажа. Без цієї назви об'єкт залишився б абстрактним «чимось їстівним», втративши свою унікальність.

2. Стилістична функція. Ця функція спрямована на створення емоційного ефекту, експресивності та мовної гри. Вона реалізується через використання алітерацій, ритмізації та нагромадження суфіксів, що є характерним для ідіолекту Віллі Вонки. Оказіоналізми цієї групи часто мають на меті не стільки назвати предмет, скільки вразити співрозмовника або створити комічний ефект.

Яскравим прикладом є назва винаходу "*Wild and Wonderful Wishy-washy Wonka Walker*". Тут стилістична функція домінує над номінативною. Нагромадження звука [w] (алітерація) та використання дитячої лексики ("wishy-washy") перетворює технічний термін на скоромовку, що підкреслює дивакуватість винахідника.

Розглянемо ще один приклад – опис солодощів у пісні:

A marvelous morsel, an incredible edible, an unbeatable eatable!

Тут римовані оказіональні сполучення – "*incredible edible"* – виконують естетичну функцію, створюючи ритм і атмосферу магічного дійства, яка впливає на емоційний стан глядача, викликаючи відчуття захоплення.

3. Асоціативна функція оказіоналізмів полягає у здатності викликати у реципієнта додаткові смислові зв'язки, натяки на приховані характеристики персонажів або культурні коди. Найчастіше ця функція реалізується в «промовистих іменах» та метафоричних назвах.

Показовим прикладом є ім'я "*Abacus Crunch"*. Лексема "*Abacus*" (рахівниця) асоціюється з давниною та сухим розрахунком, а "*Crunch"* (хрускіт) може натякати на жорсткість або «переламування» ситуації. Разом

вони формують образ сухого, неприємного бюрократа ще до того, як персонаж розкриється через дії.

Ще глибше асоціативна функція розкривається у назві шоколаду "*Silver Linings*". Цей оказіоналізм апелює до відомої англійської ідіоми "*Every cloud has a silver lining*" (у кожній біді є щось хороше).

Here, have a Silver Lining. It helps you see the bright side.

У цьому контексті назва цукерки активує у свідомості глядача концепт надії. Оказіоналізм стає матеріальним втіленням абстрактного поняття, пов'язуючи смак шоколаду з емоційним піднесенням.

Отже, аналіз корпусу прикладів підтверджує, що в кінотекстах оказіоналізми рідко виконують лише одну функцію. Найчастіше вони діють синкретично: номінуючи об'єкт, вони одночасно надають йому емоційної оцінки (стилістична функція) та активують приховані смисли (асоціативна функція).

Підсумовуючи результати аналізу, можна стверджувати, що система оказіоналізмів у фільмах «Чарлі та шоколадна фабрика» і «Вонка» є чітко структурованою. Хоча смисловим центром обох стрічок залишається тема солодощів, кількісно у вибірці переважають імена персонажів та назви фантастичних істот, що є необхідною умовою для створення повноцінного світу у жанрі фентезі.

Аналіз структури оказіональних одиниць підтвердив теоретичні положення про мовну творчість: найчастіше автори вдаються до словоскладання та римування, поєднуючи стандартні граматичні моделі з оригінальною мовною грою. Саме така взаємодія змісту (незвичайні назви) та форми (яскраве звучання) дозволяє створити унікальну, казкову атмосферу, яка є ключовою особливістю обох фільмів.

3.2. Особливості перекладу оказіоналізмів в україномовних версіях фільмів

Аналіз фактичного матеріалу, відібраного з кінострічок «Чарлі та шоколадна фабрика» (2005) та «Вонка» (2023), дозволяє стверджувати, що відтворення англомовних оказіоналізмів в українському перекладі становить складну лінгвостилістичну й когнітивну проблему, яка вирішується шляхом комбінування низки перекладацьких стратегій, окреслених у сучасних студіях аудіовізуального перекладу, таких як: адаптація, компенсація, редукція, нейтралізація, евфемізація, буквальний переклад та експлікація [10; 12].

