

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ЛІНГВІСТИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Кафедра теорії і практики перекладу з англійської мови

**Кваліфікаційна робота магістра з перекладознавства**  
**на тему: «Словотвірна та семантична специфіка okazіоналізмів в**  
**англійськомовному кінодискурсі та їх передача в українськомовних**  
**перекладах»**

Студентки групи МПа 04-21  
заочної форми навчання  
факультету германської філології і  
перекладу  
освітньо-професійної програми  
Перекладознавство: професійно-  
орієнтований переклад (англійська  
мова і друга іноземна мова)  
за спеціальністю 035 Філологія  
Кучер Юлії Вікторівни

Допущена до захисту  
«\_\_\_»\_\_\_\_\_ 2022 року

Науковий керівник:  
кандидат філологічних наук,  
Никитченко К.П.

Завідувач кафедри теорії і практики  
перекладу з англійської мови

\_\_\_\_\_ доц. Мелько Х.Б.  
(підпис) (ПІБ)

Національна шкала: \_\_\_\_\_  
Кількість балів: \_\_\_\_\_  
Оцінка: ЄКТС \_\_\_\_\_

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE

KYIV NATIONAL LINGUISTIC UNIVERSITY

Department of Theory and Practice of Translation from the English Language

**Master Degree Thesis in Translation Studies**

**under the title:** “Derivative and semantic specifics of occasionalisms in English-language cinematic discourse and their transfer in Ukrainian translations”

Group MPa 04-21  
School of German Philology and Translation  
Educational Programme Translation Studies:  
Specialized Translation  
(English and Second Foreign Language)  
Majoring 035 Philology  
Yuliia V. Kucher

Research supervisor:  
K.P. Nykytchenko  
Candidate of Philology

Kyiv – 2022

Київський національний лінгвістичний університет  
Кафедра англійської філології і перекладу

**ЗАВДАННЯ**  
**на кваліфікаційну роботу магістра з перекладознавства**

студента(ки) II курсу МПа 04-21 групи факультету КНЛУ  
Кучер Юлії Вікторівни

(ПІБ студента)

спеціальності 035 Філологія, спеціалізації 035.041 Германські мови і літератури (переклад включно), перша – англійська, **освітньо-професійної програми Перекладознавство: професійно-орієнтований переклад (англійська мова і друга іноземна мова)**

**Тема роботи** «Словотвірна та семантична специфіка оказіоналізмів в англійськомовному кінодискурсі та їх передача в українськомовних перекладах»

**Науковий керівник** кандидат філологічних наук, Никитченко К.П.

**Дата видачі завдання** “10” вересня 2020 р.

Графік виконання кваліфікаційної роботи магістра з перекладознавства

№ п/п	Найменування частин і план кваліфікаційної роботи	Графік виконання	Підписи студента і керівника
1.	Аналіз наукових першоджерел і складання бібліографії	Жовтень 2021 р.	
2.	Написання теоретичної частини кваліфікаційної роботи (розділ 1)	Листопад 2021 р.	
3.	Добір мовного матеріалу тексту і складання Додатку (100 англійськомовних речень та їх переклад)	Грудень 2021 р.	
4.	Аналіз мовного матеріалу тексту, який досліджується, і написання аналітичної частини кваліфікаційної роботи (розділ 2)	Березень 2022 р.	
5.	Проведення перекладацького аналізу досліджуваного мовного явища і написання практичної частини кваліфікаційної роботи (розділ 3)	Травень 2022 р.	
6.	Написання вступу і висновків дослідження, подання завершеної кваліфікаційної роботи науковому керівнику для попереднього перегляду	Вересень 2022 р.	
7.	Попередній захист кваліфікаційної роботи і подання завершеної кваліфікаційної роботи на кафедру	05 жовтня 2022 р.	
8.	Оформлення документації (відгуки) і підготовка презентації до захисту кваліфікаційної роботи	Жовтень 2022 р.	
9.	Захист кваліфікаційної роботи магістра з перекладознавства	Грудень 2022 р.	

**Науковий керівник** \_\_\_\_\_ (підпис)

**Студент** \_\_\_\_\_ (підпис)

**ВІДГУК НАУКОВОГО КЕРІВНИКА  
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА З ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВА**

студента(ки) II курсу групи МПа04-21 факультету германської філології та перекладознавства спеціальності 035 Філологія, спеціалізації 035.041 Германські мови і літератури (переклад включно), перша – англійська, освітньо-професійної програми Перекладознавство: професійно-орієнтований переклад (англійська мова і друга іноземна мова)

Кучер Юлії Вікторівни  
(ПІБ студента)

**за темою «Словотвірна та семантична специфіка оказіоналізмів в англійськомовному кінодискурсі та їх передача в українськомовних перекладах»**

<b>Відповідність кваліфікаційної роботи нормативним вимогам (необхідне позначити ✓ або +)</b>		
1.	Наявність основних структурних компонентів	<input type="checkbox"/> усі компоненти присутні , <input type="checkbox"/> один компонент відсутній <input type="checkbox"/> декілька компонентів відсутні
2.	Відповідність оформлення, посилань і списку використаних джерел нормативним вимогам	<input type="checkbox"/> повна відповідність <input type="checkbox"/> незначні помилки в оформленні <input type="checkbox"/> оформлення неправильне
3.	Відповідність побудови вступу нормативним вимогам	<input type="checkbox"/> повна відповідність <input type="checkbox"/> відповідність неповна <input type="checkbox"/> не відповідає вимогам
4.	Відповідність огляду наукової літератури нормативним вимогам	<input type="checkbox"/> повна відповідність <input type="checkbox"/> відповідність неповна <input type="checkbox"/> не відповідає вимогам
5.	Відповідність аналітичної частини дослідження заявленій меті та завданням	<input type="checkbox"/> повна відповідність <input type="checkbox"/> відповідність неповна <input type="checkbox"/> не відповідає вимогам
6.	Відповідність практичної частини дослідження нормативним вимогам	<input type="checkbox"/> повна відповідність <input type="checkbox"/> відповідність неповна <input type="checkbox"/> не відповідає вимогам
7.	Відповідність висновків результатам теоретичної та практичної складових дослідження	<input type="checkbox"/> повна відповідність <input type="checkbox"/> відповідність неповна <input type="checkbox"/> не відповідає вимогам

Особиста думка керівника \_\_\_\_\_

Кваліфікаційна робота \_\_\_\_\_ може бути (не може бути)  
(ПІБ студента)

рекомендована до захисту

\_\_\_\_\_  
(підпис керівника)

(\_\_\_\_\_)  
(ПІБ керівника)

” \_\_\_\_ ” \_\_\_\_\_ 2022 року

## РЕЦЕНЗІЯ НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА З ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВА

студента(ки) II курсу групи МПа04-21 факультету германської філології та перекладознавства

спеціальності 035 Філологія, спеціалізації 035.041 Германські мови і літератури (переклад включно), перша – англійська, освітньо-професійної програми Перекладознавство: професійно-орієнтований переклад (англійська мова і друга іноземна мова)

Кучер Юлії Вікторівни  
(ПІБ студента)

**за темою «Словотвірна та семантична специфіка okazіоналізмів в англійськомовному кінодискурсі та їх передача в українськомовних перекладах»**

	Критерії	Оцінка в балах
1.	Наявність основних компонентів структури роботи — <i>загалом 10 балів</i> (усі компоненти присутні – 10, один компонент відсутній – 5, декілька компонентів відсутні – 0)	
2.	Відповідність оформлення роботи, посилань і списку використаних джерел нормативним вимогам до кваліфікаційної роботи — <i>загалом 10 балів</i> (повна відповідність – 10, поодинокі огріхи у форматуванні – 8, незначні помилки в оформленні – 6, значні помилки в оформленні – 4, оформлення переважно не відповідає вимогам – 0)	
3.	Відповідність побудови вступу нормативним вимогам — <i>загалом 10 балів</i> (повна відповідність – 10, поодинокі огріхи стилістичного характеру – 8, несуттєві помилки у формулюваннях – 6, суттєві помилки у формулюваннях – 4, не відповідає вимогам за структурою і змістом – 0)	
4.	Відповідність огляду наукової літератури нормативним вимогам — <i>загалом 10 балів</i> (повна відповідність – 10, несуттєві помилки у формулюваннях – 8, недостатня кількість проаналізованих іноземних джерел (мін. 30%) – 6, відсутній критичний аналіз наукових праць – 4, не відповідає вимогам за структурою і змістом – 0)	
5.	Відповідність аналітичної частини дослідження заявленій меті та завданням — <i>загалом 10 балів</i> (повна відповідність – 10, несуттєві огріхи стилістичного характеру – 8, несуттєві помилки при аналізі фактичного матеріалу – 6, суттєві помилки при аналізі фактичного матеріалу – 4, відсутність власного аналізу фактичного матеріалу (100 речень) – 0)	
6.	Відповідність практичної частини дослідження нормативним вимогам — <i>загалом 10 балів</i> (повна відповідність – 10, несуттєві огріхи стилістичного характеру – 8, несуттєві помилки при перекладі фактичного матеріалу – 6, суттєві помилки при перекладі й аналізі фактичного матеріалу – 4, відсутність перекладацького аналізу фактичного матеріалу (100 речень) – 0)	
7.	Відповідність висновків результатам теоретичної та практичної складових дослідження — <i>загалом 10 балів</i> (повна відповідність – 10, несуттєві огріхи стилістичного характеру – 8, неповне висвітлення результатів дослідження – 6, часткове висвітлення результатів дослідження – 4, не відповідає результатам дослідження – 0)	

**Усього набрано балів:**

\_\_\_\_\_ (ПІБ рецензента)

\_\_\_\_\_ (підпис рецензента)

” ”

\_\_\_\_\_ 2022

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	8
<b>РОЗДІЛ 1</b>	
<b>ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ОКАЗІОНАЛІЗМІВ У МОВОЗНАВСТВІ ТА ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВІ</b> .....	12
1.1 Оказіоналізми як предмет дослідження у мовознавстві.....	12
1.1.1 Екстралінгвальні та інтралінгвальні чинники виникнення лексичних інновацій .....	12
1.1.2 Словотвірна специфіка оказіоналізмів .....	16
1.2 Оказіоналізми як перекладознавча проблема .....	18
1.3 Особливості перекладу кінодискурсу .....	24
Висновки до розділу 1.....	31
<b>РОЗДІЛ 2</b>	
<b>СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНА СПЕЦИФІКА ОКАЗІОНАЛІЗМІВ ТА ЇХ ФУНКЦІЇ У АНГЛІЙСЬКОМОВНОМУ КІНОДИСКУРСІ</b> .....	35
2.1 Словотвірна специфіка оказіоналізмів у англійськомовному кінодискурсі...35	
2.2 Семантична специфіка оказіоналізмів у англійськомовному кінодискурсі...39	
2.3 Прагматичні функції оказіоналізмів у англійськомовному кінодискурсі.....44	
Висновки до розділу 2.....	47
<b>РОЗДІЛ 3</b>	
<b>ОКАЗІОНАЛІЗМИ У АНГЛІЙСЬКОМОВНОМУ КІНОДИСКУРСІ ТА ЇХ ПЕРЕДАЧА В УКРАЇНОМОВНОМУ ПЕРЕКЛАДІ</b> .....	51
3.1 Способи відтворення українською мовою оказіоналізмів у перекладах англійськомовних фільмів.....	51
3.2 Застосування перекладацьких трансформацій для збереження семантико- прагматичної специфіки у перекладі текстів англійськомовного кінодискурсу..59	
Висновки до розділу 3.....	66
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	70
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	81

<b>SUMMARY</b> .....	107
----------------------	-----

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Лексичне багатство мови формується протягом багатьох століть. Кожна епоха привносить свої реалії, так і найменування до них. Тому номінативна діяльність – процес безперервний; номінація (як сукупність найменувань) постійно зазнає змін, поповнюється, удосконалюючись у кількісному та якісному планах: у мові не просто виникають нові слова та висловлювання, але відбувається трансформація та переосмислення активних, а іноді й застарілих слів, за рахунок цього уточнюється семантика існуючих лексем, з'являються лексичні інновації, які розкривають різні аспекти іншого поняття. Величезна роль формуванні лексичної системи мови належить поетам, письменникам та сценаристам – прогресивним представникам своєї епохи, творцям літературного слова сучасності, завдяки яким лексика збагачується новими словами, слововживаннями, значеннями.

На протигагу неологізмам, що з'являються за велінням часу, okazіоналізм як продукт індивідуальної творчості можуть виникати в структурі певного контексту і залежні від нього. Лише деякі їх згодом стають узуальними, поповнюючи лексичне багатство мови.

Поява okazіоналізмів – безперервний процес, який екстралінгвістичні та внутрішні чинники мовного розвитку уповільнюють чи прискорюють.

У словотворі особливо яскраво проявляється творче ставлення письменника до слова.

Okazіоналізми не досліджувалися в порівняльному аспекті з точки зору їх перекладу в контексті сучасного кінодискурсу з англійської на українську. У той самий час okazіоналізми явно належать викликають чималий дослідницький інтерес та мають важливе значення в якості лексичних іновацій, що і зумовлює доцільність їх поглибленого розгляду.

Статус okazіоналізмів і сьогодні залишається відкритим, незважаючи на те, що проблема okazіоналізації має досить тривалу історію вивчення



(Г.О. Винокур, О.А. Габінська, Є.А. Жигарьов, Є.А. Земська, В.В. Лопатін, О.Г. Ликов). Актуальність обраної теми визначається завданнями визначення словотворної та семантичної специфіки okazіоналізмів у англійськомовному кінодискурсі та способів відтворення українською мовою okazіоналізмів у перекладах англійськомовних фільмів.

**Метою дослідження** є визначення словотворної та семантичної специфіки okazіоналізмів в англійськомовному кінодискурсі та способів їх відтворення в українськомовних перекладах.

Для досягнення мети дослідження сформульовано наступні наукові **завдання:**

- 1) дослідити екстралінгвальні та інтралінгвальні чинники виникнення лексичних інновацій;
- 2) дослідити словотвірну специфіку okazіоналізмів;
- 3) провести аналіз особливостей перекладу кінодискурсу;
- 4) провести аналіз словотвірної специфіки okazіоналізмів у англійськомовному кінодискурсі;
- 5) здійснити аналіз семантичної специфіки okazіоналізмів у англійськомовному кінодискурсі;
- 6) дослідити прагматичні функції okazіоналізмів у англійськомовному кінодискурсі;
- 7) дослідити способи відтворення українською мовою okazіоналізмів у перекладах англійськомовних фільмів;
- 8) дослідити застосування перекладацьких трансформацій для збереження семантико-прагматичної специфіки у перекладі текстів англійськомовного кінодискурсу.

**Об'єкт даної наукової розвідки:** okazіоналізми в англійськомовному кінодискурсі.

**Предмет:** словотвірна та семантична специфіка okazіоналізмів в англійськомовному кінодискурсі та способів їх відтворення в українськомовних перекладах.

**Наукова новизна** дослідження полягає у тому, що вперше у сучасній лінгвістиці було здійснено визначення словотворної та семантичної специфіки okazіоналізмів в англійськомовному кінодискурсі та способів їх відтворення в українськомовних перекладах.

**Основними методами наукової роботи** є метод системного аналізу, метод компонентного аналізу, загальні та спеціальні методи дослідження та наукового пізнання, метод функціонального аналізу, описовий метод.

**Теоретичне значення дослідження** полягає в поглибленні наукових досліджень стосовно визначення словотворної та семантичної специфіки okazіоналізмів в англійськомовному кінодискурсі та способів їх відтворення в українськомовних перекладах.

**Практичне значення одержаних результатів.** Результати наукової роботи можуть бути використані в навчальному процесі в профільних закладах вищої освіти; для підготовки спецкурсів і спецсеінарів, на практичних заняттях.

Робота містить вступ, три розділи, висновок, список використаної літератури.

У Вступі обґрунтовано вибір теми дослідження, її актуальність, визначено об'єкт, предмет, мету й завдання дослідження, наукову новизну, теоретичне й практичне значення одержаних результатів, з'ясовано методи дослідження.

У Розділі 1 «ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ОКАЗІОНАЛІЗМІВ У МОВОЗНАВСТВІ ТА ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВІ» досліджено okazіоналізми як предмет дослідження у мовознавстві, екстралінгвальні та інтралінгвальні чинники виникнення лексичних інновацій, словотвірну специфіку okazіоналізмів, okazіоналізми як перекладознавчу проблему, особливості перекладу кінодискурсу.

У Розділі 2 «СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНА СПЕЦИФІКА ОКАЗІОНАЛІЗМІВ ТА ЇХ ФУНКЦІЇ У АНГЛІЙСЬКОМОВНОМУ КІНОДИСКУРСІ» досліджено словотвірну специфіку okazіоналізмів у англійськомовному кінодискурсі, семантичну специфіку okazіоналізмів у

англійськомовному кінодискурсі, прагматичні функції okazіоналізмів у англійськомовному кінодискурсі.

У Розділі 3 «ОКАЗІОНАЛІЗМИ У АНГЛІЙСЬКОМОВНОМУ КІНОДИСКУРСІ ТА ЇХ ПЕРЕДАЧА В УКРАЇНОМОВНОМУ ПЕРЕКЛАДІ» досліджено способи відтворення українською мовою okazіоналізмів у перекладах англійськомовних фільмів, застосування перекладацьких трансформацій для збереження семантико-прагматичної специфіки у перекладі текстів англійськомовного кінодискурсу.

У Висновках викладено основні результати проведеного дослідження.

# РОЗДІЛ 1

## ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ОКАЗІОНАЛІЗМІВ У МОВОЗНАВСТВІ ТА ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВІ

### 1.1 Оказіоналізми як предмет дослідження у мовознавстві

**1.1.1 Екстралінгвальні та інтралінгвальні чинники виникнення лексичних інновацій.** Оказіональне словотворення викликає постійний інтерес у дослідників, оскільки значення okazіональних конструкцій як стилістично-образотворчого мовного засобу у сучасному дискурсі невпинно зростає.

Слід зазначити, що неологізми як факти літературної мови стають загальноприйнятими, узуальними, а індивідуально-авторські новоутворення як факти мовлення, як правило, залишаються випадковими, okazіональними.

Предметом нашого дослідження є okazіональні лексеми у мовознавстві та перекладознавстві. Разом з авторами «Словника літературознавчих термінів» можна розглядати okazіоналізми як «індивідуально-авторські слова, створені поетом або письменником відповідно до законів словотворення мови, за тими моделями, що в ній існують, і які використовуються в художньому тексті як лексичний засіб художньої виразності чи мовної ігри» [3].

Лексичне багатство мови формується протягом багатьох століть. Кожна епоха привносить свої реалії й найменування до них. Тому номінативна діяльність – процес безперервний; номінація (як сукупність найменувань) постійно зазнає змін, поповнюється, удосконалюючись у кількісному та якісному планах: у мові не просто виникають нові слова та висловлювання, але відбувається трансформація та переосмислення активних, а іноді й застарілих слів, за рахунок цього уточнюється семантика існуючих лексем, з'являються лексичні інновації, які розкривають різні аспекти іншого поняття.

Величезна роль формуванні лексичної системи мови належить поетам, письменникам та сценаристам, прогресивним представникам своєї епохи,

творцям літературного слова сучасності, завдяки яким лексика збагачується новими словами, слововживаннями, значеннями.

На противагу неологізмам, що з'являються за велінням часу, okazіоналізми як продукти індивідуальної творчості можуть виникати в структурі певного контексту і залежно від нього. Лише деякі з них згодом стають узуальними, поповнюючи лексичне багатство мови.

"Лексика - це єдина сфера мови, яка відкрита для всіляких індивідуальних та okazіональних утворень", - писав Д.М. Шмельов [63].

Багато авторів художніх творів до таких утворень вдаються досить часто.

Поява okazіоналізмів - безперервний процес, який екстралінгвістичні та внутрішні чинники мовного розвитку уповільнюють чи прискорюють.

У словотворенні особливо яскраво проявляється творче ставлення письменника до слова.

Як ми вже казали, мова постійно змінюється і набуває нових рис, стає природним процесом появи нових слів, які не вживалися раніше. Таке явище у мові, як okazіоналізм, є достатньо вивченим. Але при цьому, на перший погляд, може здатися, що звичайні люди користуються okazіоналізмами досить рідко, але це не так, оскільки експресивна імпровізація займає досить важливу частину нашого самовираження, в тому числі і за допомогою мови. Якщо звернутися до творчості поетів і письменників, то слід зазначити, що вони по суті обходяться зі словом творчо, змінюючи, або ж створюючи його відповідно до своїх естетичних критеріїв, намагаючись передати новими засобами свої почуття досить ємно та образно.

Найчастіше на сучасному етапі okazіоналізми можна зустріти у кінотворах жанру фентезі та наукової фантастики, оскільки в даному випадку okazіоналізми відбивають ті аспекти життя, які не можна зустріти у реальному світі [27, 48].

Однак не варто вважати, що okazіоналізми не користувалися популярністю до появи і розквіту цих напрямів кінодискурсу; okazіоналізми

можна зустріти як у зарубіжній художній літературі, так і в вже усталеній класиці.

Крім прози, okazіоналізми також знайшли свою нішу в поезії, як українській, так і перекладній, і викликають необхідність інтерпретації для сприйняття читача, однак зарубіжні okazіоналізми, у свою чергу, також повинні бути точно перекладені методом транслітерації, або підбором відповідного українського словосполучення або звукосполучення. [57]

Okazіональна словотворчість привертає увагу лінгвістів упродовж десятиліть. Одні вчені аналізують новоутворення, витягнуті з текстів періодики [49], інші - з текстів художньої літератури [20]. Лінгвісти вивчають okazіоналізми окремих письменників і поетів певного періоду їх творчості, аналізують новоутворення в цілому [6], або розглядають неолексеми декількох авторів в тому чи іншому аспекті.

На перший погляд значення okazіоналізму в мові та літературі можна недооцінити, тому що, здавалося б, що може міститись у вигаданому слові? З тим самим успіхом можна шукати таємний зміст і художню цінність у промові маленької дитини, яка постійно вигадує нові, часто безглузді слова. Проте, за поняттям okazіоналізму ховається великий культурний пласт як української, так і зарубіжної літератури, у творах різних жанрів, від найпоширеніших фентезі, до класики XIX і XX століть.

Пропонуємо наступне визначення okazіоналізму в контексті дослідження кінодискурсу, okazіоналізм — це індивідуально-авторський неологізм, створений поетом, письменником, або сценаристом згідно з існуючими в мові словотворчими моделями і використовується виключно в умовах даного контексту, як лексичний засіб художньої виразності або мовної гри.

Okazіоналізми зазвичай не набувають широкого поширення і не входять до словникового складу мови [6].

При цьому варто розрізняти ці два поняття – неологізми та okazіоналізми. Неологізми, створювані автором, спочатку не розраховані на входження у мову, а призначаються для позначення нових предметів чи явищ, і лише на наступних

етапах історії розвитку мови закріплюються у словниках і втрачають відтінок новизни. Оказіоналізми, у свою чергу, є фактом системи мови, вони вільно утворюються у мові щоразу, як у них виникає потреба. На відміну від потенційних слів, оказіоналізми створюються з порушенням законів загальнономовного словотвору, суперечать традиції та нормі вживання [7].

Поняття «нове слово» зазнало значних змін в його розумінні протягом історії. Неоднозначність трактування терміну щодо його позначення призводить до того, що кожен дослідник повинен дати власне визначення. Доцільно визначати оказіоналізм як новоутворення, що має низку відмінних рис. Таке новоутворення, по-перше, не увійшло до узуального слововживання, по-друге, має певного творця, по-третє, прикріплено до певного контексту, по-четверте, має синхроно-діахрону дифузність, по-п'яте, утворено за певною моделлю.

Не викликає сумнівів, що оказіоналізми повинні фіксуватися в словниках особливого типу, але при вивченні оказіоналізмів виникає протиріччя між самим розумінням оказіоналізму і відображенням даного типу новоутворень у словниках.

Оказіоналізми раніше включалися до словників поряд із загальноновживаними словами відповідно до лінгвістичних концепцій авторів, тому використання окремих словників як лінгвістичного джерела щодо новоутворень ХХ століття можливе, але з урахуванням специфічних обставин.

Оказіональні одиниці, що постійно виникають, потребують різнобічного опису та визначення їхнього місця в системі мови. У науковій лінгвістичній літературі існує понад тридцять термінів, що передають поняття «оказіоналізму»: авторські неологізми [44], індивідуально-авторські утворення, індивідуальні неологізми [44], контекстуальні утворення, креатеми, лексичні інновації, незузальні утворення, оказіоналізми, оказіональні слова [35], потенціоналізми, потенційні слова, поетичні новоутворення, мовні новоутворення, слова-саморобки, словотвірні аномалії, стилістичні неологізми та ін.

Статус оказіоналізмів і сьогодні залишається відкритим, незважаючи на те, що проблема оказіоналізації має достатньо тривалу історію вивчення. Г.О. Винокур, О.А. Габінська, Є.А. Жигарьов, Є.А. Земська, В.В. Лопатін, О.Г. Ликов даний термін дублюють такими поняттями: «слова-метеори», «ситуативні», «індивідуально-авторські неологізми», «авторські неологізми», «письменницькі новоутворення», «художні неологізми», «екологізми», «ефемерні інновації», неологізми», «твори індивідуального мовлення», «стилістичні неологізми», «слова-саморобки», «слова-експромти», «поетичні неологізми».

Більшість із наведених термінів - вузькі, незручні і не відображають повною мірою процес оказіональної словотворчості, який як практично, так і теоретично охоплює всі ресурси мови. У зв'язку з цим термін «оказіоналізм», як нам здається, є найкращим.

Оказіональне слово (лат. *occasio* – випадковість, фр. *occasionel* – випадковий) – незузальне, що не відповідає загальноприйнятому вживанню, що характеризується індивідуальним смаком, обумовлене специфічним контекстом вживання. Оказіоналізми можуть створюватися і створюються як за нормативними словотворчими моделями, так і порушуючи їх. Будь-яке слово у мові реалізує своє значення у контексті, проте оказіональні одиниці вимагають формуючого контексту.

Зрозуміло, що структурно-семантичні дослідження оказіоналізмів неможливі без стилістичного аналізу художнього твору, оскільки високотворчі, естетично цінні оказіональні слова є важливим засобом текстотворення та відрізняються винятковою семантичною ємністю.



**1.1.2 Словотвірна специфіка okazіоналізмів.** Словниковий склад мови - відкритий рівень мовної системи, що безперервно розвивається; він постійно змінюється, збагачуючись новими словами. Вивченням нових одиниць мови, чи неологізмів, займається така галузь лексикології як неологія. В англійській мові виділяють такі типи новоутворень: неологізми, потенційні слова та okazіоналізм.

Як об'єкт дослідження нами були обрані okazіоналізми, оскільки вони представляють лінгвістичний інтерес через незвичайність своїх форм та експресивності, що, безумовно, призводить до виникнення труднощів при їх перекладі.

Поняття okazіонального слова вперше ввів німецький філолог Г. Пауль у 1880 р. у своїй роботі «Принципи історії мови», де він говорив про те, що «у узуальному плані слово багатозначне, а в okazіональному - завжди однозначно, при цьому воно завжди багатше за узуальне. за змістом і його за обсягом» [45, с. 93]. Тим не менш, з тих пір okazіоналізм ще довгий час визначалися як неологізми, і тільки в 1957 р. Н. І. Фельдман у своїй статті «Okazіональні слова та лексикографія» вжила термін «okazіоналізм». Під okazіоналізмом М. І. Фельдман розуміє «слово, утворене за мовною малопродуктивної чи непродуктивної моделі, і навіть по okazіональній (мовленнєвої) моделі і створене певний випадок чи з звичайного повідомлення, чи з художньої. Подібно до потенційного слова, okazіональне слово є фактом мови, а не мови. Так само я розумію і okazіональну форму слова» [59, с. 257].

Серед основних засобів утворення okazіоналізмів можна виокремити узуальні (суфіксація та абревіація) та неузуальні (контамінація, гендіадис, заміна деривація, креація, дієреза, епентеза та метатеза) серед способів відзначається переважання новоутворень-креатем, розширення арсеналу словотворчих способів а саме: використання префіксації, конфіксації, додавання, а також неморфемного усічення та графічних способів.

Okazіоналізми нетипової структури утворюються власне okazіональними словотворчими способами, серед яких найбільш продуктивним є контамінація (гібридизація, блендінг). Характерною особливістю контамінації як

специфічного способу словотвору є об'єднання двох мотивуючих слів у рамках однієї мотивованої одиниці, що сприяє компресії та «згортанню» семантики словосполучення або предикативної одиниці в одне слово. Семантика контамінантів складається із значень мотивуючих одиниць і, як правило, ускладнюється конотацією оцінки, експресією [37, с. 58].

Деривати, утворені шляхом контамінації з довільним поєднанням формально тотожних частин, мають яскраву експресію і широко використовуються як засіб негативної авторської оцінки, вербальної агресії [46: 84].

Використовуючи класифікацію Р. Намітокової, можна виокремити наступні ступені okazіональності новоутворень в контексті кінодискурсу, що розглядається [44]:

1. Okkazіоналізми I ступеня - це стандартні, потенційні утворення, створені відповідно до дериваційних норм сучасної літературної мови.

2. Okkazіоналізми II ступеня – частково нестандартні утворення, в яких відступ від норми не породжує труднощів семантичної інтерпретації.

3. Okkazіоналізм III ступеня - повністю нестандартні утворення, семантична інтерпретація яких важка, а відступ від дериваційної норми значно. Такі утворення не мають аналогів серед авторських інновацій.

Процес перетворення okazіонального слова на узуальну лексичну одиницю немає стандартної тривалості і варіюється в різних часових межах залежно від безлічі обставин. Серед основних умов, необхідних для узуалізації новоутворень, називаються: широка популярність, релевантність денотату для мовної спільності, лакуни в словнику мови, логічність або нелогічність поєднання безпосередньо складових, відповідність нормі та системі внутрішньосинтагматичних відносин, незалежність від контексту та ін.

## 1.2 Оказіоналізми як перекладознавча проблема

Як показує історія перекладу, «перекладознавча справа проходить через всю історію людства, через цивілізацію Сходу та Заходу: перекладацькі пам'ятки вчені знаходять і у фінікійців, і у карфагенян, і в іранській цивілізації, і у стародавніх персів, і в Стародавній Індії, і в Китаї, в Японії. Тут скрізь історія зберегла перекладацькі словники та пам'ятки перекладу не тільки лінгвістичного (інформаційно-комунікативного, тобто перекладу актів управління, документів ділових, торгових, дипломатичних та ін), а й літературознавчого, тобто перекладу художніх творів» [42].

Наведемо також визначення оказіоналізму, яке нам пропонує один з авторитетних англомовних словників: *nonce word, or occasionalism, is a word invented for particular occasion or situation* [67]. В англійській мові термін "nonce word" був запропонований британським лексикографом Джеймсом Мюррей, редактором Оксфордського англійського словника. Для кращого розуміння суті описуваного явища він наводить кілька прикладів оказіоналізмів: *teleputer, to starbuck, peanutbrained, cabbagelooking, to sherlockholmes, to mazurka, Irelandear* та інших.

Основною ознакою, що відрізняє оказіоналізм від неологізму, є те, що неологізм є системне явище, явище мови, в той час як оказіоналізм відноситься до позасистемних явищ мови. Мета появи неологізму полягає, зазвичай, у номінації нового поняття, тобто провідною функцією такого слова стає номінативна функція. За своєю заданістю неологізм призначений для неодноразового відтворення в мові значною кількістю людей, тобто для закріплення в мові. Цільова установка автора окказіоналізму визначається стилістичними завданнями створюваного ним тексту. Номінативна функція витісняється на задній план іншими – естетичною та поетичною. Окказіоналізм не призначений для відтворення в іншому контексті; Використання окказіоналізму іншим автором носить зазвичай характер алюзії на джерело запозичення.

Функціонування окказіоналізму і неологізму у мові відбувається у різних підсистемах: неологізм це те, що можливо визначити як інформема, окказіоналізм - як прагмема. Таким чином, ще одна ознака, що розмежовує окказіоналізм і неологізм, - переважання у окказіоналізмі прагматичних функцій, на відміну від неологізму, що має в основному інформативну функцію.

Вирішення проблеми перекладу окказіоналізмів залежить багато в чому від того, до якої базової стратегії вдається перекладач. І.І. Ревзін та В.Ю. Розенцвейг пропонували розрізнити переклад та інтерпретацію (сприйняття та встановлення зв'язків між мовленнєвою послідовністю та відрізками дійсності, розгляд ситуації в цілому, абстрагування від переданого повідомлення, потім створення нового повідомлення мовою перекладу з опорою на цю ситуацію) [50]. Це може бути застосовано і в тому випадку, коли мовна послідовність ВМ містить окказіоналізми, оскільки саме вона відсилає перекладача до ситуаційної дійсності, стає ключовою та центральною проблемою перекладу в кожному конкретному випадку, тим самим заволодіваючи проблемою перекладу та висловлювання.

Іншими словами, Ревзін та Розенцвейг намагаються проникнути вглиб механізму вибору оптимального перекладацького рішення залежно від ситуації насправді [50]. Якщо в перекладі домінують інтерпретаційні тенденції, у перекладі окказіоналізмів можуть використовуватися описовий переклад, функціональна заміна, інші способи лінгвокультурної адаптації. За відсутності наміру експлікувати значення реалії чи окказіоналізму найбільш прийнятними прийомами є транскрибування та транслітерація.

Відомо, що окказіональні слова є надання нового сенсу і нової форми існуючої морфемі, що, безсумнівно, призводить до деяких труднощів у перекладі. Намагаючись пояснити нові значення, лінгвісти беруть до уваги щось відоме, а саме модель словотвору, яка є основою для окказіональних слів. Вони можуть розділити слово на складові елементи і, використовуючи граматичне значення частин слова, запропонувати значення цілого слова з допомогою аналізу тексту з його граматичної структури. Однак слід зазначити,

що йдеться в основному про okazіональні слова, що мають цілком коротку структуру.

Більш складні новоутворення передбачають різні способи перекладу, наприклад, такі методи перекладу okazіональних слів: транскрипція та транслітерація. Це звані квазинепереводимые методи інтерпретування okazіональних слів. У цьому випадку акт перекладу замінюється актом запозичення звучання (у транскрипції) чи графічної форми (у транслітерації) слова разом із значенням слова з вихідної мови мовою-реципієнтом. Тим не менш, неперекладність цього способу словотвору тільки здається: насправді запозичення проводиться виключно для перекладу як ключовий фактор його реалізації. Запозичене слово стає невід'ємною частиною мови-реципієнта і є синонімом вихідної мови. Транскрипція та транслітерація використовуються, коли необхідно підтримувати лексичний порядок запису, акцентувати сингулярність будь-якого об'єкта чи поняття. Калькування займає посередницьку позицію між значеннями okazіональних слів, що повністю перекладаються і неперекладаються. Неперекладність okazіональних слів показує, початкова форма слова залишається незмінною. Калькування пропонує міжмовну відповідність між лексемами, які виступають у ролі основи для відтворення внутрішньої форми запозиченого чи перекладеного слова.

Болгарські лінгвісти, теоретики та практики перекладу С.І. Влахов та С.П. Флорин, узагальнюючи, зводять способи передачі реалій у перекладі до двох основних: транскрипції та перекладу (у широкому значенні слова) [10, с. 83]. Враховуючи безліч різновидів перекладу, можна відзначити, що Влахов і Флорин вказують на наступні способи передачі реалій на МП: транскрипція; транслітерація; калькування; напівкалька; освоєння; створення семантичного неологізму та різні види перекладу (уподібнюючий, описовий, контекстуальний); родовидова заміна; заміна реалії ВМ на реалію МП [5, с. 89].

В.С. Виноградов називає так само, як і болгарські лінгвісти, транскрипцію та транслітерацію, гіперонімічний переклад, уподібнення,

перифрастичний переклад та калькування як способи перекладу реалій [7, с. 118-120].

«При перекладі слід діставатися неперекладного, тільки тоді можна посправжньому пізнати чужий народ, чужу мову». Ці слова Гете стали епіграфом до добре відомої книги болгарських дослідників С.І. Влахова та С.П. Флоріна «Неперекладне у перекладі». Про те, що перекладається і неперекладається можна говорити в різних контекстах. Можна, слідуючи за В. фон Гумбольдтом, вважати переклад у принципі нездійсненим завданням, оскільки, як відомо, абсолютних міжмовних відповідностей практично не існує.

Цей сумний висновок став наслідком філософського осмислення феномену перекладу, імпульсом якого концепція мови Гумбольдта, вважав, що наше мислення «обмежено» мовою. Таке уявлення про співвідношення мови та мислення стало причиною появи ідеї про «неперекладність», оскільки дві різні мови являють собою два різні світобачення. "Неперекладними" є як граматики, так і слова. Відповідно до концепції Гумбольдта передусім граматичний устрій відбиває внутрішню організацію мислення [15, с. 345].

Проте найнеперекладнішими є саме лексичні одиниці. Так, у передмові до власного перекладу «Агамемнона» він пише про відсутність міжмовних еквівалентних відповідностей, причина якого полягає в тому, що мови по-різному виражають те саме поняття, розширюючи або звужуючи семантику слова, що є номінацією поняття в тій чи іншій мові.

Авторські оказіоналізми як особливий вид авторських неологізмів представляє особливий інтерес для теорії та практики перекладу, так як вони відносяться до області важко перекладається або неперекладного. Переклад складного багатопланового утворення, яким є оказіоналізм - різнопланове явище, пов'язане із взаємодією вихідної мови та мови перекладу, що утворює засіб у системі мови, вимагає прийняття самостійного та оригінального перекладацького рішення.

На відміну від мовних оказіоналізмів для авторських оказіоналізмів релевантні: 1) прихильність до унікальної мовленнєвої ситуації; 2)

концептуальна ємність; 3) індивідуально-суб'єктивна номінативність; 4) обмежена словотвірна продуктивність; 5) актуалізація коннотативного потенціалу слова, поява конотації новизни.

На нашу думку, труднощі адекватної передачі сенсоутворювальних функцій авторських неологізмів викликані гетерогенністю їх коннотативної потенції: по-перше, внутрішньотекстової (закодованої в тексті інформації для суб'єктивної інтерпретації автором змісту знака в тексті) і, по-друге, позатекстової (культурно обумовленої пресуппозиції).

У спробі класифікації різноманіття авторських словесних новоутворень А.В. Флоря свідчить про те, що авторські новоутворення ближче до okazіональної лексики, тобто не позначають якісь нові речі, а оригінальніше характеризують загальновідомі [60].

У сфері художньої комунікації авторський okazіоналізм необхідно розглядати як продукт інтенційної діяльності автора в плані суб'єктивності відображення картини світу, оригінальності функціонування в організації змістовних структур твору, унікальності словотворчості, яскравості створення образності. Як найпримітнішого в художньому тексті І. С. Алексєєва позиції діяльності перекладача зазначає те, що «автор пише текст не тільки в розрахунок на читача, але і для себе - йому необхідний цей текст як засіб самовираження» [1].