Складність перекладу оказіоналізмів, пов’язана з когнітивною функцією, що особливо яскраво проявляється у кінодискурсі, де оказіоналізми виконують подвійну роль: по-перше, вони є засобом актуалізації індивідуального стилю персонажів, підкреслюючи їх характерні риси, манеру мовлення та світогляд; по-друге, такі одиниці часто виступають як стилістичні маркери гумору, сатири або іронії, що в цілому формує специфічну атмосферу фільму і глибше передає його авторський задум. Це вимагає від перекладача не лише точного відтворення формальних лінгвістичних параметрів слова, а й глибокого осмислення контексту, культурних відтінків і глибинних семантичних шарів, які стоять за оказіоналізмом, адже саме вони визначають його функціональне навантаження у тексті [6, с. 175]. У кінодискурсі оказіоналізми набувають додаткового виміру, оскільки вони інтегруються з візуальними та аудіальними компонентами, створюючи синергетичний ефект. Це ставить перед перекладачем складне завдання – зберегти не лише лексичне значення, а й аудіовізуальний вплив оказіоналізму, що часто вимагає креативного пошуку еквівалентів.

У процесі порівняльно-зіставного аналізу оказіоналізмів оригінальних версій фільмів та їхніх еквівалентів в українській локалізації нами було

визначено певні тенденції у використанні перекладацьких прийомів і стратегій залежно від того, що номінує оказіональна одиниця.

Так, у тематичній групі номінацій фантастичних солодощів і гастрономічних винаходів переважають стратегії адаптації, словотвірного калькування, експлікації та компенсації. Розглянемо кілька найбільш цікавих з точки зору перекладу прикладів.

Назва цукерок "*Hoverchoc*" в українській версії фільму відтворено як «*Гопляшок*». Вирішальну роль у виборі такого еквіваленту відіграла структура оригінального оказіоналізма. Як зазначалося в п.3.1., ця лексема утворена шляхом словоскладання "hover" та "choc" (від "chocolate"). Український відповідник спирається на вигук «гопля», що асоціюється зі стрибком або підйомом, поєднаний з усіченою основою «шок» (шоколад). На нашу думку, цей переклад досить вдалий, адже відтворює семантику левітації, зберігає фонетичну легкість та ігрову природу оригіналу. Крім того, вбачаємо використання стратегії доместикації.

Інший приклад – "*Everlasting Gobstopper*" перекладено як «*Вічний льодяник*». Тут використано дослівний переклад з елементом генералізації: культурно специфічне "gobstopper" (великий твердий льодяник) замінено на більш загальну, але прозору одиницю «льодяник», тоді як прикметник «вічний» експлікує ключову ознаку цього виду цукерок – незмінність розміру.

Серед інших оказіоналізмів цієї групи варто згадати *Mallow-marshes – Зефірні болота, Wonka Whipple-Scrumptious Fudgemallow Delight – Вершкова спокуса Віллі Вонки, Hair Toffee – Волохаті іриски, Silver Linings – Промінчики надії, Hatful of Dreams – циліндр повний мрій*, де реалізується типовий для адаптації механізм пристосування лексики до мовно-культурних норм реципієнта. Звернімо увагу, що у випадку *Hair Toffee* в оригіналі йдеться про іриски *для* волосся, проте український варіант створює комічний образ ірисок, які самі по собі є волохатими, або ж спричиняють такий ефект, що цілком відповідає абсурдистській естетиці фільму та сприймається як прагматична компенсація. Метафоричний вираз *Silver Linings* (світла смуга, промінь надії),

що позначає різновид шоколаду, перекладено як «Промінчики надії». Це дозволяє зберегти ідіоматичне значення, втрачаючи при цьому прямий зв'язок зі «сріблом», але точно передаючи емоційне навантаження сцени.

Натомість у випадку з *Cockle-warming*, яке під час перекладу було вилучено, або *Chocolate hotel*, зведеного до загальної згадки про «житло нове», домінують стратегії нейтралізації й редукції задля співставлення «таймінгів» або «ліпсинку» під час дубляжу.

Під час відтворення назв винаходів, механізмів та псевдонаукової термінології констатуємо широке застосування адаптації та компенсації. Поняття "*laundrification*" ("laundry" + суфікс "-fication") перекладено як «*пральнефікація*» з точним відтворенням морфологічної моделі іменник + формант процесу. У такий спосіб переклад імітує псевдонауковий характер англійського новотвору й водночас підкреслює комічне «підвищення статусу» звичайного побутового процесу до технологічного явища.

Назва винаходу "*Wild and Wonderful Wishy-washy Wonka Walker*" в українській версії фільму відтворена як «*Вельмивигідний Високоякісний Гавкоматичний Вигулятор Вонки*». Вихідний оказіоналізм побудовано на нагромадженні алітерацій та дитячої лексики "wishy-washy", тоді як український відповідник демонструє стратегію компенсації: збережено ефект алітерації (повтор приголосного «в»), натомість семантичний зміст компонентів переформатовано; *Woof-o-matic* передано як *Гавкоматичний*, де звуконаслідування «гав» поєднане із суфіксом, типовим для назв пристроїв, і тим самим акцентовано механізованість процесу вигулювання собаки. Такі рішення добре узгоджуються з розумінням компенсації як відновлення втраченого ефекту іншими засобами.

Окрему тематичну групу становлять назви вигаданих істот і топоніми, пов'язані зі світом фабрики та вигаданої країни Лумпаландії. Оказіоналізми *Hornswogglers, Snozzwangers* та *Whangdoodles* в українському перекладі набувають форм «*Тигротами*», «*Броневедмеді*» та «*Мухооси*». В англійському оригіналі ці слова є здебільшого семантично затемненими (за винятком

можливих натяків на окремі морфеми, як-от “horn”), тоді як українські відповідники формуються шляхом складання основ відомих зоонімів (тигр + бегемот, броня + ведмідь, муха + оса). Застосована стратегія конкретизації й адаптації надає образам більшої наочності й посилює їхній залякувальний ефект. Натомість етнонім *Oompa-Loompa* та топонім *Loompaland* передано за допомогою транскрипції та морфологічної адаптації – *Умпа-Лумпа, Лумпаландія,* – що зберігає екзотичне звучання й водночас пристосовує їх до фонетичних норм української мови.

До цієї ж групи тяжіє назва *bong-bong tree – дерево бонг-бонг*, де буквальний переклад комбінується з частковим збереженням звуконаслідувального компонента, забезпечуючи ігрову звучність і ритм.

Назви цехів фабрики відтворено досить буквально, наприклад: *Fudge Room – цех помадки, Juicing Room – Соковий цех*.

Більшість проаналізованих англомовних оказіоналізмів є досить промовистими, адже одразу викликають певні уявлення та емоції у глядача. У цьому плані важливим є огляд власних імен персонажів, за допомогою яких акцентується увага на характері та якостях того чи іншого героя, та які є справжнім викликом для перекладача. Серед перекладацьких прийомів та стратегій тут переважають транскрипція, адаптація, функціональні аналоги та часткова евфемізація.

Так, наприклад, прізвище однієї з героїнь *Scrubitt* походить від англійського дієслова “scrub” (букв. «терти, шкрябати»). Як наслідок, у перекладі воно інтерпретується як «Пралкінс», що чітко вказує на професійну діяльність цього персонажа (праля), але при цьому відтворює англомовну стилістику за рахунок суфікса «-інс».

Оказіональне ім’я *Prodnose* (від “prod” – тицяти, “nose” – ніс) трансформується у «Тицьніс», зберігаючи як семантичний образ нав’язливої людини, так і внутрішню риму.

Ім’я іншого героя – *Mr Slugworth,* пов’язане з англійським іменником “slug” – слимак, набуває форми «*Слизворт*», де калькування першого елемента

як «слиз» забезпечує семантичну виразність, а компонент «-ворт» відтворює іншомовну фонетику.

У п.3.1. ми згадували оказіоналізм *Abacus Crunch* – ім'я бухгалтера, основною рисою якого є сухість і жадібність. В українському перекладі воно передано як «*Абакус Хрускіт*», де перша частина просто транскрибована, а друга відтворює буквальне значення англійського слова. На нашу думку, цей переклад не відтворює промовистий характер оригінального оказіоналізму, адже семантико-прагматичне навантаження під час перекладу було втрачено.

Ім'я *Larry Chucklesworth* відтворено як *Ларрі Хихофорс* та демонструє компенсаторну гру з компонентом, який передає сміх ("chuckle"), тоді як *Mrs Bon Bon – Міс БонБон* та *Mrs Gloop – Місіс Глуп* зберігають чужомовну форму та не викликають жодних асоціацій в українського глядача.

Також варто згадати оказіоналізм *Nincompoop*, перекладений як «*невихований баламут*», де відбувається явна евфемізація: грубо-оцінне англійське слово пом'якшується, однак зберігається негативна характеристика персонажа, що узгоджується з тенденцією до пом'якшення експресивних одиниць у сімейному кіно.