### 1.3 Особливості перекладу кінодискурсу

Сучасний кінодискурс є важливим об'єктом лінгвістичних досліджень. Ми живемо в інформаційному світі, в якому влада перебуває в руках тих, хто володіє інформацією, інтерпретує її та тиражує.

Саме кіно надають вирішальний вплив на формування світогляду, поглядів, уявлень, на світосприйняття, свідомість та поведінку членів суспільства». Специфіка кінотексту полягає у тому, що представники світу кіно формують картину світу у свідомості масової аудиторії.

Дослідники відзначають посилення особистісного початку у кінодискурсі, яке проявляється, зокрема, у словотворчій діяльності сценаристів, так званому «словомейкерстві», а також у підвищенні експресивно-оцінної ролі новоутворень у кінодискурсі.

Одним із найпопулярніших, а отже, впливових засобів масової комунікації в сучасну епоху вважається кінематограф. «Сила впливу кіно - у різноманітності побудованої, складноорганізованої та гранично сконцентрованої інформації як сукупності різноманітних інтелектуальних та емоційних структур, що передаються глядачеві та здійснюють на нього складний вплив» [34, С. 54].

Кіно можна розглядати як одну з публічних арен, де аудіовізуальними засобами презентується певна соціальна проблема.

Кінематографічні твори є об'єктом досліджень різних напрямів науки: культурології, семіотики, лінгвістики, лінгвокультурології, соціології, теорії міжкультурної комунікації, психології, теорії перекладу. Так, у лінгвістиці активно розробляються поняття кінотексту та кінодискурсу, вирішується проблема їх співвідношення, виявляються специфічні категорії кінотексту як полімодального утворення.

Наведемо визначення дискурсу, що має певне вагоме значення для цього дослідження. Т. А. Ван Дейк вважає, що «дискурс не є лише ізольованою текстовою чи діалогічною структурою. Скоріше, це складне комунікативне



явище, яке включає соціальний контекст (а також культурний контекст), що дає уявлення як про учасників комунікації (і їх характеристики), так і про процеси виробництва та сприйняття повідомлення» [17, 112- 113]. Звичайно, у фільмах присутні не один, а частіше декілька таких контекстів, в які занурені герої фільмів; особливості цих контекстів (тобто їх життя) проявляються насамперед у мовленні. Сукупність цих аспектів конституює дискурс. Кожен фільм є унікальним, тому що він є живим прикладом дискурсу - мови, зануреної в життя [32, 136-137].

Кінодискурс - складне явище, що включає зв'язаний текст, що є вербальним компонентом фільму, в сукупності з невербальними компонентами - аудіовізуальним рядом та іншими значущими для смислової завершеності фільму невербальними факторами.

Серед актуальних питань, пов'язаних із дослідженням кінотекстів, залишається проблема вивчення принципів організації інформації у тексті кіно. Семіотичною особливістю фільму визнається поєднання в єдиному текстовому просторі компонентів, що належать різним знаковим системам.

Кінодискурс - комплексний лінгвосеміотичний комунікативний феномен культури, що відноситься до цивілізаційних цінностей, що накопичуються людством з кінця XIX - початку XX століть до сьогодні. Більше того, векторно його розвиток спрямований у далеке майбутнє у зв'язку з безупинним розвитком інформаційних технологій (цифрові мультимедійні засоби візуалізації інформації, мистецтва в тому числі) та віртуалізацією існування Homo sapiens, що наростає.

Найбільш повну характеристику кінодискурсу як знакової системи дає С.С. Зайченко. Наведемо нижче її постулати.

1. Кінодискурс відноситься одночасно до оптичних (сприймається зором) і слухових (сприймається слухом) знакових систем.
2. Кінодискурс є небіологічною (культурною) природною семіотикою, виникнення якої не є спланованим чи організованим.

3. Кінодискурс відноситься до складних багаторівневих семіотик. Він має підсистеми знаків, що утворюють певну ієрархію. Знаки в такій семіотиці комбінуються за певними правилами, і змінюючи порядок розташування одного знака, ми змінюємо значення всієї комбінації знаків.

4. Кінодискурс - це відкрита семіотика, яка має здатність взаємодіяти з навколишнім середовищем.

5. Залежно від підходу до дослідження одиницями кінодискурсу можуть вважатися мінімальні недискретні одиниці зображення; великі відрізки (кадр, план), які крім візуального компонента включають рух, звук тощо; ланцюжки кадрів.

6. Кінодискурс - це полікодова семіотика, яка спирається на кілька кодів, що функціонують усередині кожної утворюючої системи. Існують також коди, які керують поєднанням різних семіотичних систем у кінофільмі та працюють на їх стику.

7. До семіотичних функцій кінодискурсу відносять передачу актуальної інформації, передачу минулого досвіду, участь у продукуванні нового знання, регулятивну функцію, емотивну функцію, естетичну функцію, метамовну та фатичну функції [18].

Кінодискурс (кінотекст у термінології Г. Г. Слишкіна та М. А. Єфремової) - це «зв'язне, цільне та завершене повідомлення, виражене за допомогою вербальних та невербальних знаків, організоване відповідно до задуму колективного функціонально диференційованого автора за допомогою кінематографічних кодів, зафіксоване на матеріальному носії та призначене для відтворення на екрані та аудіовізуального сприйняття глядачами» [55].

У зв'язку з виникненням такого поняття як кінодискурс закономірно відбулося й оформлення різних підходів до його вивчення, завдяки яким з'явився цілий ряд визначень даного виду дискурсу. Ці підходи характеризують його з різних сторін, вказуючи на ті чи інші ознаки, функції, особливості.

Під час міждисциплінарного розгляду кінодискурс є предметом вивчення кінознавців, культурологів, соціологів, психологів, лінгвістів. У цій роботі ми

розглянемо підходи до аналізу кінодискурсу, так чи інакше пов'язані з лінгвістичною наукою.

У роботі «Семіотика кіно та проблеми кіноестетики» (1973) Ю. М. Лотман [34] визначає фільм як комунікативну систему, вважаючи, що режисер, кіноактори, автори кіносценарію, всі творці фільму хочуть нам щось сказати своїм твором. Але для того, щоб зрозуміти їхнє послання, необхідно знати кіномову. Лінгвосеміотичний підхід передбачає розгляд кінодискурсу як знакової системи. У цій системі присутні як лінгвістичні, так і нелінгвістичні знаки, серед яких у свою чергу виділяються ікони, індекси та символи (типи знаків за Ч. Пірсом [47]).

Г.Г. Слишкін та М.А. Єфремова зазначають, що лінгвістична система кінодискурсу представлена переважно знаками-символами тобто словами природної мови, які передаються у письмовій (ініціальними, фінальними титрами, субтитрами, написами, записками, листами та ін.) та усній формі (звучна мова акторів, закадрові тексти, пісні тощо) [55].

С.С. Назмутдінова, що вивчає шляхи досягнення гармонійного перекладу в кінооповіданні, розглядає поняття кінодискурсу як єдність вербальних та іконічних знаків у реалізації успішного кросскультурного спілкування. Лінгвістка пропонує перекладацько-синергетичний підхід до дослідження, згідно з яким у перекладацькому просторі кінодискурсу формуються смисли (фактуальний, іррадіюючий, кінтурологічний, полімодальний, індивідуально-образний, рефлексивний, іконічний кіносмисли), створюючи при цьому певні поля (змістовне поле, поле перекладача, поле кінореципієнта, аудіовізуальне поле). Синергія перелічених вище полів, як вважає Назмутдінова, створює гармонійний переклад [39].

Екранний текст, перебуваючи зв'язковим знаковим комплексом, будується за законами певної «мови» засобами та механізмами, що відтворюються при виникненні інших екранних текстів, і може бути проаналізований у двох взаємозалежних аспектах: з точки зору «мови» та як твір «мова». Уточнення та визначення, які саме одиниці тексту виступають компонентами екранної «мови»

і як співвідносяться екранна «мова» та «мова» екранності, постає однією з важливих проблем дослідження екранних текстів.

Не викликає сумнівів, що okazіоналізми, створені специфічними способами, - це резерви експресивності. Їхня експресивність - у незаданості та несподіванці, в ефекті народження складного художнього образу.

Новоутворення мають інгерентну експресивність, яка обумовлена структурно-семантичними особливостями дериватів. На думку вчених, «неологізм, фіксуючи незвичайний спосіб вираження, сам собою створює ефект новизни, сучасності, експресивності». Експресивність okazіоналізмів, створених узуальними способами, може створюватися завдяки семантико-стилістичним властивостям виробляє лексеми і характеру денотату, номінованого okazіоналізмом, оцінки афіксів, експресивності самої словотворчої моделі. Широко представлені в сучасному кінодискурсі новоутворення з експресивно-оціночними афіксами, до яких, зокрема, належать розмірно-оціночні суфікси.

Спочатку індивід у відповідь на вимогу моменту створює нове слово. Зрозуміло, автори переважної більшості слів, які закріпилися у словниковому складі мови, невідомі. Другий етап характеризується проникненням нового слова в мовлення інших людей або шляхом їх безпосереднього спілкування з творцем слова, або більш опосередкованим способом: нове слово може закріпитися і активно вживатися в мові дедалі більшого кола осіб. Будучи багаторазово відтвореним у незліченних індивідуальних актах говоріння, воно поступово стає надбанням всього мовного колективу, тобто входить до мовної традиції, узусу, стає загальноприйнятною формою вживання. Узус розуміється в лінгвістиці як сформований мовний звичай, сукупність навичок, які у мовної практиці даного мовного колективу.

Лексичне новоутворення може стати настільки поширеним, що проникає в друк, кіно, радіо, телебачення і врешті-решт стає предметом лексикографічного опису. Реєстрація у словнику дає йому «право громадянства» у мові та зводить їх у ранг нормативної одиниці лексичної системи.

Останнім етапом, що завершує шлях нового слова в мову, є включення до системи мови. Система охоплює ідеальні форми реалізації певної мови, тобто техніку та зразки для відповідної мовної діяльності; норма включає моделі, історично вже реалізовані за допомогою цієї техніки і за цими шаблонами.

У лінгвістичній літературі відображено чимало дискусій з приводу того, чи єдина у своєму роді норма чи існує ціла система норм. Одна точка зору - це існування однієї норми та безлічі узусів. Цю думку поділяють М.М. Гухман та Н.М. Семенюк. Має місце й інший погляд, а саме: існує система норм. Як зазначає Б. Гавранек, про норму можна говорити стосовно літературної мови, норма якої свідоміша і обов'язкова. Але якщо ми тепер в лінгвістиці проводимо різницю між мовою як колективною системою умовностей і актуальним говорінням, тобто окремими конкретними мовними висловлюваннями (індивідуальними проявами), то можна говорити про норму, тобто про сукупність мовних засобів, що вживаються, і в народної мови, на відміну від конкретних мовних висловлювань, де можна констатувати лише те, що є.

Особливий інтерес для лінгвістів становить переклад англійських фільмів українською мовою. Хоча переклад фільмів існує з часів народження кіноіндустрії, він ще не був достатньо вивчений як новий вид перекладу. Лише за останнє десятиліття в науковому світі були відзначені різноманітні дослідження з цієї тематики. Наприклад, відома перекладачка Мішель Берді, яка багато років професійно займається перекладом у сфері кіноіндустрії, виділяє п'ять видів перекладу фільмів:

- 1) синхронний переклад фільму, коли перекладач, як і глядач, бачить фільм вперше;
- 2) озвучування фільму одним актором чи перекладачем;
- 3) озвучування фільму двома акторами на тлі оригінального озвучування;
- 4) повний дубляж – озвучування фільму акторами. Перекладач повинен перекласти так, щоб оригінальне звучання за артикуляцією збігалось з перекладом;
- 5) створення субтитрів.

Згідно з цією класифікацією, переклад фільмів може бути представлений за допомогою дубляжу, «голосом за кадром» та субтитрами. У роботі ми аналізуємо переклад, виконаний у вигляді субтитрів. Здійснення перекладу шляхом створення субтитрів - це переклад кінодіалогу, при якому оригінальний звуковий та відеоряд супроводжується письмовим перекладом, що відображається на екрані.

Складність перекладу кінодіалогу полягає в тому, що перекладач повинен не лише передати зміст інформаційного повідомлення, а й зберегти лінгвістичні особливості тексту для забезпечення належного комунікативно-прагматичного ефекту. Однак через те, що кінодіалог у фільмі суворо обмежений тимчасовими рамками, перекладач може вдаватися до опущення частини інформації, яка не має особливого змістового навантаження. У зв'язку з цим при перекладі субтитрів фахівці часто нехтують перекладом зниженої та емоційно-зabarвленої лексики для економії місця або у зв'язку з некомпетентністю. Опущення або заміна експресивної лексики призводить до втрати жвавості мови і робить мову персонажів сухою і монотонною, у той час як «повноцінність перекладу означає вичерпну передачу змістового оригіналу та повноцінну функціонально-стилістичну відповідність йому», зазначає А.В. Федоров.

Розмірковуючи про види перекладу, В.М. Комісарів зазначав, що переклад слід розділяти на адекватний, еквівалентний, точний, буквальний та вільний. У цій роботі автор приділяє особливу увагу адекватному перекладу. На думку В.М. Комісарова, саме адекватний переклад «забезпечує прагматичні завдання перекладацького акту на максимально можливому для досягнення цієї мети рівні еквівалентності, не допускаючи порушення норм або узусу — вживання слів та їх форм мовлення, що закріпилося в мові, дотримуючись жанрово-стилістичних вимог до текстів даного типу і відповідаючи суспільно-визнаній конвенційній норми перекладу. У нестрогому вживанні «адекватний переклад» — це «хороший» переклад, який виправдовує очікування та надії комунікантів чи осіб, які оцінюють якість перекладу». У своїх працях Комісарів наголошував на необхідності передачі у перекладному повідомленні самої «мети

комунікації», особливо якщо мова заходила про експресивно-забарвлену лексику. Доречність вживання інвективної лексики, жаргонів чи сленгу у певному контексті підкаже способи найбільш правильного перекладу мовної одиниці.

## Висновки до Розділу 1

1. Можна розглядати окказіоналізми як індивідуально-авторські слова, створені поетом або письменником відповідно до законів словотворення мови, за тими моделями, що в ній існують, і які використовуються в художньому тексті як лексичний засіб художньої виразності чи мовної ігри.

2. Мова постійно змінюється і набуває нових рис, і стає природним процес появи нових слів, які не вживалися раніше. Таке явище у мові, як окказіоналізм, досить вивчене. При цьому, на перший погляд, може здатися, що звичайні люди користуються окказіоналізмами досить рідко, але це не так, оскільки експресивна імпровізація займає досить важливу частину нашого самовираження, в тому числі і за допомогою мови. Якщо звернутися до творчості поетів і письменників, то слід зазначити, що вони по суті обходяться зі словом творчо, змінюючи, або ж створюючи його відповідно до своїх естетичних критеріїв, намагаючись передати новими засобами свої почуття досить ємно і образно.

3. Поняття окказіонального слова вперше ввів німецький філолог Г. Пауль у 1880 р. у своїй роботі «Принципи історії мови», де він говорив про те, що «у узуальному плані слово багатозначне, а в окказіональному - завжди однозначно, при цьому воно завжди багатше за узуальне. за змістом і його за обсягом». Тим не менш, з тих пір окказіоналізм ще довгий час визначалися як неологізми, і тільки в 1957 р. Н. І. Фельдман у своїй статті «Окказіональні слова та лексикографія» вжила термін «окказіоналізм». Під окказіоналізмом М. І. Фельдман розуміє «слово, утворене за мовною малопродуктивної чи непродуктивної моделі, і навіть по окказіональній (мовленнєвої) моделі і створене певний випадок чи з звичайного повідомлення, чи з художньої. Подібно до потенційного слова, окказіональне слово є фактом мови, а не мови. Так само я розумію і окказіональну форму слова».



4. Найчастіше на сучасному етапі okazіоналізм можна зустріти у кінотворах жанру фентезі та наукової фантастики, оскільки в даному випадку okazіоналізми відбивають ті аспекти життя, які у реальному світі.

5. Пропонуємо наступне визначення okazіоналізму в контексті дослідження кінодискурсу, okazіоналізм — це індивідуально-авторський еологізм, створений поетом, письменником, або сценаристом згідно з снуючими в мові непродуктивними словотворчими моделями і використовується виключно в умовах даного контексту, як лексичний засіб удожньої виразності або мовної гри.

6. Поняття «нове слово» зазнало значних змін в його розумінні протягом історії. Неоднозначність трактування терміну щодо його позначення призводить до того, що кожен дослідник повинен дати власне визначення. Доцільно визначати okazіоналізм як новоутворення, що має низку відмінних рис. Таке новоутворення, по-перше, не увійшло у узуальне слововживання, по-друге, має певного творця, по-третє, прикріплено до певного контексту, по-четверте, має синхроно-діахрону дифузність, по-п'яте, утворено за певною моделлю.

7. Серед основних засобів утворення okazіоналізмів можна виокремити узуальні (суфіксація і абрєвіація) та незузальні (контамінація, гендіадис, заміна деривація, креація, дієреза, епентеза та метатеза) серед способів відзначається переважання новоутворень-креатем, розширення арсеналу словотворчих способів а саме: використання префіксації, конфіксації, додавання, а також неморфемного усічення та графічних способів.

8. Використовуючи класифікацію Р. Намитокової, можна назвати різні ступені okazіональності новоутворень в контексті кінодискурсу:

а. Okказіоналізми I ступеня - це стандартні, потенційні утворення, створені відповідно до дериваційних норм сучасної літературної мови.

б. Okказіоналізми II ступеня – частково нестандартні утворення, в яких відступ від норми не породжує труднощів семантичної інтерпретації.

в. Окказіоналізм III ступеня - повністю нестандартні утворення, семантична інтерпретація яких важка, а відступ від дериваційної норми значно. Такі утворення не мають аналогів серед авторських інновацій.

9. Сучасний кінодискурс є важливим об'єктом лінгвістичних досліджень. Ми живемо в інформаційному світі, в якому влада перебуває в руках тих, хто володіє інформацією, інтерпретує її та тиражує. Саме кіно надають вирішальний вплив на формування світогляду, поглядів, уявлень, на світосприйняття, свідомість та поведінку членів суспільства». Специфіка кінотексту полягає у тому, що представники світу кіно формують картину світу у свідомості масової аудиторії. Потрібно відзначити посилення особистісного початку у кінодискурсі, яке проявляється, зокрема, у словотворчій діяльності сценаристів, так званому «словомейкерстві», а також у підвищенні експресивно-оцінної ролі новоутворень у медіа.

10. Можна виділити п'ять видів перекладу фільмів:

1) синхронний переклад фільму, коли перекладач, як і глядач, бачить фільм вперше;

2) озвучування фільму одним актором чи перекладачем;

3) озвучування фільму двома акторами на тлі оригінального озвучування;

4) повний дубляж – озвучування фільму акторами. Перекладач повинен перекласти так, щоб оригінальне звучання за артикуляцією збігалось з перекладом;

5) створення субтитрів.

11. Згідно з цією класифікацією, переклад фільмів може бути представлений за допомогою дубляжу, «голосом за кадром» та субтитрами. У роботі ми аналізуємо переклад, виконаний у вигляді субтитрів. Здійснення перекладу шляхом створення субтитрів - це переклад кінодіалогу, при якому оригінальний звуковий та відеоряд супроводжується письмовим перекладом, що відображається на екрані.