Важливу роль у формуванні образу світу Вонки відіграють римовані ланцюги, пісенні оказіоналізми й словесні ігри, у яких, згідно з підходами О. Гридасової, особливо чітко проявляється потреба в компенсації та адаптації. У музичних фрагментах фільму «Вонка» перекладачеві доводиться працювати в умовах подвійного обмеження: необхідно одночасно зберегти ритмо-інтонаційний малюнок, риму та комічний ефект. Так, у фрагменті з суфіксальними новотворами *pocke-lets / socke-lets*, утвореними для римування з "chocolate", український переклад відмовляється від буквального відтворення морфологічної моделі й обирає імперативну римовану формулу «Підкорись емоцій вихору, шоколад від Вонки вибери». У цьому випадку спостерігаємо типову для компенсації заміну одного типу мовної гри іншим: морфологічна гра поступається місцем синтаксичній та римованій, однак зберігається рекламно-переконуючий тон репліки.

Інтерес для дослідження представляють варіанти відтворення імені героїні *Noodle* у римованих послідовностях:

– Noodle / Noodle-dee / Noodle-dum – Нудле-діді, нудле-дідам, разом не нудло, а весело нам;

– To-dle Noodle / True-dle Noodle – А зараз чухай, бо той охоронець скоро прокинудлеться;

– Apple Strudel / Noodle-doodle-poodle – Нудле, нудле, здобний штрудле, є в світі злобні й добрі людле.

У першій послідовності додаються елементи, притаманні дитячим пісенькам. У другій – ім’я героїні інтегрується в дієслово «прокинеться», створюючи оказіоналізм «прокинудлеться» за моделлю контамінації, що відтворює грайливу манеру мовлення Вонки. Третій ряд “Noodle – Strudel – Poodle” компенсується через римований ланцюг «Нудле – штрудле – людле». Відповідно до логіки компенсації, втрачений компонент “poodle” замінюється на «людле» (люди), що дозволяє одночасно зберегти риму й змістову зв’язність висловлення.

Стилістична функція оказіоналізмів реалізується через експресивні словосполучення, які описують смак солодощів. Англійські новотвори на кшталт “*marvelous morsel*”, “*incredible edible*”, “*unbeatable eatable*” побудовано на внутрішній римі та алітерації. У перекладі вони відтворені як «*скажено солодкий смаколик», «ласовенна лагоминка», «незрівнянна нямнямка*» відповідно. Відбувається зміна моделі: замість внутрішньої рими використано накопичення зменшено-пестливих форм і діалектизму «лагоминка», що посилює експресивність і надає тексту локального колориту, тобто реалізує стратегію адаптації з елементами компенсації.

Схожа стратегія компенсації використовується в перекладі назви пісні “*Sweet Tooth*”, де прямий еквівалент *ласун* замінено на динамічний рекламний слоган «*Любите солодке? Ми лю!*». Це дозволяє відтворити прагматичний ефект та ігровий тон оригіналу, відповідаючи вимогам аудіовізуальної адаптації та ритмічній структурі.

Окремо варто згадати абстрактні номінації й культурно марковані образи, пов’язані зі світоглядною та емоційною складовою фільмів. *Orphan Syndrome – Сирітський синдром* відтворюється через буквальний переклад, оскільки термінологічна структура й семантика в українській мові перекладаються, як правило, без додаткової адаптації. Натомість *Golden Ticket – Золотий квиток* яскраво ілюструє ті випадки, коли буквальний переклад збігається з усталеною моделлю цільової мови й не потребує трансформацій; тому культурний концепт виняткової можливості зберігається без втрат. *Galeries Gourmet – Галерея Гурманія* демонструє адаптацію з елементами гри слів: названа реалія отримує новотвір «Гурманія», який поєднує «гурман» із суфіксом, характерним для топонімів, і таким чином підсилює семантику насолоди їжею.

Узагальнюючи результати аналізу перекладу оказіоналізмів у фільмах про Віллі Вонку, можна констатувати наявність виразної тенденції до доместикації та творчої трансформації, про що свідчить послідовне застосування стратегій, описаних А. Гудманяном та О. Гридасовою. Відтворення новотворів відбувається не шляхом механічного копіювання форми, а через пошук функціональних і стилістичних аналогів у межах окреслених тематичних груп: солодощі та гастрономічні реалії, технічні винаходи, фантастичні істоти й топонімія, промовисті імена, пісенні римовані ланцюги, абстрактні поняття. У кожній із цих груп по-різному комбінуються адаптація, компенсація, експлікація, редукція, евфемізація й буквальний переклад, однак загальна стратегія полягає в збереженні прагматичного ефекту – гумору, чарівної «казковості», емоційної та когнітивної залученості глядача. Саме завдяки активному використанню словотвірного калькування, контамінації, гри слів, римування й семантичної транспозиції український переклад здатен репрезентувати унікальний авторський стиль і атмосферу магічного реалізму, водночас інтегруючи фільми у культурний простір цільової аудиторії як самостійні художні твори.