12. Новоутворення мають інгерентну експресивність, яка обумовлена структурно-семантичними особливостями дериватів. На думку вчених, «неологізм, фіксуючи незвичайний спосіб вираження, сам собою створює ефект новизни, сучасності, експресивності». Експресивність okazіonalізмів, створених узуальними способами, може створюватися завдяки семантико-стилістичним властивостям виробляє лексеми і характеру денотату, номінованого okazіonalізмом, оцінки афіксів, експресивності самої словотворчої моделі. Широко представлені в сучасному кінодискурсі новоутворення з експресивно-оціночними афіксами, до яких, зокрема, належать розмірно-оціночні суфікси.

## РОЗДІЛ 2

### СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНА СПЕЦИФІКА ОКАЗІОНАЛІЗМІВ ТА ЇХ ФУНКЦІЇ У АНГЛІЙСЬКОМОВНОМУ КІНОДИСКУРСІ

#### 2.1 Словотвірна специфіка okazіonalіzmів у англійськомовному кінодискурсі

Певний інтерес для дослідження смислової організації кінофільму представляє фільм режисера Стівена Фрірза *The Queen* (Королева).

У жанровому відношенні фільм представляє щось середнє між історичною хронікою та драмою. В основі сюжету лежить історія взаємовідносин британського народу зі своєю королевою, тема виключно англійська, внутрішня, і, здавалося б, не має особливого резонансу за межами Великобританії. Тим більше, що режисер, як зазначають кінорецензії, не намагається адаптувати її під сприйняття решти світу.

Тим не менш, фільм викликав широкий резонанс і привернув інтерес багатьох кінокритиків, які відзначають тонкий психологізм фільму, а також те, що «зовні скромна картина» сприймається як «майже зухвало англійська, породиста, стримана та гранично лаконічна». Розглянемо, яким чином структурування та організація вербальної та авербальної інформації формують смисловий простір даного кінофільму. Першим елементом, що передуює початку фільму "*The Queen*", виявляється епіграф з драми Шекспіра "*Henry IV*" ("*Генріх IV*") - "*Uneasy lies the head that wears a crown*", що відсилає до класика англійської літератури, з його численними королями (про багатьох із яких британським кінематографом вже знято фільми). Ця цитата задає смислову домінанту, за якою глядач сприйматиме фільм, - це фільм не лише про Єлизавету II, він про британську монархію та її місце у суспільній свідомості.

Наприклад, мова Блера про загибель принцеси Діани, в якій він назве її «*people's princess*» - «народною принцесою», показана через сприйняття простими людьми, через їхню емоційну реакцію. Документальні кадри цього

репортажу доповнені музичним рядом у сумно-мінорних тонах, що також посилює емоційність епізоду.

Вербальна інформація, саме мовні характеристики персонажів, теж, своєю чергою, сприяє сприйняттю образів героїв у тому протиставленні. Так, бездоганний *Queen's English* Єлизавети з його суворою, малоемоційною інтонацією значною мірою відрізняється від різких розмовних висловів антимонархічно налаштованої дружини Блера.

Показовою у цьому відношенні є сцена, де подружжя Блер навчає правильного звернення до Її Величності: «It's Ma'am as in ham, not mam as in farm».

Сам Блер прагне неформального поводження, що королева ще з перших сцен правильно розуміє як тенденцію до модернізації. Наприклад, її діалог зі своїм помічником:

*Robin: The atmosphere at Downing Street is expected to be very informal. Everyone on first name terms na Minister's insistence.*

*Queen: What, as in call me Tony?*

*Robin: Yes, Ma'am.*

*Queen: Oh, I don't like that.*

Порівняємо з фінальною сценою:

*Blair: Robin, good to see you.*

*Robin: Prime Minister.*

*Blair: Tony, please.*

Як було зазначено, продукування смислів у полікодовому тексті кіно відбувається за рахунок інтеграції в єдиному смисловому просторі фільму різної в семіотичному відношенні інформації. При цьому домінанта сенсу може переходити від одного виду знаків до іншого, від модальності до іншої. Так, наприклад, в епізоді з оленем глядач бачить не офіційний, відсторонений образ королеви, а її «людський», який викликає співчуття. Це досягається виключно

відеорядом з бездоганною акторською грою та тривожно-сумним музичним супроводом без будь-якої вербальної інформації.

## 2.2 Семантична специфіка оказіоналізмів у англійськомовному кінодискурсі

Особливу увагу лінгвістів-кінознавців привертають неологізми кінодискурсу як перманентно змінний пласт лексики, що відображає актуальні тенденції, уподобання, новостворені кіноприйоми, кіножанри. Вивчення нових слів «перебуває у колі найважливіших питань сучасної лінгвістики, оскільки дослідження складу новоутворень, їх структурних особливостей, функціонального призначення сприяє вирішенню багатьох проблем лексикології, словотвору, граматики, стилістики» [21, с. 84].

У складі дефініції та/або контекстного поля неологізму кінодискурсу нерідко виявляється конотація, що розкриває прийняття чи неприйняття того чи іншого кінофеномену в соціумі в цілому, а також серед представників певної статі, віку, професії та ін. Так, неологізми *slasher*, *yawner*, *miscast*, *ham actor* характеризують фільм з негативного боку, а неологізми *revisionistic*, *landmark* - з позитивного.

Фемінно забарвлені оказіоналізми кінодискурсу *rom-com*, *chick flick*, *female buddy film*, *fem-jep*, *soapers* часто характеризують фільми, які припадають до вподоби жінкам, тоді як маскулінно пофарбовані неологізми (*buddy film*, *guy-cry*) називають кіножанри, які віддають перевагу чоловікам. Покликанням одних кіножанрів вважається «відродження улюблених сюжетів, героїв (*legacyquel*, *geriaction*)», інші «полегшують життя сучасній зайнятій людині (*lit flick*)», інші «привертають нашу увагу до проблеми екології (*clifi*)», деякі «зображають реальність з естетичної точки» зору (*decopunk*)» [21: 56].

Сучасне британське кіномистецтво викликає великий інтерес, у тому числі і з лінгвістичної точки зору. Завдяки фільмам глядачі мають можливість не лише поринути в атмосферу життя сучасної Британії, а й познайомитися з розмовною промовою, яка, на нашу думку, піддається в деяких фільмах мінімальної стилізації через прагнення авторів фільму максимально наблизити

його до життя. Таким чином, вельми правомірним є звернення дослідників до кінодискурсу, тим більше що робіт з цієї теми, за нашими даними, ще небагато. Англійська розмовна мова досить добре вивчена, проте можна спробували розглянути її як основний багатоаспектний компонент британського кінодискурсу. Вона вивчалася у ситуаціях усного неформального спілкування, зображених у фільмах.

Найбільш переконливими прикладами мовних складових британського кінодискурсу є розмовні елементи мови. Ці елементи належать різним мовним рівням. Їхньому аналізу й присвячений цей параграф.

Присутність певних мовних елементів вказує на певний дискурс, але дискурс як особливий соціально-культурний контекст, що має безліч складових, має й інші маркери. Все в дискурсі підпорядковане соціально-культурному контексту, де перебувають комуніканти.

Вивчення розмовних елементів у промові персонажів допоможе отримати уявлення як про мовні складові кінодискурсу, які цікаві мовознавству, так і отримати загальну картину британського кінодискурсу в цілому.

Присутність компресії в мові пов'язана, звичайно, і з прагматичним фактором, оскільки відповідає одному з прагматичних постулатів Грайса, а саме: «Будь лаконічним» [70, с. 46].

У рамках розмовної мови Ю.М. Скребневим було також відзначено явище імплікації, суть якого полягає в наступному: «... *implication is the use of a smaller quantity of lingual means than is required by common sense*» [54, с. 198]. Дане явище близьке компресії за формою, проте не тотожно йому, оскільки тут йдеться про брак коштів для передачі певного сенсу, тоді як при компресії — надлишок таких коштів. Зв'язку мовної компресії із соціально-культурними контекстами персонажів фільмів ми приділимо основну увагу.

Почнемо з фонетичного рівня. На цьому рівні компресія проявляється у порушенні фонетичної норми у зв'язку зі швидким потоком мови та деяким



ступенем її розв'язності. Тут можна навести такі приклади з фільмів “*Bend It Like Beckham*” та “*Lock, Stock and Two Smoking Barrels*”:

*innit vs. isn't it (That's the style, innit?);*

*fella vs. fellow (Show me what your fella can do);*

*flippin' vs. flipping (You stupid flippin' cow!);*

*goin' vs. going (How's it goin'?);*

*ya vs. you (I'll find ya);*

*Meself vs. myself (So, I've taken care of meself and me son);*

*nah vs. No;*

*yeah vs. Yes*

Подібні форми слів дуже часто зустрічаються в промові персонажів британських фільмів, що дозволяє зробити деякі висновки про особливості їх дискурсів: їх соціально-культурний контекст проявляється, в основному, в ситуаціях неформального спілкування молодих людей, якими є головні герої вищезгаданих фільмів; вони або вчаться, або підробляють, але головне на даному етапі їхнього життя — захоплення та спілкування з однолітками, яке потребує використання таких розмовних елементів. Цікавий той факт, що мова головних героїв фільму “*Bend It Like Beckham*” - молодих індійців, що народилися і виросли в Англії, - нічим не відрізняється від мови їх англійських однолітків. Відмінностей у способі життя, незважаючи на протести батьків, також дедалі менше.

В англійській розмовній мові, що належить кінодискурсу, спостерігається використання морфеми -s для створення усічених розмовних форм слів і висловлювань, наприклад,

*Laters vs. See you later!;*

*Pinks vs. Pinkie (власне ім'я);*

*Jules vs. Juliet (власне ім'я);*

*Becks vs. Beckham (прізвище). (“Bend It Like Beckham”)*

У даних прикладах -s не є граматичною морфемою, оскільки не виступає як показник: а) множини; б) родового відмінка; в) третьої особи однини теперішнього часу дієслова в активному стані; г) неатрибутивної (абсолютної) форми займенників. Однак ця морфема у наведених вище прикладах має свої аломорфи, наприклад, *Pinks* [-s] і *Laters* [-z].

У той же час -s не є лексичною морфемою, оскільки в ізольованій позиції не має власного значення; вона займає прикордонне становище та використовується для утворення розмовних форм слів та висловлювань.

Прагматичний аспект використання подібних форм слів пов'язаний із короткою формою слова, його усіченням (компресією). Комунікантам зручніше використовувати усічені форми слів у процесі спілкування: вони додають висловлюванню оригінальності та новизни.

Те саме можна сказати і про скорочення *uni* і *bod*, що використовуються замість іменників *university* і *body*:

*Hope I get my grades for uni.*

*Who's that with the gorgeous bod?*

*("Bend It Like Beckham")*

Далі розглянемо розмовну промову кінодискурсу на найцікавішому – лексичному – рівні. Нами були відзначені такі особливості, більшість яких також стосується компресії:

- а) використання коротких, часто одноморфемних, слів;
- б) використання слів широкої семантики;
- в) використання сленгових одиниць та еквівалентів розмовного характеру, що мають у словнику послід *informal* або навіть *very informal*;
- г) використання фразових дієслів та дієслівних конструкцій з післялогами;
- д) використання різних вигуків.

Дані прояви неформального характеру промови були відзначені вже давно, проте ми постаралися знайти нові приклади, що ілюструють ці пункти з погляду дискурсивного аналізу.

Зокрема, присутність у розмовній мові великої кількості слів широкої семантики пояснюється, на думку Ю.М. Скребнєва, тим, що особі, яка говорить не потрібно шукати слово, що точно називає предмет його мови, оскільки і ситуація, і предмет мови добре відомі їй та її співрозмовнику/співрозмовникам [54, с. 201].

Як видається, в основі мовної творчості лежить явище okazіональності (лат. арх. (= *occasio*) випадок, привід) - створення автором новоутворень (одиниць різної протяжності - від слова до речення) з певної нагоди, тобто необхідних у конкретному контексті.

Сьогодні твердження про те, що використання тих чи інших мовних засобів у процесі комунікації зумовлене контекстом, є аксіомою у лінгвістиці. Їх застосування буде адекватним, коли адресант та адресат повідомлення поділяють когнітивну базу.

Факт збігу когнітивної бази у комунікантів набуває особливого значення у разі okazіонального (творчого) використання одиниць мови.

Здійснене дослідження дозволило нам констатувати, що причини «створення» okazіональних одиниць мають прагматичний та когнітивний характер.

Творче використання okazіональних одиниць дозволяє автору вирішувати такі основні прагматичні завдання, що служать головною прагматичною метою впливу на адресата:

- 1) привернення уваги;
- 2) вираження відносини, оцінки;
- 3) створення стилістичного ефекту: підвищення експресивності, емоційності, створення індивідуального авторського стилю.

Зауважимо також, що поява okazіональних одиниць у дискурсі викликана потребою назвати ще не назване, передати новий (або в деяких випадках оновлений) когнітивний зміст, що, очевидно, має когнітивну обумовленість.

### 2.3 Прагматичні функції okazіоналізмів у англійськомовному кінодискурсі

У перекладознавстві вивчається обсяг та зміст понять "кінопереклад", "аудіовізуальний переклад", "мультимедійний переклад".

В даний час прийнято вважати, що поняття «аудіовізуальний» та «мультимедійний» переклад ширші, ніж поняття «кінопереклад», оскільки включають переклад широкого спектру відеоматеріалів, у тому числі телепрограм, випусків новин, рекламних матеріалів та ін.

Кількість наукових праць з проблематики кіноперекладу постійно зростає, що пояснюється актуальністю та затребуваністю даного виду перекладу на ринку перекладацьких послуг, у той же час специфіка перекладу компонентів кінотексту залишається малодослідженою, у тому числі за рахунок того, що в поле зору дослідників, як правило, потрапляють окремі параметри кіноперекладу не пов'язані єдиною концепцією. Так, значну увагу приділяють технічним особливостям різних видів кіноперекладу: техніці створення субтитрів, особливостям дубляжу або закадрового перекладу.

Об'єктом кіноперекладу є кінотекст, тому визначення та обсяг даного поняття окреслюють рамки та визначають специфіку діяльності перекладача кінофільмів.

У зв'язку з цим у процес кіноперекладу та в зону уваги перекладача включаємо не тільки роботу з оригінальними монтажними листами, а як об'єкт перекладацької діяльності розглядаємо не лише кінодіалог як мовну складову кінотексту, але вже на етапі передперекладного аналізу та безпосередньо в процесі перекладу враховуємо полікодовий характер кінематографічного твору та тісний взаємозв'язок його компонентів: у кінотексті змістовна, емотивна, що характеризує смислове навантаження падає не тільки на слово (вербальний компонент), а й на невербальну складову (відеоряд, музичний та шумовий супровід). Цікаве спостереження у цьому плані робить І. К. Федорова,

досліджуючи проблеми глядацького сприйняття перекладного кінофільму: «... критерії якості глядачів і перекладачів який завжди збігаються. Як виявило дослідження, глядацький погляд на якість перекладу далеко не завжди пов'язується зі ставленням між оригіналом і перекладом, а включає аспекти, що виходять за межі цих відносин» [58, с. 67].

Стисло зупинимося на статусі кіноперекладу. Як правило, дослідники звертають увагу на те, що кінопереклад є особливою областю перекладацької діяльності, яку не можна відносити до будь-якого іншого виду перекладу: художнього чи спеціального, усного чи письмового. Однак при цьому не можна не відзначити, що кінопереклад безперечно вбирає особливості зазначених видів перекладу. Так, переклад художнього кінотексту неможливий без досвіду художнього перекладу — у цьому процесі є обов'язковим облік таких категорій, як художній час та художній простір, дієгега, мовна характеристика персонажа, модальність, експресивність та емотивність, категорія комічного. Переклад документального чи науково-популярного кінотексту, своєю чергою, багато в чому пов'язаний із спеціальним перекладом: завдання перекладача входить розробка терміносистеми та її гармонізація, визначення та відтворення під час перекладу логіко-структурних і аргументативних стратегій вихідного тексту.

Кінотекст як соціокультурний феномен створює ситуацію взаємодії автора (відправника) та одержувача повідомлення, тому їх ознаки безпосередньо беруть участь у формуванні стратегії перекладу кінотексту та є аспектами дослідження кіноперекладу. Актуальними є питання реалізації авторської інтенції, впливу на адресата, впливу різних характеристик адресата на прийняття перекладацьких рішень, жанрові цілеустановки та їх вплив на вибір засобів вираження, створення певного комунікативного ефекту. Дії перекладача в цьому процесі не обмежуються прагматичною адаптацією тих чи інших елементів тексту, а обумовлені загальною концепцією та метою перекладу.

Перекладацький простір формується у вигляді наступних диференціальних смислів: фактуальний зміст, що відображає зміст тексту;

ірадіює сенс, що відбиває енергетичне поле; асоціативно-семіологічний зміст як відбиток фатичного поля; модальний зміст як відбиток поля автора; індивідуально-образний зміст як відображення поля перекладача; рефлексивний зміст як відбиток поля реципієнта. Відповідно до цієї концепції, аксіологічною домінантою процесу перекладу є гармонійний переклад, що виникає за допомогою синергії полів, щоразу породжуючи новий, унікальний текст перекладу.

У кіноперекладацькому просторі відбуваються такі процеси: формування фактуального кіносенсу здійснюється на основі сценарію (змістовне поле); формування ірадіюючого кіносенсу відбувається за допомогою музики, гри акторів, супрасегментних засобів мови персонажів (енергетичне поле); кінодискурс має культурологічний кіносенс (фатичне поле); наявність зазначеного співавторства формує полімодальний кіносенс (поле автора); утворюється індивідуально-подібний кіносенс у вигляді образу-гешталту (поле перекладача); відбувається формування рефлексивного кіносенсу (поле кінореципієнта) [40].

Таким чином, незаперечним фактом став зростаючий інтерес лінгвістів до вивчення кінодискурсу у зв'язку з величезним впливом кінематографу на особливості сприйняття світу сучасною людиною. Кінодискурс є поліпарадигмальний об'єкт вивчення, і для системного його опису потрібні дані ряду наук. Перспективним, на наш погляд, є вивчення кінодискурсу з погляду концептуальних систем, що відображаються в ньому, як складових індивідуальних і корпоративно-групових картин світу.

## Висновки до розділу 2

1. Кінематографічні твори є об'єктом досліджень різних напрямів науки: культурології, семіотики, лінгвістики, лінгвокультурології, соціології, теорії міжкультурної комунікації, психології, теорії перекладу. Так, у лінгвістиці активно розробляються поняття кінотексту та кінодискурсу, вирішується проблема їх співвідношення, виявляються специфічні категорії кінотексту як полімодального утворення.

2. Кінодискурс - складне явище, що включає зв'язаний текст, що є вербальним компонентом фільму, в сукупності з невербальними компонентами - аудіовізуальним рядом та іншими значущими для смислової завершеності фільму невербальними факторами. Серед актуальних питань, пов'язаних із дослідженням кінотекстів, залишається проблема вивчення принципів організації інформації у тексті кіно. Семіотичною особливістю фільму визнається поєднання в єдиному текстовому просторі компонентів, що належать різним знаковим системам.

Кінодискурс - комплексний лінгвосеміотичний комунікативний феномен культури, що відноситься до цивілізаційних цінностей, що накопичуються людством з кінця XIX - початку XX століть до сьогодні. Більше того, векторно його розвиток спрямований у далеке майбутнє у зв'язку з безупинним розвитком інформаційних технологій (цифрові мультимедійні засоби візуалізації інформації, мистецтва в тому числі) та віртуалізацією існування Homo sapiens, що наростає.

3. У зв'язку з виникненням такого поняття як кінодискурс закономірно відбулося й оформлення різних підходів до його вивчення, завдяки яким з'явився цілий ряд визначень даного виду дискурсу. Ці підходи характеризують його з різних сторін, вказуючи на ті чи інші ознаки, функції, особливості.

4. Перекладацько-синергетичний підхід до дослідження, формує смисли (фактуальний, іррадіюючий, кльтурологічний, полімодальний, індивідуально-

образний, рефлексивний, іконічний кіносмисли) у перекладацькому просторі кінодискурсу та створює при цьому певні поля (змістовне поле, поле перекладача, поле кінореципієнта, аудіовізуальне поле). Синергія перелічених вище полів створює гармонійний переклад.

5. Особливу увагу лінгвістів-кінознавців привертають неологізми кінодискурсу як перманентно змінний пласт лексики, що відображає актуальні тенденції, уподобання, новостворені кіноприйоми, кіножанри. Вивчення нових слів «перебуває у колі найважливіших питань сучасної лінгвістики, оскільки дослідження складу новоутворень, їх структурних особливостей, функціонального призначення сприяє вирішенню багатьох проблем лексикології, словотвору, граматики, стилістики.

6. Сучасне британське кіномистецтво викликає великий інтерес, у тому числі і з лінгвістичної точки зору. Завдяки фільмам глядачі мають можливість не лише поринути в атмосферу життя сучасної Британії, а й познайомитися з розмовною промовою, яка, на нашу думку, піддається в деяких фільмах мінімальної стилізації через прагнення авторів фільму максимально наблизити його до життя.

7. Нами були відзначені такі особливості розмовного кінодискурсу на найцікавішому – лексичному – рівні, більшість яких також стосується компресії:

- а) використання коротких, часто одноморфемних, слів;
- б) використання слів широкої семантики;
- в) використання сленгових одиниць та еквівалентів розмовного характеру, що мають у словнику послід *informal* або навіть *very informal*;
- г) використання фразових дієслів та дієслівних конструкцій з післялогами;
- д) використання різних вигуків.

8. Здійснене дослідження дозволило нам констатувати, що причини «створення» okazіональних одиниць мають прагматичний та когнітивний характер.



Творче використання okazіональних одиниць дозволяє автору вирішувати такі основні прагматичні завдання, що служать головною прагматичною метою впливу на адресата:

- 1) привернення уваги;
- 2) вираження відносини, оцінки;
- 3) створення стилістичного ефекту: підвищення експресивності, емоційності, створення індивідуального авторського стилю.

9. Зауважимо також, що поява okazіональних одиниць у дискурсі викликана потребою назвати ще не назване, передати новий (або в деяких випадках оновлений) когнітивний зміст, що, очевидно, має когнітивну обумовленість.

10. У перекладознавстві вивчається обсяг та зміст понять "кінопереклад", "аудіовізуальний переклад", "мультимедійний переклад".

В даний час прийнято вважати, що поняття «аудіовізуальний» та «мультимедійний» переклад ширші, ніж поняття «кінопереклад», оскільки включають переклад широкого спектру відеоматеріалів, у тому числі телепрограм, випусків новин, рекламних матеріалів та ін.

11. Кількість наукових праць з проблематики кіноперекладу постійно зростає, що пояснюється актуальністю та затребуваністю даного виду перекладу на ринку перекладацьких послуг, у той же час специфіка перекладу компонентів кінотексту залишається малодослідженою, у тому числі за рахунок того, що в поле зору дослідників, як правило, потрапляють окремі параметри кіноперекладу не пов'язані єдиною концепцією. Так, значну увагу приділяють технічним особливостям різних видів кіноперекладу: техніці створення субтитрів, особливостям дубляжу або закадрового перекладу.

12. Кінопереклад є особливою областю перекладацької діяльності, яку не можна відносити до будь-якого іншого виду перекладу: художнього чи спеціального, усного чи письмового. Однак при цьому не можна не відзначити, що кінопереклад безперечно вбирає особливості зазначених видів перекладу.

Так, переклад художнього кінотексту неможливий без досвіду художнього перекладу — у цьому процесі є обов'язковим облік таких категорій, як художній час та художній простір, дієгега, мовна характеристика персонажа, модальність, експресивність та емотивність, категорія комічного.

13. Перекладацький простір формується у вигляді наступних диференціальних смислів: фактуальний зміст, що відображає зміст тексту; іррадіює сенс, що відбиває енергетичне поле; асоціативно-семіологічний зміст як відбиток фатичного поля; модальний зміст як відбиток поля автора; індивідуально-образний зміст як відображення поля перекладача; рефлексивний зміст як відбиток поля реципієнта. Відповідно до цієї концепції, аксіологічною домінантою процесу перекладу є гармонійний переклад, що виникає за допомогою синергії полів, щоразу породжуючи новий, унікальний текст перекладу.

14. У кіноперекладацькому просторі відбуваються такі процеси: формування фактуального кіносенсу здійснюється на основі сценарію (змістовне поле); формування іррадіюючого кіносенсу відбувається за допомогою музики, гри акторів, супрасегментних засобів мови персонажів (енергетичне поле); кінодискурс має культурологічний кіносенс (фатичне поле); наявність зазначеного співавторства формує полімодальний кіносенс (поле автора); утворюється індивідуально-подібний кіносенс у вигляді образу-гештальту (поле перекладача); відбувається формування рефлексивного кіносенсу (поле кінореципієнта).

Таким чином, незаперечним фактом став зростаючий інтерес лінгвістів до вивчення кінодискурсу у зв'язку з величезним впливом кінематографу на особливості сприйняття світу сучасною людиною. Кінодискурс є поліпарадигмальним об'єктом вивчення, і для системного його опису потрібні дані ряду наук. Перспективним, на наш погляд, є вивчення кінодискурсу з погляду концептуальних систем, що відображаються в ньому, як складових індивідуальних і корпоративно-групових картин світу.

## РОЗДІЛ 3

### ОКАЗІОНАЛІЗМИ У АНГЛІЙСЬКОМОВНОМУ КІНОДИСКУРСІ ТА ЇХ ПЕРЕДАЧА В УКРАЇНОМОВНОМУ ПЕРЕКЛАДІ

#### 3.1 Способи відтворення українською мовою okazіonalіzmів у перекладах англійськомовних фільмів

Нинішня стадія вдосконалення мови та лінгвістики характеризується великою кількістю спроб вчених знову досягнути загальні мовні поняття та події з боку культурно-когнітивного підходу. Теорія перекладу стане винятком. Когнітивний аспект перекладу мало вивчений і безперечно цікавий сучасній лінгвістиці та перекладознавству. Постановка та вивчення цієї проблеми обов'язкові насамперед для встановлення найрезультативнішої перекладацької стратегії при відтворенні того чи іншого типу інформації, що існує у фразеологічних одиницях та фразах, які застосовуються в тексті-джерелі. Зацікавленість вчених до сфери когнітивного підходу до перекладу зростає, оскільки теперішній стан гуманітарної науки, з одного боку, і реальні умови світу, що змінився, з іншого потребують сучасного осмислення проблем, як уже давно відомих, так і актуальних для нашого часу. Передача безеквівалентних реалій англійської мови – справа досить нетривіальна. Вирішення завдання про вибір остаточного прийому буде безпосередньо зумовлене завданням, яке поставлено перед перекладачем: дотриматися колориту мовної одиниці з невеликою шкодою для семантики або показати суть реалії (якщо вона невідома), втративши при цьому колорит.

Сучасна лінгвістика розглядає переклад як результат роботи перекладача, що інтерпретує, оскільки часто пошук перекладацьких рішень з'являється під час гіпотетичного осмислення значень слів, словосполучень, фраз, цілих конструкцій та їх аналізу в контексті.

Існування кількох методів прочитання тексту обумовлено перекладацьким трактуванням оригіналу, що полягає в оцінці мовних засобів перекладу та їх можливості підлаштовуватися до загального контексту. Отже, трактування починається зі сприйняття тексту, а закінчується розумінням художнього тексту. З огляду на це різне розуміння перекладачами того самого тексту/контексту може вважатися головною причиною варіативності перекладу та появи кількох варіантів перекладу тексту. Іншими словами, варіативність перекладу може виникати з двох причин: по-перше, через різницю в інтерпретації та розумінні сенсу оригіналу перекладачем; по-друге, через те, що перекладач може цілеспрямовано щось змінити, додати або опустити під час перекладу.

Крім правильної інтерпретації контексту, переклад художніх фільмів завжди пов'язаний із низкою складнощів, які можуть бути викликані специфікою перекладу, тобто наявністю в оригінальному фільмі регіональних варіантів мови, діалектів, соціолектів, дефектів мови героїв, використанням реалій, неіснуючих мов тощо.

Існує два способи перекладу фільмів – дубльований та закадровий. Під дубльованим перекладом фільму розуміється спосіб озвучування фільму, що передбачає створення фонограми фільму мовою перекладу, що повністю замінює оригінальну звукову доріжку. Такий спосіб вбиває фільм; оскільки фільм відразу ж стає більш «несмачним», йде його тональність, що звучить, розмитим і тривіальним постає образ-смісл кінодіалогу.

Ми вважаємо, що такий спосіб перекладу змушує перекладачів неабияк попрацювати не тільки над адаптацією реплік і фраз з урахуванням реалій мови перекладу, але й суворо стежити за збігом тривалості фраз і навіть за артикуляцією акторів для того, щоб створити відчуття, що актори розмовляють мовою перекладу. «І якщо голоси акторів добре підібрані, дотримано потрібного балансу протягом усього фільму, то разом це і народжує відчуття тієї органічності, коли після перегляду глядач навіть не згадає, що в оригіналі герої фільму розмовляли іноземною мовою!» [52].

Закадровий переклад (або voice over — "a recorded explanation or summary in a film, television programme, advertisement etc by someone who is not seen on the screen" [71] / "голос за кадром закадровий голос"), як і дублювання, передбачає наявність додаткової звукової фонограми, проте вона не замінює оригінальну звукову доріжку, а накладається поверх, тим самим при такому способі перекладу чути і переклад, і оригінальний звук картини. Закадровий переклад може бути як одноголосим, так і двоголосим, і багатоголосим, являючи собою злагоджену роботу цілої команди акторів.

На першому етапі роботи з художнім фільмом іноземною мовою перекладач стикається з необхідністю адаптації перекладу. Адаптація як спосіб досягнення відповідного комунікативного ефекту передбачає, що «деякі предметні ситуації, виведені в оригінальному мовному творі, можуть бути витлумачені одержувачем тексту перекладу» [12, с. 403].

Адаптація перекладу є пристосуванням тексту до рівня компетентності реципієнта, тобто його обробку або переписування для нових цілей, нової аудиторії, нового способу застосування. Однак до адаптації слід підходити з великою обережністю, особливо під час роботи з перекладом художніх фільмів. Позитивна властивість цього прийому — полегшити одержувачу перекладного тексту розуміння смислів оригінального твору — «збіднює міжкультурну комунікацію, нівелює міжкультурні відмінності, створює хибне уявлення про те, що «скрізь так само»» [12, с. 404].

Найчастіше прийоми адаптації зустрічаються при обробці текстів для дітей, обробці текстів для нефахівців, коли терміни, складна тематична лексика замінюються при перекладі на загальномовну лексику або пояснюються перекладачем усередині тексту. Також має місце лінгвоетнічна адаптація, яка полягає не у спрощенні граматичного та лексичного складу тексту, а у прийомах, спрямованих на полегшення сприйняття чужих культурних реалій та мовних явищ.

Саме тому перекладачам доводиться займатися не лише перекладами текстів, а й брати участь у їхній первинній обробці. Переклад обов'язково потрібна стилістична правка, щоб він сприймався як оригінал. Чим кращий переклад, тим складніше його розпізнати. Але й мовне доопрацювання ще не гарантує, що нові глядачі зрозуміють і сприймуть перекладений текст так само, як це робили глядачі вихідною мовою. У представників різних культур розрізняються ментальність, життєвий досвід, асоціації, очікування стосовно текстів та багато іншого.

На наступному етапі для здійснення грамотного перекладу перекладачеві слід враховувати індивідуальні особливості мови героїв, оскільки вони можуть завдати найбільшу кількість труднощів.

Особливою проблемою перекладача може стати переклад діалектів, соціолектів, регіональних варіантів мови. Будучи граматичним та лексичним різновидом однієї мови, характерною для певної території, діалект виступає своєрідним індикатором походження людини. Досвідчений лінгвіст, почувши мову людини, легко зможе визначити, звідки вона родом. Саме тому перекладачеві потрібно приділяти особливу увагу цьому аспекту, оскільки, неправильно відобразивши в мові перекладу таку тонкість, як діалект персонажа, що перекладається, можна спотворити закладений самим автором зміст.

Перекладач повинен також враховувати акцент героїв, тому що він відрізняється від діалекту тим, що враховує не мову суб'єкта як таку, а його вимову.

Аналіз популярних сучасних іноземних фільмів та їх українськомовних варіантів дозволив нам виділити художній фільм *Star Wars. Episode II. Attack of the clones* як фільм з найбільшою кількістю перекладацьких варіантів, а саме з шістьма варіантами перекладів.

У всіх трьох варіантах перекладу було враховано, що персонаж не є корінним носієм мови та говорить у манері, властивій його одноплемінникам.

Для жанру фантастики, до якого належить фільм "Star Wars. Episode II. Attack of the clones", характерна наявність племен, народностей, країн і навіть цілих планет, яких не існує насправді. Отже, перекладачеві неможливо вивчити їх культурні та мовні особливості для найбільш точної передачі в мові перекладу. У таких випадках перекладачі найчастіше вдаються до прийому транскрибування. Наприклад, назви планет, що існують лише у всесвіті «Зоряних війн»: е. г. "Tatooine" "Kamino" "Coruscant" були представлені в українських перекладах як "Татуїн", "Каміно" і "Корусант", що є прикладом **транслітерації**. Транслітерація використовується у всіх досліджуваних варіантах перекладу та при передачі імен з вихідної мови на мову перекладу:

*e. g. Obi-Wan — Обі-Ван;*

*Palpatine — Палпатін;*

*Radmé — Падме.*

Не менш важким завданням для перекладача стає переклад реалій. Реалії - це слова, що позначають предмети, явища і поняття, що існують у практичному досвіді носіїв вихідної мови, але відсутні в практичному досвіді носіїв мови, що перекладає і тому не мають в ньому еквівалентів [43].

У всіх існуючих класифікаціях реалій (Є.М. Верещагіна, В.Г. Костомарова, С.І. Влахова, С.П. Флоріна, Г.Д. Томахіна, В.П. Конецької) виділяються три загальні групи, а саме географічні (Об'єкти фізичної географії), етнографічні (пов'язані з побутом, релігією, мистецтвом, культурою), суспільно-політичні (адміністративно-територіальний устрій, соціальні структури та групи населення, органи влади тощо).

Географічні реалії в досліджуваних варіантах перекладу фільму Джорджа Лукаса, як правило, перекладаються транскрипцією або транслітерацією:

*e. g. Kamino - Каміно (транслітерація);*

*Tatooine - Татуїн, Naboo - Набу, Ansion — Енсіон (Транскрипція);*

Рідше застосовується дослівний переклад.

*e. g. Lake Country - Озерний Край;*

*Outer Rim - Далекий рубіж;*

*Зовнішнє кільце.*

Питання перекладу етнографічних реалій, які часто зустрічаються в досліджуваному матеріалі, вивчаються особливо уважно, тому що «предмети побуту, одяг, страви тощо в художньому тексті надають висловлюванням певний національний, регіональний або місцевий колорит, що становить невід'ємну частину поетики» [12: 483]. Аналіз перекладів дозволив виділити такі професійні прийоми. Найчастіше вони перекладаються за допомогою описів, але також можливі варіанти транслітерації та транскрипції:

1. *Speeder Спейдер – транслітерація Спідер – транскрипція Машина – підбір аналогу*

2. *Power couplings Силові лінії - підбір аналога Силові лінії - підбір аналога Високовольтні лінії - описовий переклад*

3. *Death Sticks Дур - адаптація Дур - адаптація Палички смерті - дослівний переклад*

4. *Cup of ardees Стаканчик ардісу - транскрипція Стаканчик джавського соку - підбір аналогу Сік джави - підбір аналогу*

5. *Cloner Клонер - транслітерація Клонер - транслітерація Клонер — транслітерація*

6. *Kyberdart Сейбер-Дарт - транслітерація Дротик - адаптація \ підбір аналогу Стріла - адаптація \ підбір аналога*

7. *Map reader Картридер - підбір аналога Картридер - підбір аналога Система відтворення карт - описовий переклад.*

У першому прикладі у всіх трьох варіантах перекладу можна спостерігати варіативність професійних засобів перекладу. Так, у першому варіанті використано прийом транслітерації, але з невеликими відхиленнями від норми, в іншому прийом транскрипції, а в третьому підібрано аналог англійського слова в українській мові, який буде найбільш зрозумілим глядачеві.



У другому прикладі скористалися прийомом підбору аналога, тоді як в третьому застосовано описовий переклад.

У третьому прикладі застосовано дослівний варіант перекладу *death sticks* «палички смерті», що, своєю чергою, позначилося і як кінцевого продукту.

У четвертому прикладі застосовано прийом транслітерації під час перекладу неіснуючої рослини *ardees*, в інших варіантах перекладено цю реалію по-своєму, враховуючи свої суб'єктивні знання про «Всесвіт Зоряних Війн», що допомагає глядачеві краще відчувати атмосферу у фільмі.

Іменник *cloner* перекладено у всіх досліджуваних варіантах за допомогою транслітерації, що не заважає розумінню сенсу даного слова, оскільки в українській мові давно існує запозичення «клонувати».

Номінативна лексема *Kyberdart* за задумом режисера і сценариста має інопланетне походження, тому всі перекладачі зіткнулися з певними труднощами при виборі професійного засобу перекладу.

Суспільно-політичні реалії перекладають як за допомогою транскрипції та транслітерації: е. г. Jedi - Джедай, так і за допомогою описів та підбору аналогів.

Варіанти перекладу суспільно-політичних реалій

Jedi Order Братство Джедаєв — описовий переклад Орден Джедаєв — описовий переклад

Jedi Council Рада Джедаєв - аналогія з реально діючими організаціями  
Рада Джедаєв - аналогія з реально діючими організаціями

Commerce Guild — Комерційна Гільдія — дослівний переклад Гільдія торговців — описовий переклад

Padawan learner Падаван - транслітерація Учень - описовий переклад  
Падаван — транслітерація

Перекладна складність полягає в тому, що для реалій рідко існує дослівний варіант перекладу, у зв'язку з цим необхідно щоразу підбирати найкраще пояснення або ж, якщо такого поняття не існує в культурі мови

перекладу, доводиться проводити паралелі та шукати аналогії, що, у свою чергу, забирає багато часу, і, зрештою, обране значення може бути неточним.

Текст при цьому розширюється, що може знизити його емоційний вплив, але він стане доступним читачеві.

Отже, проведені теоретичні та практичні дослідження дозволяють стверджувати, що варіативність у перекладі є завдяки суб'єктивному сприйняттю перекладачів і, отже, суб'єктивній інтерпретації тексту. Для того щоб отримати грамотний, красивий і найбільш зрозумілий варіант перекладу, потрібно чимало часу, яке повинно бути витрачено на переклад реалій, правильну передачу акценту або діалекту персонажа, що говорить, і, що не менш важливо, на адаптацію тексту для заданої глядацької аудиторії. Тільки з урахуванням усіх цих параметрів переклад вийде природним та зрозумілим для глядача.