Крім того, варто додати, що порівняльно-зіставний аналіз дозволив простежити позитивну динаміку в еволюції перекладацьких рішень: україномовна адаптація стрічки «Вонка» (2023) вирізняється помітно вищою якістю та креативністю порівняно з фільмом «Чарлі та шоколадна фабрика» (2005). У новішому фільмі перекладачам вдалося глибше відтворити семантичні нюанси та винахідливіше передати мовну гру, що свідчить про зростання професійних стандартів українського аудіовізуального перекладу та уважніше ставлення до збереження авторського стилю та «магічної» атмосфери першоджерела.

Висновки до розділу 3

Проведене дослідження кінострічок «Чарлі та шоколадна фабрика» (2005) та «Вонка» (2023) підтвердило, що оказіоналізми є системоутворювальним елементом жанру фентезі, виконуючи ключову роль у конструюванні унікального художнього світу. Аналіз оригінальних текстів виявив домінування лексико-семантичних груп «Імена персонажів та назви істот» і «Мовна гра», що підкреслює антропоцентричність та ігрову природу творчості Р. Дала. Структурно ці новотвори спираються переважно на словоскладання та римування, що дозволяє їм поєднувати номінативну функцію з виразною експресивністю та комізмом.

Зіставлення з українськими версіями свідчить, що переклад таких одиниць є складним лінгвокогнітивним завданням, для вирішення якого найчастіше застосовуються стратегії адаптації та компенсації.

ВИСНОВКИ

У кваліфікаційній роботі здійснено комплексне та багатоаспектне дослідження особливостей відтворення оказіоналізмів англомовного кінодискурсу жанру фентезі українською мовою. Результати проведеного теоретичного узагальнення та практичного перекладознавчого аналізу дають підстави стверджувати, що мету дослідження досягнуто, а всі поставлені завдання виконано в повному обсязі.

У першому розділі роботи оказіоналізми було розглянуто з точки зору лінгвістики та перекладознавства. У першу чергу було уточнено сутність цього поняття та визначено, що оказіоналізмами вважаються експресивні індивідуально-авторські новотвори, які характеризуються одноразовістю використання, контекстуальною зумовленістю та порушенням стандартних словотвірних норм. Крім того, було розглянуто критерії розмежування суміжних понять – «оказіоналізм» та «неологізм». Було встановлено, що фундаментальна різниця між ними полягає у відношенні до мовної норми та узусу: якщо неологізм створюється з метою номінації нового поняття і потенційно прагне до закріплення в лексичній системі мови, втрачаючи з часом відтінок новизни, то оказіоналізм принципово залишається фактом мовлення, ситуативним явищем, яке зберігає свою експресивність виключно в межах авторського контексту і не розраховане на вживання поза ним.

Також було визначено, що головним рушієм появи оказіоналізмів є лінгвокреативність – здатність автора до нестандартного комбінування мовних ресурсів, спрямована на створення унікального стилістичного ефекту, номінацію вигаданих реалій фантастичного світу або реалізацію мовної гри.

У перекладознавчому аспекті оказіональні одиниці класифікуються як безеквівалентна лексика, оскільки вони не мають зафіксованих відповідників у словниках мови перекладу. Як наслідок, перед перекладачем постає складна задача творчого пошуку функціональних та прагматичних відповідників,

здатних відтворити не лише денотативне значення, але й конотативні відтінки, естетичний та прагматичний вплив оригіналу.

Другий розділ роботи було присвячено аналізу специфіки перекладу кінодискурсу. Було з'ясовано, що кінодискурс інтерпретується як складне полікодове та мультимодальне явище, де вербальний компонент не є автономним, а функціонує у нерозривному синкретичному зв'язку з невербальними засобами – візуальним рядом, музичним супроводом, шумовими ефектами, мімікою та жестами персонажів. Встановлено, що ця мультимедійна природа суттєво ускладнює процес перекладу оказіоналізмів, адже перекладач змушений працювати в умовах жорстких технічних обмежень. У ході дослідження визначено, що основними стратегіями подолання цих викликів є адаптація (пристосування тексту до культурних реалій реципієнта), компенсація (відтворення втраченого змісту чи стилістичного ефекту іншими засобами), евфемізація (пом'якшення грубої лексики відповідно до вікового рейтингу фільму) та редукція (вилучення надлишкової інформації).