За допомогою okazіональних слів автори намагаються кодувати, але в жодному разі не розшифровують думки персонажів. Необхідно враховувати, що ці слова не мають аналогів у мові перекладу, тому їх дуже важко перекласти. Дуже важливо при перекладі таких слів з однієї мови в іншу робити все можливе, щоб передати все експресивне значення новоствореного слова. І це є основним завданням. Як правило, нові слова з'являються у мові на основі вже відомих слів та морфем. За допомогою їхнього аналізу лінгвіст може зрозуміти зміст okazіональних слів. Для цього потрібно знати методи словотвору. Як відомо, існують різні способи словотвору: словоскладання — один із найстаріших методів, а також суфіксація, префіксація, аббревіація, конверсія тощо.

Для того, щоб правильно зрозуміти значення таких нових слів, лінгвіст повинен бути обізнаний з основними впливами мови і повинен розділити слова на відповідні складові. Конверсія є спосіб словотвору, що викликає найбільший інтерес. Це функціональний перехід слова з однієї частини мови в іншу, тобто використання одного й того ж слова у різних частинах мови.

### **3.2 Застосування перекладацьких трансформацій для збереження семантико-прагматичної специфіки у перекладі текстів англійськомовного кінодискурсу**

Кінематограф являє собою креолізований текст, в якому присутні авторська (режисерська) спаянність вербального і невербального компонентів, насиченість реаліями (створення реальності), схильність до інтерпретації, колективне сприйняття колективного посилення інформації (опосередковане), співвіднесеність з певною просторово-часовою дійсністю.

Пропорційне співвідношення вербального та невербального компонентів у кожному кінематографічному творі своє. В епоху німого кіно вербальний компонент виносився в окремий кадр і був лаконічний. Робота перекладача, відповідно, була відносно проста: зробити візуально-письмовий переклад тексту в межах певного обсягу.

Образи персонажів, сюжетна лінія на екрані здійснювалися через брак звукового ряду за рахунок активної жестикуляції, кінесици та міміки акторів. За своєю якістю все це мало дещо вимушено перебільшений характер, щоб було зрозуміло без слів, що відбувається, відповідно, не вимагало перекладу іншою мовою. Однак із появою звукового ряду пропорції змінилися у бік збільшення вербального компонента. Переклади кінокартин спочатку супроводжувалися титрами, але пізніше фільми почали дублювати, перекладаючи іншою мовою, і складнощі для перекладача побільшало [72].

Дуже часто невідповідність авторського задуму назві твору кінематографа, неадекватно перекладеного іншою мовою, збиває з пантелику глядача, заважає його сприйняттю сюжетної лінії і, зрештою, може дезорієнтувати. Тому назви фільмів (у тому числі їх переклади іншою мовою) – з одного боку, важлива складова касових зборів від прокату кінокартини, з іншого – необхідний фактор для запам'ятовування змісту кінострічки та акцентування уваги на основних

сюжетних поворотах. Для перекладу назви кінофільму треба знати його зміст, мати творче мислення і підходити до перекладу, розуміючи концепцію її автора. Таким чином назва кінокартини, або заголовок кінотвору, дасть можливість глядачеві зорієнтуватися в потоці кіноіндустрії, приверне його увагу, даючи натяк на зміст фільму.

При перекладі назв кінофільмів з вихідної мови (ВМ) мовою перекладу (МП) використовується весь арсенал методів і прийомів. Наприклад, буквальный переклад, який часто негативно сприймається внаслідок поганої якості в результаті передачі оригінального тексту, нерідко зустрічається в перекладах заголовків і представляється повнозначним і адекватним: "Megamind" - "Мега мозок"; "Cube" - "Куб"; "Shrek" - "Шрек"; "Aladdin" - "Аладдин"; "Gran Torino" - "Гран Торіно".

У випадку з власними іменами ми маємо справу з транскрипцією і транслітерацією, два перші приклади можна розглядати як кальки з ВМ. Часто використовується такий метод, як цілісне перетворення: "Cinderella Man" - "Нокдаун"; "Die Hard" - "Міцний горішок"; "The Boat That Rocked" - "Рок-хвиля"; "There will be blood" - "Нафта". Безумовно, заміни, опущення, додавання: "300" - "300 спартанців"; "Garfield. A Tail of Two Kitties" - "Гарфілд"; "Being Julia" - "Театр". Таким чином, всі види трансформацій активно використовуються при перекладі назв кінофільмів і є адекватною передачею сенсу оригіналу.

Реалія, що є як назва предметів побуту, явищ, етнонімів тощо., і саме явище, матеріальний об'єкт, пов'язаний з образним уявленням, що складається завдяки знайомству з референтом через органи почуттів кожного індивідуума, по-різному сприймається у різних соціумах, у різних народів. Оскільки реалією є як предмет, явище дійсності, і саме слово (знак, код), її опосередковане сприйняття (через слово) представниками іншої культури та носіями іншої мови безпосередньо залежить від адекватного перекладу.

Працюючи з реаліями перекладача чекають дві основні труднощі: відсутність у перекладаючою мовою, мові перекладу (МП), точного однослівного відповідності перекладаної реалії через те, що у культурі і побуті носіїв мови перекладу немає об'єкта, що позначається даною реалією, тобто самого референта, і необхідність як передати предметне значення реалії, а й зберегти її національний та історичний колорит.

При перекладі творів кінематографа та передачі реалій проблема збереження національного колориту стоїть не так гостро, як при перекладі літературних творів, за умови демонстрації предмета-реалії на екрані, оскільки перед перекладачем не стоїть завдання називати предмет на МП, який часто не має відповідної лексичної одиниці у своєму лексичному складі через відсутність у культурі носіїв МП самого денотату. Проте за наявності слів-реалій у репліках персонажів чи закадровому авторському тексті без візуалізації предметів перекладачі під час перекладу кінематографічних творів зіштовхуються переважно з тими самими труднощами, як і під час перекладу творів художньої літератури. Поруч із цими труднощами слід зазначити обмеженість засобів передачі реалій проти арсеналом, доступним під час перекладу художніх літературних творів. Так, наприклад, перекладачі, які працюють у сфері кінематографа, за винятком дуже рідкісних випадків наявності закадрового авторського тексту, позбавлені можливості використовувати різні пояснення та тлумачення, які нерідко застосовуються під час перекладу творів літератури та наводяться у виносках внизу сторінки чи коментарях наприкінці чи початку книги.

При аналізі перекладу кінотексту, що включає вербальний і невербальний компоненти, можна виявити наступні способи осмислення реалій в кінематографі (з урахуванням перекладу з ВМ на МП):

- візуалізацію образу (підходить лише матеріальних предметів національного побуту і знайомить глядачів зі своїми назвами);

- комбінацію візуального образу предмета з його називанням предмета одним із героїв;
- тлумачення реалій та інших потребують пояснення понять у репліках одного з героїв;
- пояснення в закадровому тексті (підходить не для всіх жанрів кінопродукції).

Але переклад аудіовізуального тексту має і свої переваги перед усним чи письмовим перекладом (усним на слух, письмовим на слух, зорово-усним та зорово-писемним). Усі методи та прийоми перекладу, використовувані під час передачі змісту, поняття, значення тій чи іншій реалії, залежить від багатьох чинників. По-перше, від майстерності перекладача, по-друге, від жанру твору, по-третє, від адресата (вікова категорія, соціальне середовище, освітній рівень тощо).

В принципі, будь-яка мова може висловити будь-яке поняття: відсутність у словниковому складі мови спеціального позначення для будь-кого поняття у вигляді слова або стійкого словосполучення не означає неможливості висловити це поняття засобами цієї мови. Хоча в системі мови цей знак відсутній, його зміст завжди може бути переданий у мові в конкретному тексті за допомогою цілого ряду коштів.

Ймовірно, головна причина нерозуміння міжкультурному спілкуванні - це не просто відмінність мов. Міжетнічне нерозуміння в процесі міжкультурного спілкування виникає в результаті розбіжності, відмінності національних свідомостей.

Складність передачі оказіонального слова іншою мовою полягає, передусім, у відсутності його еквівалента у мові перекладу. Більш менш адекватний переклад передбачає не тільки вичерпну передачу змістового оригіналу, але і відтворення його прагматичного потенціалу. А для цього перекладач має потребу вносити до тексту перекладу відповідні зміни.

Як матеріал дослідження нами були обрані матеріали сучасного англomовного кинодискурсу, оскільки, порівняно з книгами, в них найчастіше зустрічаються okazіоналізми. Цей факт пов'язаний, передусім, з жанровими особливостями: вони орієнтовані на залучення великої аудиторії і мають, зазвичай, розважальний характер. Okазіональні назви є ефективним засобом залучення аудиторії з незвичайності своєї форми.

У ході дослідження ми виділили чотири основні способи перекладу англomовних okazіоналізмів на українську мову (перекладацькі стратегії або трансформації). Крім того, ми висловили частотність застосування тих чи інших стратегій переведення у відсотковому співвідношенні. Проілюструємо кожну перекладацьку стратегію прикладами англomовних okazіоналізмів.

Описовий переклад (40%). При описовому перекладі одиницею перекладу вважається значення морфем і застосовується дана перекладацька трансформація, як правило, під час перекладу безеквівалентної лексики, тобто коли мова перекладу не має відповідних понять з певних причин. Описовий переклад є універсальним у перекладацькій практиці, і також ефективним при перекладі okazіоналізмів.

Наприклад, британський серіал EastEnders названий ім'ям одного з районів Лондона - East End. У серіалі розповідається про життя мешканців цього району. У зв'язку з відсутністю прямого еквівалента в українській мові, перекладачі зупинилися на такому варіанті, як «Жителі Іст-Енду».

Аналогічним чином новинна телепередача Newstopia вийшла на телебаченні під назвою Нова утопія. Переклад можна вважати вдалим, оскільки програма має сатиричний формат. Шляхом опису перекладено також okazіональну назву телепередачі Kidspeak. Варіант "Устами немовляти" легко сприймається носіями української мови.

Отже, описовий переклад має безперечну перевагу в плані своєї доступності та легкості застосування. Тим не менш, часто еквівалент,

отриманий шляхом описового перекладу, втрачає свою емотивну конотацію, яку має оригінальний okazіоналізм, і яка допомагає йому привертати увагу аудиторії.

Транскрипція та транслітерація (25%). Транскрипція є відтворенням звучання іноземного слова мовою перекладу, а транслітерація - відтворення літерного складу іноземного слова. Вдаючись до цих перекладацьких трансформацій, перекладач okazіоналізмів запозичує морфеми з однієї мови до іншої. Проілюструємо застосування цієї перекладацької стратегії.

При перекладі відомого мультсеріалу «Batman» перекладачі використовували транскрибування - «Бетмен». Цей варіант перекладу прижився українською мовою. Однак, у даному випадку також можливе застосування і ряду інших стратегій, а саме калькування, функціональної заміни та описового перекладу: «Людина-кажан», «Рятувальний світ», «Бетмен: сміливість і відвага». Назва американського комедійного серіалу Portlandia має наступний переклад - Портландія. Портленд (Portland) – місто в США, в якому відбуваються події серіалу. Додавши закінчення -ія, за допомогою якого утворено чимало слів, перекладач отримав вдалий варіант перекладу. Транскрипція та транслітерація легкі у застосуванні, проте вони можуть бути використані не так часто через відмінності в морфемному корпусі української та англійської мов.

Функціональна заміна (20%). Часто ані калька, ані транскрипція, ані інші способи перекладу не можуть допомогти перекладачеві адекватно передати зміст певних морфем у складі okazіональних слів. У разі вдаються до перекладу з допомогою контексту, тобто до контекстуального перекладу, результатом якого є створення okazіональних слів у мові перекладу. Наприклад, назва серіалу "Neverwhere", знятого в жанрі фентезі, перекладена за допомогою функціональної заміни, внаслідок чого перекладачеві вдалося створити в мові перекладу okazіоналізм "Задвер'я". Отриману назву можна вважати вдалою, оскільки вона відображає суть серіалу і своєю незвичністю приваблює телеглядачів.



Ще одну назву телесеріалу перекладачам вдалося перекласти, створивши в українській мові новоутворення. Назва серіалу "Wanderfalls", дія якого розгортається неподалік Ніагарського водоспаду, перекладена як "Чудопад". На нашу думку, українська назва вийшла вдалою та оригінальною. Варто зазначити, що, незважаючи на максимальну еквівалентність перекладу, що здається, у разі застосування функціональної заміни, перекладач повинен бути обережним у використанні даної перекладацької трансформації, щоб у гонитві за емотивною складовою не втратити денотативне значення оригінального okazіоналізму.

Калькування (15%). Калькування є способом перекладу, при якому слова та вирази перекладаються за допомогою лексичних засобів іншої мови зі збереженням лексичної чи морфемної форми оригіналу. Цей спосіб часто є єдиним можливим для отримання вдалого перекладу. Назва мультсеріалу "SpongeBob SquarePants", українською мовою перекладена як "Губка Боб Квадратні Штани".

Всі морфеми були замінені їх прямими відповідностями українською мовою, внаслідок чого було отримано оригінальний переклад за своєю формою. Ще одна назва всіма відомого мультсеріалу «Spiderman» перекладена за допомогою цієї стратегії. Український еквівалент «Людина-павук» можна вважати адекватним перекладом, оскільки він точно відображає суть серіалу і добре сприймається носіями української мови як на слух, так і в письмовій формі.

Таким чином, переклад okazіоналізмів та пошук для них еквівалентів або складання відповідних okazіоналізмів у мові перекладу завжди становить труднощі для перекладачів. Дослідження показало, що у кількісному відношенні при перекладі okazіональних слів перекладачі найчастіше вдаються до описового перекладу.

### Висновки до розділу 3

1. Нинішня стадія вдосконалення мови та лінгвістики характеризується великою кількістю спроб вчених знову досягнути загальні мовні поняття та події з боку культурно-когнітивного підходу. Теорія перекладу стане винятком. Когнітивний аспект перекладу мало вивчений і безперечно цікавий сучасній лінгвістиці та перекладознавству. Постановка та вивчення цієї проблеми обов'язкові насамперед для встановлення найрезультативнішої перекладацької стратегії при відтворенні того чи іншого типу інформації, що існує у фразеологічних одиницях та фразах, які застосовуються в тексті-джерелі. Зацікавленість вчених до сфери когнітивного підходу до перекладу зростає, оскільки теперішній стан гуманітарної науки, з одного боку, і реальні умови світу, що змінився, з іншого потребують сучасного осмислення проблем, як уже давно відомих, так і актуальних для нашого часу. Передача безеквівалентних реалій англійської мови – справа досить нетривіальна. Вирішення завдання про вибір остаточного прийому буде безпосередньо зумовлене завданням, яке поставлено перед перекладачем: дотриматися колориту мовної одиниці з невеликою шкодою для семантики або показати суть реалії (якщо вона невідома), втративши при цьому колорит.

2. Існування кількох методів прочитання тексту обумовлено перекладацьким трактуванням оригіналу, що полягає в оцінці мовних засобів перекладу та їх можливості підлаштовуватися до загального контексту. Отже, трактування починається зі сприйняття тексту, а закінчується розумінням художнього тексту. З огляду на це різне розуміння перекладачами того самого тексту/контексту може вважатися головною причиною варіативності перекладу та появи кількох варіантів перекладу тексту. Іншими словами, варіативність перекладу може виникати з двох причин: по-перше, через різницю в інтерпретації та розумінні сенсу оригіналу перекладачем; по-друге, через те, що

перекладач може цілеспрямовано щось змінити, додати або опустити під час перекладу.

3. Крім правильної інтерпретації контексту, переклад художніх фільмів завжди пов'язаний із низкою складнощів, які можуть бути викликані специфікою перекладу, тобто наявністю в оригінальному фільмі регіональних варіантів мови, діалектів, соціолектів, дефектів мови героїв, використанням реалій, неіснуючих мов тощо.

4. Існує два способи перекладу фільмів – дубльований та закадровий. Під дубльованим перекладом фільму розуміється спосіб озвучування фільму, що передбачає створення фонограми фільму мовою перекладу, що повністю замінює оригінальну звукову доріжку. Такий спосіб вбиває фільм; оскільки фільм відразу ж стає більш «несмачним», йде його тональність, що звучить, розмитим і тривіальним постає образ-смісл кінодіалогу.

5. Отже, проведені теоретичні та практичні дослідження дозволяють стверджувати, що варіативність у перекладі є завдяки суб'єктивному сприйняттю перекладачів і, отже, суб'єктивній інтерпретації тексту. Для того щоб отримати грамотний, красивий і найбільш зрозумілий варіант перекладу, потрібно чимало часу, яке повинно бути витрачено на переклад реалій, правильну передачу акценту або діалекту персонажа, що говорить, і, що не менш важливо, на адаптацію тексту для заданої глядацької аудиторії. Тільки з урахуванням усіх цих параметрів переклад вийде природним та зрозумілим для глядача.

6. За допомогою okazіональних слів автори намагаються кодувати, але в жодному разі не розшифровують думки персонажів. Необхідно враховувати, що ці слова не мають аналогів у мові перекладу, тому їх дуже важко перекласти. Дуже важливо при перекладі таких слів з однієї мови в іншу робити все можливе, щоб передати все експресивне значення новоствореного слова. І це є основним завданням. Як правило, нові слова з'являються у мові на основі вже відомих слів та морфем. За допомогою їхнього аналізу лінгвіст може зрозуміти

зміст okazіональних слів. Для цього потрібно знати методи словотвору. Як відомо, існують різні способи словотвору: словоскладання — один із найстаріших методів, а також суфіксація, префіксація, абрєвіація, конверсія тощо.

7. Для того, щоб правильно зрозуміти значення таких нових слів, лінгвіст повинен бути обізнаний з основними впливами мови і повинен розділити слова на відповідні складові. Конверсія є спосіб словотвору, що викликає найбільший інтерес. Це функціональний перехід слова з однієї частини мови в іншу, тобто використання одного й того ж слова у різних частинах мови.

8. Кінематограф являє собою креолізований текст, в якому присутні авторська (режисерська) спаянність вербального і невербального компонентів, насиченість реаліями (створення реальності), схильність до інтерпретації, колективне сприйняття колективного посилання інформації (опосередковане), співвіднесеність з певною просторово-часовою дійсністю.

9. Пропорційне співвідношення вербального та невербального компонентів у кожному кінематографічному творі своє. В епоху німого кіно вербальний компонент виносився в окремий кадр і був лаконічний. Робота перекладача, відповідно, була відносно проста: зробити візуально-письмовий переклад тексту в межах певного обсягу.

10. Авторські okazіоналізм як особливий вид авторських неологізмів представляє особливий інтерес для теорії та практики перекладу, так як вони відносяться до області важко перекладається або неперекладного. Переклад складного багатопланового утворення, яким є okazіоналізм - різнопланове явище, пов'язане із взаємодією вихідної мови та мови перекладу, що утворює засіб у системі мови, вимагає прийняття самостійного та оригінального перекладацького рішення.

11. На відміну від мовних okazіоналізмів для авторських okazіоналізмів релевантні: 1) прихильність до унікальної мовленнєвої ситуації; 2) концептуальна ємність; 3) індивідуально-суб'єктивна номінативність; 4)

обмежена словотвірна продуктивність; 5) актуалізація коннотативного потенціалу слова, поява конотації новизни.

12. На нашу думку, труднощі адекватної передачі сенсоутворювальних функцій авторських неологізмів викликані гетерогенністю їх коннотативної потенції: по-перше, внутрішньотекстової (закодованої в тексті інформації для суб'єктивної інтерпретації автором змісту знака в тексті) і, по-друге, позатекстової (культурно обумовленої пресуппозиції).