У третьому розділі роботи основну увагу було зосереджено на лінгвістичному та перекладознавчому аналізі оказіоналізмів, відібраних методом суцільної вибірки з англомовних стрічок «Чарлі та шоколадна фабрика» (2005) та «Вонка» (2023) та їхніх українських еквівалентів. До корпусу прикладів увійшли 44 оказіональні одиниці англійською мовою та їхні українські еквіваленти.

Аналіз оказіоналізмів в оригінальних фільмах у лінгвістичному аспекті передбачав три основні критерії: семантичне значення, словотвірні особливості та функціональне навантаження. За семантичною приналежністю було виокремлено 5 тематичних груп, статистичний аналіз яких показав домінування категорії «Імена персонажів та назви істот» (30%) та групи «Мовна гра та римовані утворення» (27%), що зумовлено жанровою специфікою фентезі-мюзиклу. Меншу, але значущу частку становлять групи «Назви солодощів» та «Ландшафтні та топонімічні номінації» (по 18%),

найменш чисельною виявилася група «Технічні номінації» (7%). Структурний аналіз показав, що найпродуктивнішим способом творення є словоскладання (45%), другим за частотністю – римування та редуплікація (23%). Афіксація та семантичний зсув використано в 11% випадків кожний, а творення за допомогою контамінації (блендингу) характеризує 10% проаналізованих прикладів оказіоналізмів. Щодо функціонального навантаження, то у проаналізованому матеріалі оказіоналізми виконують три ключові функції: номінативну, стилістичну та асоціативну.

Під час перекладознавчого аналізу було з'ясовано, що перекладачі здебільшого відмовляються від транслітерації на користь стратегій доместикації та творчої трансформації. Домінуючими прийомами відтворення оказіоналізмів є словотвірне калькування та адаптація, що дозволяють відтворити морфологічну гру оригіналу, а також створення функціональних аналогів через контамінацію, що забезпечує прозорість внутрішньої форми слова для українського глядача. Важливу роль відіграють компенсація та контекстуальна заміна, які застосовуються для збереження ідіоматичного значення та емоційного забарвлення.

Узагальнюючи результати дослідження, можна констатувати, що український переклад аналізованих кінотворів є високоякісним прикладом креативної адаптації, де перекладачам вдалося не лише адекватно передати зміст, а й зберегти авторську іронію, специфічну казкову атмосферу та динаміку сюжету. Таким чином, результати роботи підтверджують тезу про те, що переклад оказіоналізмів у кінодискурсі вимагає від перекладача не лише лінгвістичної компетенції, а й високого рівня креативності, культурної обізнаності та здатності до перевтілення авторських образів засобами іншої мови.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Білоус О. М. Теорія і технологія перекладу : курс лекцій : навч. посіб. для студ. переклад. від-нь. Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2013. 200 с.

2. Бойчук М. Параметризація поняття оказіоналізм. *Лінгвістичні студії.* 2011. № 23. С. 8–12.

3. Гавриленко А. В., Кобякова І. К. Мовні реалії та проблеми перекладу. *Філологічні трактати.* 2011. Т. 3, № 3. С. 74–78.

4. Гайданка Д. В. Дискурс кіно в ракурсі новітніх парадигм: особливості й типологія. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. *Серія : Філологія*. 2015. № 16. С. 99–101.

5. Гайданка Д. В. Лінгвокреативність та її роль в оказіональному словотворенні. *Одеський лінгвістичний вісник*. 2015. № 5. С. 21–25.

6. Гайданка Д. В. Оказіональне словотворення у сучасному англомовному кінодискурсі: лінгвокогнітивний і комунікативно-когнітивний аспекти : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 / Запорізький національний університет. Запоріжжя, 2018. 312 с.

7. Гайданка Д. В. Статус оказіональних утворень у системі англійської мови. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія : Філологічна*. 2015. Вип. 55. С. 51–53.

8. Герасименко Е.М. Лінгвістична креативність як невід'ємний складник креативної особистості. *Актуальні проблеми сучасної філології та методики викладання мов у вишах*: матеріали II Всеукр. наук.-практ. конф. (м. Харків, 8 жовтня 2019 р.,). Харків: Мадрид, 2019. С.129–133.

9. Головня А. В., Щербина А. В., Гастинщикова Л. О. Переклад кінодискурсу на матеріалі серіалу «Ферзневий гамбіт» на платформі Netflix: соціокультурний аспект. *Вчені записки Таврійського національного*

університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика. 2022. Т. 33 (72), № 2, ч. 2. С. 5–12.

10. Гридасова О. І. Кінодискурс як об'єкт навчання кіноперекладу. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філологічні науки*. 2014. Вип. 2 (74). С. 102–107.

11. Гудманян А. Г., Линтвар О. М. Відтворення онімів у структурі роману В. Теккерея «Ярмарок суєти». *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія : Філологічна*. 2015. Вип. 53. С. 76–79. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaf_2015_53_32 (дата звернення: 12.05.2025)

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

13. Денисова І. В. Оказіональне слово як одна зі стилістичних особливостей жанру фентезі. *Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія». Серія : Філологія. Мовознавство*. 2013. Т. 216, Вип. 204. С. 31–35.

14. Дзюбіна О. Диференціальні ознаки неологізмів і оказіоналізмів (на матеріалі художньої літератури та інтернет-реклами англійської мови). *Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови*. 2014. Вип. 22. С. 78–84.

15. Дядечко Л. А. Оказіоналізми в сучасних рекламних текстах: когнітивно-прагматичний і соціофункціональний аспекти. *Studia Linguistica*. 2009. Вип. 3. С. 76–83.

16. Журавель Т. В. Інваріантні перекладацькі трансформації кінотексту для збереження комунікативно-прагматичного потенціалу мовленнєвих актів оригіналу в умовах дублювання та субтитрування. *Вісник КНЛУ. Серія Філологія*. 2019. Т. 22, №2. С. 183–192.

17. Зінченко А. В., Руденко М. Д. Відтворення кінематографічних онімів українською мовою: ефективні прийоми (на прикладі ономастикону кіносаги «Зоряні війни»). *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія*. 2023. Т. 1, № 60. С. 144–146.

18. Іллів-Паска І. Художні оказіоналізми англійської наукової фантастики: особливості відтворення українською мовою. *Іноземна філологія*. 2014. Вип. 127. Ч. 2. С. 293–300.

19. Клименко О. Л. Оказіональне словотворення в англомовному художньому дискурсі. *Нова філологія*. 2017. № 70. С. 96–101.

20. Колоїз Ж. В. Неузуальне словотворення : монографія. Кривий Ріг : НПП Астерікс, 2015. 156 с.

21. Колоїз Ж.В. Мовна гра як вияв креативності в сучасній афористиці. *Філологічні студії*. 2016. Вип. 15. С. 163–185.

22. Косович О. В. До питання про суть неологізму в сучасній лінгвістиці. *Записки з романо-германської філології*. 2012. Вип. 2. С. 71–79.

23. Крисанова Т. Основні підходи до розуміння поняття «кінодискурс». *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Мовознавство*. 2014. № 4. С. 98–102.

24. Кузенко Г. М. Кіноперекладяк особливий вид художнього перекладу (на матеріалі англійської мови). *Одеський лінгвістичний вісник*. 2017. Т. 3, №9. С. 70–74.

25. Куца В. А. Особливості оказіоналізмів у сучасній англійській мові: перекладацький аспект (на матеріалі роману Д. Мітчелла «Black Swan Green»). *Молодий вчений*. 2022. № 1 (101). С. 163–166.

26. Лелет І. О. Способи утворення оказіоналізмів в романах Дж. К. Роулінґ про Гаррі Поттера. *Закарпатські філологічні студії*. 2023. Вип. 28 (2). С. 73–76. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/trphst_2023_28%282%29__14 (дата звернення 14.09.2025).

27. Лісна М. І. Безеквівалентність як об’єкт теорії перекладу та двомовної лексикографії. *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. Серія «Філологія».* 2015. № 1127. С. 59–63. URL: https://periodicals.karazin.ua/philology/article/view/1812 (дата звернення: 24.07.2025).

28. Маслова С. Я. Експлікація як спосіб збереження культурної складової неологізмів в англо-українських перекладах. *Науковий журнал Львівського державного університету безпеки життєдіяльності «Львівський філологічний часопис»*. 2020. № 7. С. 67–70.

29. Мацько О. Проблема дефініції терміна «оказіоналізм». *Українське мовознавство*. 2018. № 1 (48). С. 105–117.

30. Медвідь О. М., Часовських А. А. Відтворення лінгвостилістичних особливостей кінотексту при дублюванні англомовних фільмів українською. *Актуальні проблеми філології та перекладознавства*: матеріали міжнар. Наук.-практ. конф. Київ, 2022. С. 164–192.

31. Мельник М. Є. Кінотекст як особливий тип дискурсу. *Сучасні дослідження з іноземної філології*. 2014. Вип. 12. С. 123–127.

32. Никитченко К. П. Оказіоналізми в соціальних мережах: перекладацький аспект. *Закарпатські філологічні студії*. 2021. Т. 2, Вип. 17. С. 88–92.

33. Ребрій О. В. Сучасні концепції творчості у перекладі : монографія. Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2012. 376 с.

34. Романчук С. Є. Оказіоналізми як окрема група неологізмів. *Вісник Житомирського державного університету. Філологічні науки*. 2011. №. 58. С. 52–55.

35. Сіроштан Т. О., Прокопенко А. В. Труднощі перекладу англомовного кінематографічного тексту. *Вчені записки ТНУ імені В.І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*. 2020. Т. 31 (70), №4. Ч.3. С. 76–80.

36. Содель О. Оказіоналізми в мультфільмах студії «Pixar»: лінгвістичні особливості та способи перекладу *International journal of philology*. 2023. Vol. 14, № 4. С. 34–45.

37. Турчак О. М. Поняття «оказіоналізм» у мовознавчій літературі та його мовленнєва реалізація в українських періодичних виданнях кінця ХХ століття. *Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Філологічні науки»*. 2013. № 2 (6). С. 299–305.

38. Усаченко І. В., Мартиросова А. С. До проблеми перекладу авторських неологізмів. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія*. 2022. № 55. С. 182–186.

39. Цонинець М. Особливості перекладу оказіоналізмів (на матеріалі романів Одрі Ніффенеггера «Дружина мандрівника в часі» та Вероніки Рот «Дивергент». *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.* 2019. №. 1 (41). С. 106–111.

40. Чебурахіна В. Стратегії передачі оказіоналізмів на матеріалі українського перекладу роману Дж. К. Ролінґ «Harry Potter and the Deathly Hallows». *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2018. Вип. 19. С. 125–129.

41. Шнайдер А. А. Кінодискурс: особливості та диференційні ознаки. *Академічні студії. Серія «Гуманітарні науки»*. 2021. Вип. 3. С. 169–173.

42. Шульженко Ю. М. До проблеми кіноперекладу: культурний аспект (на матеріалі екранізацій романів Гелен Філдінг). *Актуальні проблеми філології та перекладознавства*. 2016. Вип.10. С. 235–241.

43. Щербак О. Кінодискурс як дворівнева система складників: функційний погляд. *Polonistyczno-Ukrainoznawcze Studia Naukowe*. 2022. № 3 (6). С.175–181.

44. Androutsopoulos J. Language and society in cinematic discourse. *Multilingua*. 2012. Vol. 31, No. 2. P. 139–154.

45. Bauer L. English word-formation. Cambridge : Cambridge University Press, 1983. 306 p.

46. Haydanka D. Linguocognitive characteristics of modified ad-hoc lexical units in the telecinematic discourse. *Moambe-Bulletin of Akaki Tsereteli State University*. 2020. № 2 (16). P. 67–79.

47. Janney R. Pragmatics and cinematic discourse. *Lodz Papers in Pragmatics*. 2012. Vol. 8, No. 1. P. 85–113.

48. Krysanova T. A. Cinematic discourse as a polycoded and multimodal phenomenon. *Вісник Національного технічного університету України*

«Київський політехнічний інститут». Серія: Філологія. Педагогіка. 2017. Вип. 9. С. 14–17.

49. Xu R., Wijitsopon R. Corpus linguistics and cinematic discourse: lexical bundles in mainstream film scripts. *LEARN Journal: Language Education and Acquisition Research Network*. 2023. Vol. 16, No. 1. P. 545–574.

50. Zubryk A. R. Rendering of communicative and emotive functions of occasionalisms in translation. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія*. 2014. Вип. 11, т. 1. С. 133–135.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ФАКТОЛОГІЧНОГО МАТЕРІАЛУ

1. Вонка [Кінофільм] / реж. П. Кінг ; кінокомпанія Warner Bros. Pictures ; дубляж студії «Postmodern». США, 2023. (Український дубляж).

2. Чарлі та шоколадна фабрика [Кінофільм] / реж. Т. Бертон ; кінокомпанія Warner Bros. Pictures. США, 2005. (Український дубляж).

3. Charlie and the Chocolate Factory [Motion picture] / directed by T. Burton; Warner Bros. Pictures. USA ; UK : Warner Bros., 2005. 115 min.

4. Wonka [Motion picture] / directed by P. King ; Warner Bros. Pictures. – USA ; UK : Warner Bros., 2023. 116 min.