## ВИСНОВКИ

1. Можна розглядати окказіоналізми як індивідуально-авторські слова, створені поетом або письменником відповідно до законів словотворення мови, за тими моделями, що в ній існують, і які використовуються в художньому тексті як лексичний засіб художньої виразності чи мовної ігри.

2. Мова постійно змінюється і набуває нових рис, і стає природним процес появи нових слів, які не вживалися раніше. Таке явище у мові, як окказіоналізм, досить вивчене. При цьому, на перший погляд, може здатися, що звичайні люди користуються окказіоналізмами досить рідко, але це не так, оскільки експресивна імпровізація займає досить важливу частину нашого самовираження, в тому числі і за допомогою мови. Якщо звернутися до творчості поетів і письменників, то слід зазначити, що вони по суті обходяться зі словом творчо, змінюючи, або ж створюючи його відповідно до своїх естетичних критеріїв, намагаючись передати новими засобами свої почуття досить ємно і образно.

3. Поняття окказіонального слова вперше ввів німецький філолог Г. Пауль у 1880 р. у своїй роботі «Принципи історії мови», де він говорив про те, що «у узуальному плані слово багатозначне, а в окказіональному - завжди однозначне, при цьому воно завжди багатше за узуальне. за змістом і його за обсягом». Тим не менш, з тих пір окказіоналізм ще довгий час визначалися як неологізми, і тільки в 1957 р. Н. І. Фельдман у своїй статті «Окказіональні слова та лексикографія» вжила термін «окказіоналізм». Під окказіоналізмом М. І. Фельдман розуміє «слово, утворене за мовною малопродуктивною чи непродуктивною моделі, і навіть по окказіональній (мовленнєвої) моделі і створене певний випадок чи з звичайного повідомлення, чи з художньої. Подібно до потенційного слова, окказіональне слово є фактом мови, а не мови. Так само я розумію і окказіональну форму слова».

4. Найчастіше на сучасному етапі okazіоналізм можна зустріти у кінотворах жанру фентезі та наукової фантастики, оскільки в даному випадку okazіоналізми відбивають ті аспекти життя, які у реальному світі.

5. Пропонуємо наступне визначення okazіоналізму в контексті дослідження кінодискурсу, okazіоналізм — це індивідуально-авторський еологізм, створений поетом, письменником, або сценаристом згідно з снуючими в мові непродуктивними словотворчими моделями і використовується виключно в умовах даного контексту, як лексичний засіб удожньої виразності або мовної гри.

6. Поняття «нове слово» зазнало значних змін в його розумінні протягом історії. Неоднозначність трактування терміну щодо його позначення призводить до того, що кожен дослідник повинен дати власне визначення. Доцільно визначати okazіоналізм як новоутворення, що має низку відмінних рис. Таке новоутворення, по-перше, не увійшло у узуальне слововживання, по-друге, має певного творця, по-третє, прикріплено до певного контексту, по-четверте, має синхроно-діахрону дифузність, по-п'яте, утворено за певною моделлю.

7. Серед основних засобів утворення okazіоналізмів можна виокремити узуальні (суфіксація і абрєвіація) та незузальні (контамінація, гендіадис, заміна деривація, креація, дієреза, епентеза та метатеза) серед способів відзначується переважання новоутворень-креатем, розширення арсеналу словотворчих способів а саме: використання префіксації, конфіксації, додавання, а також неморфемного усічення та графічних способів.

8. Використовуючи класифікацію Р. Намітокової, можна назвати різні ступені okazіональності новоутворень в контексті кінодискурсу:

а. Okказіоналізми I ступеня - це стандартні, потенційні утворення, створені відповідно до дериваційних норм сучасної літературної мови.

б. Okказіоналізми II ступеня – частково нестандартні утворення, в яких відступ від норми не породжує труднощів семантичної інтерпретації.

в. Окказіоналізм III ступеня - повністю нестандартні утворення, семантична інтерпретація яких важка, а відступ від дериваційної норми значно. Такі утворення не мають аналогів серед авторських інновацій.

9. Сучасний кінодискурс є важливим об'єктом лінгвістичних досліджень. Ми живемо в інформаційному світі, в якому влада перебуває в руках тих, хто володіє інформацією, інтерпретує її та тиражує. Саме кіно надають вирішальний вплив на формування світогляду, поглядів, уявлень, на світосприйняття, свідомість та поведінку членів суспільства». Специфіка кінотексту полягає у тому, що представники світу кіно формують картину світу у свідомості масової аудиторії. Потрібно відзначити посилення особистісного початку у кінодискурсі, яке проявляється, зокрема, у словотворчій діяльності сценаристів, так званому «словомейкерстві», а також у підвищенні експресивно-оцінної ролі новоутворень у медіа.

10. Можна виділити п'ять видів перекладу фільмів:

- 1) синхронний переклад фільму, коли перекладач, як і глядач, бачить фільм вперше;
- 2) озвучування фільму одним актором чи перекладачем;
- 3) озвучування фільму двома акторами на тлі оригінального озвучування;
- 4) повний дубляж – озвучування фільму акторами. Перекладач повинен перекласти так, щоб оригінальне звучання за артикуляцією збігалось з перекладом;
- 5) створення субтитрів.

11. Згідно з цією класифікацією, переклад фільмів може бути представлений за допомогою дубляжу, «голосом за кадром» та субтитрами. У роботі ми аналізуємо переклад, виконаний у вигляді субтитрів. Здійснення перекладу шляхом створення субтитрів - це переклад кінодіалогу, при якому оригінальний звуковий та відеоряд супроводжується письмовим перекладом, що відображається на екрані.



12. Новоутворення мають інгерентну експресивність, яка обумовлена структурно-семантичними особливостями дериватів. На думку вчених, «неологізм, фіксуючи незвичайний спосіб вираження, сам собою створює ефект новизни, сучасності, експресивності». Експресивність okazіоналізмів, створених узуальними способами, може створюватися завдяки семантико-стилістичним властивостям виробляє лексеми і характеру денотату, номінованого okazіоналізмом, оцінки афіксів, експресивності самої словотворчої моделі. Широко представлені в сучасному кінодискурсі новоутворення з експресивно-оціночними афіксами, до яких, зокрема, належать розмірно-оціночні суфікси.

13. Кінематографічні твори є об'єктом досліджень різних напрямів науки: культурології, семіотики, лінгвістики, лінгвокультурології, соціології, теорії міжкультурної комунікації, психології, теорії перекладу. Так, у лінгвістиці активно розробляються поняття кінотексту та кінодискурсу, вирішується проблема їх співвідношення, виявляються специфічні категорії кінотексту як полімодального утворення.

14. Кінодискурс - складне явище, що включає зв'язаний текст, що є вербальним компонентом фільму, в сукупності з невербальними компонентами - аудіовізуальним рядом та іншими значущими для смислової завершеності фільму невербальними факторами. Серед актуальних питань, пов'язаних із дослідженням кінотекстів, залишається проблема вивчення принципів організації інформації у тексті кіно. Семіотичною особливістю фільму визнається поєднання в єдиному текстовому просторі компонентів, що належать різним знаковим системам.

Кінодискурс - комплексний лінгвосеміотичний комунікативний феномен культури, що відноситься до цивілізаційних цінностей, що накопичуються людством з кінця ХІХ - початку ХХ століть до сьогодні. Більше того, векторно його розвиток спрямований у далеке майбутнє у зв'язку з безупинним розвитком інформаційних технологій (цифрові мультимедійні засоби візуалізації

інформації, мистецтва в тому числі) та віртуалізацією існування Homo sapiens, що наростає.

15. У зв'язку з виникненням такого поняття як кінодискурс закономірно відбулося й оформлення різних підходів до його вивчення, завдяки яким з'явився цілий ряд визначень даного виду дискурсу. Ці підходи характеризують його з різних сторін, вказуючи на ті чи інші ознаки, функції, особливості.

16. Перекладацько-синергетичний підхід до дослідження, формує смисли (фактуальний, іррадіюючий, кінтурологічний, полімодальний, індивідуально-образний, рефлексивний, іконічний кіносмисли) у перекладацькому просторі кінодискурсу та створює при цьому певні поля (змістовне поле, поле перекладача, поле кінореципієнта, аудіовізуальне поле). Синергія перелічених вище полів створює гармонійний переклад.

17. Особливу увагу лінгвістів-кінознавців привертають неологізми кінодискурсу як перманентно змінний пласт лексики, що відображає актуальні тенденції, уподобання, новостворені кіноприйоми, кіножанри. Вивчення нових слів «перебуває у колі найважливіших питань сучасної лінгвістики, оскільки дослідження складу новоутворень, їх структурних особливостей, функціонального призначення сприяє вирішенню багатьох проблем лексикології, словотвору, граматики, стилістики.

18. Сучасне британське кіномистецтво викликає великий інтерес, у тому числі і з лінгвістичної точки зору. Завдяки фільмам глядачі мають можливість не лише поринути в атмосферу життя сучасної Британії, а й познайомитися з розмовною промовою, яка, на нашу думку, піддається в деяких фільмах мінімальної стилізації через прагнення авторів фільму максимально наблизити його до життя.

19. Нами були відзначені такі особливості розмовного кінодискурсу на найцікавішому – лексичному – рівні, більшість яких також стосується компресії:

- а) використання коротких, часто одноморфемних, слів;
- б) використання слів широкої семантики;

в) використання сленгових одиниць та еквівалентів розмовного характеру, що мають у словнику послід *informal* або навіть *very informal*;

г) використання фразових дієслів та дієслівних конструкцій з післялогами;

д) використання різних вигуків.

20. Здійснене дослідження дозволило нам констатувати, що причини «створення» okazіональних одиниць мають прагматичний та когнітивний характер.

Творче використання okazіональних одиниць дозволяє автору вирішувати такі основні прагматичні завдання, що служать головною прагматичною метою впливу на адресата:

1) привернення уваги;

2) вираження відносини, оцінки;

3) створення стилістичного ефекту: підвищення експресивності, емоційності, створення індивідуального авторського стилю.

21. Зауважимо також, що поява okazіональних одиниць у дискурсі викликана потребою назвати ще не назване, передати новий (або в деяких випадках оновлений) когнітивний зміст, що, очевидно, має когнітивну обумовленість.

22. У перекладознавстві вивчається обсяг та зміст понять "кінопереклад", "аудіовізуальний переклад", "мультимедійний переклад".

В даний час прийнято вважати, що поняття «аудіовізуальний» та «мультимедійний» переклад ширші, ніж поняття «кінопереклад», оскільки включають переклад широкого спектру відеоматеріалів, у тому числі телепрограм, випусків новин, рекламних матеріалів та ін.

23. Кількість наукових праць з проблематики кіноперекладу постійно зростає, що пояснюється актуальністю та затребуваністю даного виду перекладу на ринку перекладацьких послуг, у той же час специфіка перекладу компонентів кінотексту залишається малодослідженою, у тому числі за рахунок того, що в поле зору дослідників, як правило, потрапляють окремі параметри

кіноперекладу не пов'язані єдиною концепцією. Так, значну увагу приділяють технічним особливостям різних видів кіноперекладу: техніці створення субтитрів, особливостям дубляжу або закадрового перекладу.

24. Кінопереклад є особливою областю перекладацької діяльності, яку не можна відносити до будь-якого іншого виду перекладу: художнього чи спеціального, усного чи письмового. Однак при цьому не можна не відзначити, що кінопереклад безперечно вбирає особливості зазначених видів перекладу. Так, переклад художнього кінотексту неможливий без досвіду художнього перекладу — у цьому процесі є обов'язковим облік таких категорій, як художній час та художній простір, дієгега, мовна характеристика персонажа, модальність, експресивність та емотивність, категорія комічного.

25. Перекладацький простір формується у вигляді наступних диференціальних смислів: фактуальний зміст, що відображає зміст тексту; іррадіює сенс, що відбиває енергетичне поле; асоціативно-семіологічний зміст як відбиток фатичного поля; модальний зміст як відбиток поля автора; індивідуально-образний зміст як відображення поля перекладача; рефлексивний зміст як відбиток поля реципієнта. Відповідно до цієї концепції, аксіологічною домінантою процесу перекладу є гармонійний переклад, що виникає за допомогою синергії полів, щоразу породжуючи новий, унікальний текст перекладу.

26. У кіноперекладацькому просторі відбуваються такі процеси: формування фактуального кіносенсу здійснюється на основі сценарію (змістовне поле); формування іррадіюючого кіносенсу відбувається за допомогою музики, гри акторів, супрасегментних засобів мови персонажів (енергетичне поле); кінодискурс має культурологічний кіносенс (фатичне поле); наявність зазначеного співавторства формує полімодальний кіносенс (поле автора); утворюється індивідуально-подібний кіносенс у вигляді образу-гештальту (поле перекладача); відбувається формування рефлексивного кіносенсу (поле кінореципієнта).

Таким чином, незаперечним фактом став зростаючий інтерес лінгвістів до вивчення кінодискурсу у зв'язку з величезним впливом кінематографу на особливості сприйняття світу сучасною людиною. Кінодискурс є поліпарадигмальним об'єктом вивчення, і для системного його опису потрібні дані ряду наук. Перспективним, на наш погляд, є вивчення кінодискурсу з погляду концептуальних систем, що відображаються в ньому, як складових індивідуальних і корпоративно-групових картин світу.

27. Нинішня стадія вдосконалення мови та лінгвістики характеризується великою кількістю спроб вчених знову досягнути загальні мовні поняття та події з боку культурно-когнітивного підходу. Теорія перекладу стане винятком. Когнітивний аспект перекладу мало вивчений і безперечно цікавий сучасній лінгвістиці та перекладознавству. Постановка та вивчення цієї проблеми обов'язкові насамперед для встановлення найрезультативнішої перекладацької стратегії при відтворенні того чи іншого типу інформації, що існує у фразеологічних одиницях та фразах, які застосовуються в тексті-джерелі. Зацікавленість вчених до сфери когнітивного підходу до перекладу зростає, оскільки теперішній стан гуманітарної науки, з одного боку, і реальні умови світу, що змінився, з іншого потребують сучасного осмислення проблем, як уже давно відомих, так і актуальних для нашого часу. Передача безеквівалентних реалій англійської мови – справа досить нетривіальна. Вирішення завдання про вибір остаточного прийому буде безпосередньо зумовлене завданням, яке поставлено перед перекладачем: дотриматися колориту мовної одиниці з невеликою шкодою для семантики або показати суть реалії (якщо вона невідома), втративши при цьому колорит.

28. Існування кількох методів прочитання тексту обумовлено перекладацьким трактуванням оригіналу, що полягає в оцінці мовних засобів перекладу та їх можливості підлаштовуватися до загального контексту. Отже, трактування починається зі сприйняття тексту, а закінчується розумінням

художнього тексту. З огляду на це різне розуміння перекладачами того самого тексту/контексту може вважатися головною причиною варіативності перекладу та появи кількох варіантів перекладу тексту. Іншими словами, варіативність перекладу може виникати з двох причин: по-перше, через різницю в інтерпретації та розумінні сенсу оригіналу перекладачем; по-друге, через те, що перекладач може цілеспрямовано щось змінити, додати або опустити під час перекладу.

29. Крім правильної інтерпретації контексту, переклад художніх фільмів завжди пов'язаний із низкою складнощів, які можуть бути викликані специфікою перекладу, тобто наявністю в оригінальному фільмі регіональних варіантів мови, діалектів, соціолектів, дефектів мови героїв, використанням реалій, неіснуючих мов тощо.

30. Існує два способи перекладу фільмів – дубльований та закадровий. Під дубльованим перекладом фільму розуміється спосіб озвучування фільму, що передбачає створення фонограми фільму мовою перекладу, що повністю замінює оригінальну звукову доріжку. Такий спосіб вбиває фільм; оскільки фільм відразу ж стає більш «несмачним», йде його тональність, що звучить, розмитим і тривіальним постає образ-смісл кінодіалогу.

31. Отже, проведені теоретичні та практичні дослідження дозволяють стверджувати, що варіативність у перекладі є завдяки суб'єктивному сприйняттю перекладачів і, отже, суб'єктивній інтерпретації тексту. Для того щоб отримати грамотний, красивий і найбільш зрозумілий варіант перекладу, потрібно чимало часу, яке повинно бути витрачено на переклад реалій, правильну передачу акценту або діалекту персонажа, що говорить, і, що не менш важливо, на адаптацію тексту для заданої глядацької аудиторії. Тільки з урахуванням усіх цих параметрів переклад вийде природним та зрозумілим для глядача.

32. За допомогою okazіональних слів автори намагаються кодувати, але в жодному разі не розшифровують думки персонажів. Необхідно враховувати, що

ці слова не мають аналогів у мові перекладу, тому їх дуже важко перекласти. Дуже важливо при перекладі таких слів з однієї мови в іншу робити все можливе, щоб передати все експресивне значення новоствореного слова. І це є основним завданням. Як правило, нові слова з'являються у мові на основі вже відомих слів та морфем. За допомогою їхнього аналізу лінгвіст може зрозуміти зміст okazіональних слів. Для цього потрібно знати методи словотвору. Як відомо, існують різні способи словотвору: словоскладання — один із найстаріших методів, а також суфіксація, префіксація, абрєвіація, конверсія тощо.

33. Для того, щоб правильно зрозуміти значення таких нових слів, лінгвіст повинен бути обізнаний з основними впливами мови і повинен розділити слова на відповідні складові. Конверсія є спосіб словотвору, що викликає найбільший інтерес. Це функціональний перехід слова з однієї частини мови в іншу, тобто використання одного й того ж слова у різних частинах мови.

34. Кінематограф являє собою креолізований текст, в якому присутні авторська (режисерська) спаянність вербального і невербального компонентів, насиченість реаліями (створення реальності), схильність до інтерпретації, колективне сприйняття колективного посилання інформації (опосередковане), співвіднесеність з певною просторово-часовою дійсністю.

Пропорційне співвідношення вербального та невербального компонентів у кожному кінематографічному творі своє. В епоху німого кіно вербальний компонент виносився в окремий кадр і був лаконічний. Робота перекладача, відповідно, була відносно проста: зробити візуально-письмовий переклад тексту в межах певного обсягу.

35. Авторські okazіоналізм як особливий вид авторських неологізмів представляє особливий інтерес для теорії та практики перекладу, так як вони відносяться до області важко перекладається або неперекладного. Переклад складного багатопланового утворення, яким є okazіоналізм - різнопланове

явище, пов'язане із взаємодією вихідної мови та мови перекладу, що утворює засіб у системі мови, вимагає прийняття самостійного та оригінального перекладацького рішення.

36. На відміну від мовних okazіоналізмів для авторських okazіоналізмів релевантні: 1) прихильність до унікальної мовленнєвої ситуації; 2) концептуальна ємність; 3) індивідуально-суб'єктивна номінативність; 4) обмежена словотвірна продуктивність; 5) актуалізація коннотативного потенціалу слова, поява конотації новизни.

37. На нашу думку, труднощі адекватної передачі сенсоутворювальних функцій авторських неологізмів викликані гетерогенністю їх коннотативної потенції: по-перше, внутрішньотекстової (закодованої в тексті інформації для суб'єктивної інтерпретації автором змісту знака в тексті) і, по-друге, позатекстової (культурно обумовленої пресуппозиції).



## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеева И.С Письменный перевод. Немецкий язык Учебник. СПб. Изд-во «Союз»-2006. - 368 с.
2. Амочкин В. В. Лингвистические средства социокультурной характеристики персонажа зарубежного кинопроизведения: на материале англо- и франкоязычных фильмов: дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2015. 172 с.
3. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов / лит. ред. М.В. Лазова., - 2е изд., - М.: Советская энциклопедия, 1966
4. Белокурова С.П. Словарь литературоведческих терминов. URL: [http://literary\\_criticism.academic.ru](http://literary_criticism.academic.ru)
5. Виноградов В.В. Очерки по истории русского литературного языка XVII - XIX вв. -М.: Высш. шк., 1982. - 528 с.
6. Виноградов В.В. Избранные труды. Лексикология и лексикография. М.: Наука, 1977. — 312 с.
7. Виноградов В. В. Об основном словарном фонде и его словообразующей роли в истории языка. М.: Изд-во АН. СССР, 1951. - Т. 10. - 612 с.
8. Винокур Г.О. О языке художественной литературы. - М.: Высш. шк., 1991. - 448 с.
9. Влахов С., Флорин С. Непереваемое в переводе. - М.: Международные отношения, 1980. - 342 с.
10. Влахов С.И., Флорин С.П. Непереваемое в переводе. 4-е изд. М.: Р. Валент, 2009. 360 с.
11. Гайданка Д.В. Дискурс кіно в ракурсі новітніх парадигм: особливості й типологія. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія. 2015. № 16. С. 99–101.

12. Гарбовский Н.К. Теория перевода. Учебное пособие. — М.: Изд-во Моск. Ун-та, 2004. — 544 с.
13. Гридасова О.І. Кінодискурс як об'єкт навчання кіно перекладу. Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. 2014. № 2. С. 102–107.
14. Гридина Т.А. Языковая игра: стереотип и творчество. Екатеринбург: Издательство Уральского государственного педагогического университета, 1996. 225 с.
15. Гумбольдт В. фон. Язык и философия культуры. М.: Прогресс, 1985. 452 с.
16. Делёз Ж. Кино / пер. с фр. Б. Скуратов. М: Ад Мар-гинем, 2004. 624 с.
17. Дейк Т.А., ван. Язык. Познание. Коммуникация. — М.: Прогресс, 1989.
18. Зайченко С. С. Некоторые особенности кинодискурса как знаковой системы // Филологические науки. Вопросы теории и практики, № 4 (11). Тамбов: Грамота, 2011. С. 82-86
19. Земская, Е. А. Словообразование как деятельность [Текст] / Е. А. Земская. - М. : Наука, 1992. - 221 с.
20. Ильясова С.В., Амири Л.П. Языковая игра в коммуникативном пространстве СМИ и рекламы. М.: Флинта: Наука, 2009. 296 с.
21. Катермина В.В. Культурно-интерпретирующий потенциал массмедийных неологизмов в английском дискурсе // Вопросы когнитивной лингвистики. 2017. № 1.
22. Катермина В.В., Бирюкова П.С. Аксиология неологизмов в англоязычном кинематографическом дискурсе // Междисциплинарные аспекты лингвистических исследований. 2020.

23. Колоїз Ж. В. До питання про диференціацію основних понять неології / Ж. В. Колоїз // Вісник Запорізького державного університету. – 2002. – №3. – С. 89–95.
24. Король каже! The King's Speech: фільм / реж. Т. Хупер. Великобританія, США, Австралія, 2010. 118 хв. Фільм вийшов на екрани 2010 р.
25. Корячкина А. В. Англоязычный художественный кинодискурс и потенциал его интерпретатив-но-коммуникативного перевода: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2017. 312 с.
26. Косович О. В. До питання про суть неологізму у сучасній лінгвістиці // Записки з романо-германської філології. – Вип. 2 (29). – 2012. – С. 68–75.
27. Костина Р.Г. Фэнтэзи как элемент современной субкультуры молодежи // Интеграция образования. 2010. № 2. — С. 80-85.
28. Крисанова Т. Основні підходи до розуміння поняття “кінодискурс”. Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Мовознавство. 2014. № 4. С. 98–102.
29. Кропінова Т.В. (2009). Переклад кінотексту: специфіка кінотексту як перекладацького об'єкта. *Теорія і практика перекладу*, (6), 407-411. Вилучено з: [http://www.nbuv.gov.ua/portal/natural/Nvvn/filolog/2009\\_6/R8/Kropinova.pdf](http://www.nbuv.gov.ua/portal/natural/Nvvn/filolog/2009_6/R8/Kropinova.pdf)
30. Крысин Л.П. Толковый словарь иноязычных слов. - М.: Эксмо, 2005.
31. Лавриненко И. Н. Критерии классификации кино дискурса. - Вестник Харьковского национального университета. - Дискурсология: семантика и прагматика. № 1003, 2012. С. 41-44.
32. Лингвистический энциклопедический словарь. — М.: Советская энциклопедия, 1990.
33. Лопатин В. В. Рождение слова: неологизмы и окказиональные словообразования. М.: Наука, 1973. 152 с.

- 34.Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллинн: ЭэсгиРаамат, 1973. 140 с.
- 35.Лыков А. Г. Окказионализм и языковая норма //Грамматика и норма: сб. ст. М.: Наука, 1977. С. 62-82.
- 36.Мельник М.Є. Кінотекст як особливий вид дискурсу. Сучасні дослідження з іноземної філології. 2014. № 12. С. 123–127.
- 37.Минеева З. И. Контаминация в образовании номинаций человека // Вестн. Удмурт. ун-та. 2015. Т. 25. Вып. 2. С. 58—68.
- 38.Мостовий М. І. Лексикологія англійської мови / М. І. Мостовий. – Х. : Основа, 1998. – 256 с.
- 39.Назмутдинова С.С. Гармония как переводческая категория (на материале русского, английского, французского кинодискурса). Автореф. дисс. канд. филол. наук. Тюмень, 2008. 18 с.
- 40.Назмутдинова Светлана Сергеевна Пути достижения гармоничного перевода в кинодискурсе // Вестник ЧелГУ. 2007. №22.
- 41.Некрасова А. И. Особенности перевода авторских окказионализмов в романе-антиутопии Дж. Оруэлла «1984» (на материале переводов с английского языка на русский и китайский языки) // Ученые заметки ТОГУ. Т. 8 № 2. 2017. — С. 191-195.
- 42.Нелюбин Л.Л. Переводоведение в ретроспективе // Филология - Philologica. - 1997. - № 12.
43. Нелюбин Л.Л. Толковый переводоведческий словарь. — 3-е издание, переработанное. — М.: Флинта: Наука, 2003. — 320 с.
- 44.Намитоква Р. Ю. Авторские неологизмы: словообразовательный аспект. — Ростов н/Д, 1986.
- 45.Пауль Г. Принципы истории языка: учеб. пособие. - М.: Издательство иностранной литературы, 1960. - 93 с

46.Петрова Н. Е., Рацибурская Л. В. Язык современных СМИ: средства речевой агрессии : учеб. пособие. 3-е изд., стер. — М. : Флинта : Наука, 2014. 160 с.

47.Пирс Ч. Начала прагматизма. Спб.: Алетейя, 2000. - 352 с.

48.Пулина Е.А. Окказиональное художественное слово как «вызов» переводчику //Альманах современной науки и образования. 2007. № 3-2. — С. 171-172.

49.Рацибурская Л. В. Словообразовательные инновации как отражение социальных изменений в современной России // Новые явления в славянском словообразовании: система и функционирование. М.: Изд-во Мос. ун-та, 2010. С. 287-300.

50.Ревзин И. И., Розенцвейг, В. Ю. Основы общего и машинного перевода. М.: Высшая школа, 1964. - 243 с

51.Рецкер Я. И. Теория перевода и переводческая практика. Очерки лингвистической теории перевода / доп. и коммент. Д. И. Ермоловича. - 3-е изд., стереотип. - М.: Р. Валент, 2007. - 244 с.

52.Сапожников И. Дубляж и закадровое озвучивание фильмов. — Звукорежиссер № 3/2004. — М.: Издательство, 2004. — 625 с.

53.Сегизбаева К.К., Купабаева А.А. Способы словообразования окказионализмов // Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. 2016. № 3 (42). — С. 59-63.

54.Скребнев Ю.М. Основы стилистики английского языка: Учебник для ин-тов и фак. иностр. яз. / Ю.М. Скребнев. — 2-е изд., испр. — М.: ООО «Издательство Астрель»; ООО «Издательство АСТ», 2003.

55.Слышкин Г.Г. Ефремова М.А. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа). М.: Водолей Publishers, 2004. 153 с.

56. Сорока Ю. Г. Кинодискурс повседневности постмодерна [Текст] / Ю. Г. Сорока // Постмодерн: новая магическая эпоха / под ред. Л. Г. Ионина. - Харьков: Харьковский нац. ун-т им. Н. В. Каразина, 2002. - С. 47-49.
57. Тельпов Р.Е. Семантические неологизмы и окказионализмы: проблема сохранения стилистического эффекта при переводе // Мир науки, культуры, образования. 2017. Т. 63. — № 2. — С. 352-355.
58. Федорова И. К. Проблемы киноперевода в аспекте зрительского восприятия // Вестник Московского университета. Сер. 22. Теория перевода. 2014. № 2. С. 63-76.
59. Фельдман Н. И. Окказиональные слова и лексикография // Вопр. языкозн. -1957. - № 4 - С. 64 - 73.
60. Флоря А.В. О природе окказиональных слов // Вопросы русского языка и методика его преподавания. Орск -1996. - С. 72.
61. Ханпира Эр. Об окказиональном слове и окказиональном словообразовании / Эрик Иосифович Ханпира // Развитие словообразования современного русского языка : [сб. научн. трудов / под. ред. Е. А. Земской и Д. Н. Шмелева]. - М. : Наука, 1966. - С. 153.
62. Цепков И.В. Термин-реалия как переводческая проблема. Вестник МГЛУ. 2011. № 615. С. 118-119.
63. Шмелёв Д.Н. Проблемы семантического анализа лексики. URL: <http://balmontoved.ru>
64. Эко, У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / пер. с ит. В. Г. Резник, А. Г. Погоняйло. СПб., 2004. 544 с.
65. Эко У. Сказать почти то же самое: Опыты о переводе / пер. с ит. А.Н. Коваля. СПб.: Симпозиум, 2006. 574 с.
66. Benjamin, A.E. Translation and the Nature of Philosophy: A New Theory of Words. New York: Routledge, 1989. 194 p.

67. Cambridge Online Dictionary URL:  
<http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/nonce-word?a=british>.
68. Concise Oxford Dictionary. 4-th ed. Oxford: Oxford University Press, 1995.  
1674 p.
69. Derrida J. What Is a «Relevant» Translation? // Critical Inquiry Winter 2001.  
Vol. 27, № 2. P. 174-200.
70. Grice H.P Logic and Conversation// Cole P, Morgan J. Syntax and Semantics  
3: Speech Acts. — New York, 1975.
71. Macmillan English Dictionary for Advanced Learners. International Student  
Edition. — Oxford, 2002.
72. O'Sullivan C. Translating Popular Film. London, Palgrave Macmillan, 2011.  
243 p.

## ДОДАТКИ

### Додаток А

№	Приклад оказіоналізму	Український переклад
1.	<p>“Yippie-ki-yay Mother f*cker”</p> <p>Originally based on an old cowboy expression of joy (without the expletive) Yippie-i-o ki yay – Bruce himself claims the line was just ad-lib and the rest is, as they say, history.</p>	<p>"Yippie-ki-yay Mother f*cker"</p> <p>Спочатку заснований на старому ковбойському виразі радості (без лайливих слів) Yippie-i-o ki yay – сам Брюс стверджує, що репліка була просто імпровізацією, а решта, як вони кажуть, історія.</p>
2.	<p>“Show me the Money”</p> <p>Along with ‘you had me at hello’, ‘Show me the money’ is a phrase coined in the film Jerry Maguire.</p>	<p>"Покажи мені гроші"</p> <p>фраза «Покажіть мені гроші» була використана у фільмі Джеррі Магуайр.</p>
3.	<p>“Hasta La Vista, Baby”</p> <p>The Spanish translation of see you later. ‘Hasta la vista, baby’ received worldwide exposure in the film Terminator 2 during an exchange between John Connor (Edward Furlong) and ‘The Terminator’ (Arnold Schwarzenegger).</p>	<p>«Hasta La Vista, Baby»</p> <p>Іспанський переклад "побачимося пізніше". «Hasta la vista, baby» отримав світову популярність у фільмі «Термінатор 2» під час обміну між Джоном Коннором (Едвард Ферлонг) і «Термінатором» (Арнольд Шварценеггер).</p>
4.	<p>“Wax on, Wax off”</p> <p>Made famous in The Karate Kid (1984)</p> <p>Origin: The phrase refers to circular hand movements used while polishing cars, which unbeknownst to the main protagonist, Daniel (Ralph Macchio), was his teacher’s (Mr. Miyagi, Pat Morita) way of getting him to do chores and subversively teach him Karate techniques.</p>	<p>«Wax on, Wax off»</p> <p>Став відомим у The Karate Kid (1984)</p> <p>Походження: фраза відноситься до кругових рухів рук під час полірування автомобілів, які, незважаючи на те, що головний герой, Деніел (Ральф Маккіо), були способом його вчителя (пан Міягі, Пет Моріта) змусити його виконувати роботу та навчити його техніки карате.</p>
5.	<p>“Mud Blood”</p> <p>Made famous in Harry Potter and the Chamber of Secrets (2002)</p> <p>Origin: Well this, along with a multitude</p>	<p>«Брудна кров»</p> <p>Став відомим у фільмі «Гаррі Поттер і таємна кімната» (2002)</p> <p>Походження: це, разом із багатьма іншими оказіональними словами, вперше з’явилося в книгах, але також</p>



	<p>of other inventive words, first appeared in the books but also became an iconic term in the movies so we'll let this one slide. 'Mud Blood' is a highly derogatory term used to describe someone born of non-magical (Muggle) parents.</p>	<p>стало культовим терміном у фільмах. «Брудна кров» — це дуже принизливий термін, який використовується для опису людини, народженої немагічними (маглівськими) батьками.</p>
6.	<p>“Party On Dude” Made famous in Bill &amp; Ted’s Excellent Adventure (1989) Origin: Let’s not over complicate this one... ‘Continue enjoying yourself’ ...</p>	<p>«Вечірка почалася чувак» Став відомим завдяки чудовій пригоді Білла й Теда (1989) Походження: Не будемо ускладнювати це... «Продовжуйте насолоджуватися»</p>
7.	<p>“You’re Toast” Made famous in Ghostbusters (1984) Origin: Believe it or not, the use of toast in this manner was actually invented by Bill Murray in Ghostbusters when he altered Dan Aykroyd and Harold Ramis’s script slightly. The line as written: “I’m gonna turn this guy into toast.” The line as ad-libbed by Murray: “All right, this chick is toast.” This has now been officially added to the Oxford English Dictionary which says the use of “toast” is taken to mean “a person or thing that is defunct, dead, finished, in serious trouble, etc.,” originated with the movie. So... “Who ya gonna call?”</p>	<p>«Тобі кінець» Став відомим у Мисливцях за привидами (1984) Походження: Вірте чи ні, використання тостів у такий спосіб насправді винайшов Білл Мюррей у фільмі «Мисливці за привидами», коли він трохи змінив сценарій Дена Ейкрояда та Гарольда Раміса. Написаний рядок: «Я перетворю цього хлопця на тост». Рядок у рекламі Мюррея: «Гаразд, це курча тост». Тепер це було офіційно додано до Оксфордського словника англійської мови, де сказано, що використання контексту «тост» означає «людина або річ, яка не існує, мертва, закінчилася, має серйозні проблеми тощо», що походить від фільму. Отже... «Кому ти подзвониш?»</p>
8.	<p>“Go Ahead, Make My Day” Made famous in Sudden Impact (1983) Origin: Harry Callahan’s (A.K.A Dirty Harry, Clint Eastwood) famous challenge directed towards a robber holding a gun to a waitress’s head. Instead of backing off, Harry points his .44 Magnum revolver into the man’s face and dares him to shoot, saying with clenched teeth and in his</p>	<p>«Вперед, зроби мій день» Став відомим у Раптовому ударі (1983) Походження: знаменитий виклик Гаррі Каллахана (він же Брудний Гаррі, Клінт Іствуд), спрямований проти грабіжника, який приставив пістолет до голови офіціантки. Замість того, щоб відступити, Гаррі вставляє свій револьвер .44 Magnum в обличчя чоловіка та змушує його вистрілити, зціпивши зуби та характерним для нього грубим бурчанням: «Давай,</p>

	<p>characteristic rough grumble, “Go ahead, make my day”</p> <p>The phrase “go ahead, make my day” was written by Charles B. Pierce, an independent filmmaker who is credited with “story by” in the film Sudden Impact.</p>	<p>зроби мій день».</p> <p>Фраза «давай, зроби мій день» була написана Чарльзом Б. Пірсом, незалежним режисером, якому приписують «сценарну історію» у фільмі «Раптовий удар».</p>
9.	<p>“Truffle Shuffle”</p> <p>Made famous in The Goonies (1985)</p> <p>Origin: To truffle shuffle is to hold and shake your stomach. The origin of this came from the movie “Goonies” where the character Lawrence ‘Chunk’ Cohen, is required to stand and perform the manoeuvre as an act of ridicule before he is permitted to enter his friend’s house.</p>	<p>«Трюфель Shuffle»</p> <p>Прославився в The Goonies (1985)</p> <p>Походження: Танець живота. Це походить з фільму «Гуні», де від персонажа Лоуренса «Чанка» Коена вимагається встати і виконати танець як акт глузування, перш ніж йому дозволять увійти в будинок свого друга.</p>
10.	<p>“Nobody puts baby in the corner”</p> <p>Made famous in Dirty Dancing (1987)</p> <p>Origin: Famously coined in Dirty Dancing by Johnny (Patrick Swayze) in conversation with the parents of Baby (Jennifer Grey) prior to the final dance. She’s sitting in the corner with her parents, who were mad at her apparently....</p> <p>Now typically used when the correct amount of attention is not given to a situation but everything turns out OK anyway... fair enough then.</p>	<p>"Ніхто не зажене Бебі в кут"</p> <p>Став відомим у фільмі «Брудні танці» (1987)</p> <p>Походження: Використано Джонні (Патрік Суейзі) у «Брудних танцях» у розмові з батьками Бебі (Дженніфер Грей) перед останнім танцем. Вона сидить у кутку зі своїми батьками, які, мабуть, були злі на неї...</p> <p>Зараз зазвичай використовується, коли ситуації не приділяється належної уваги, але все одно все добре... тоді цілком справедливо.</p>
11.	<p>“Schwing”</p> <p>Made famous in Wayne’s World (1992)</p> <p>Origin: The term used by main characters, Wayne and Garth, to exclaim their ‘excitement’ in reference to an attractive woman, typically accompanied with a pelvic thrust.</p> <p>-Number one babe, Kim Basinger...</p>	<p>«Швінг»</p> <p>Став відомим у Світі Вейна (1992)</p> <p>Походження: термін, який використовують головні герої, Вейн і Гарт, щоб вигукнути своє «хвилювання» щодо привабливої жінки, яке зазвичай супроводжується поштовхом тазу.</p> <p>- номер один, Кім Бейсінгер... Швінг!</p> <p>-Касандра - повна красуня... Швінг!</p>

	<p>Schwing! -Casandra is a total babe... Schwing!</p>	
12.	<p>“Negative Ghost rider, The Pattern is Full” Made famous in Top Gun (1986) Origin: Upon completing a training mission, Maverick (Tom Cruise) radios air traffic control and requests a fly-by. ATC replies with ‘Negative Ghost rider the pattern is full’ – or ‘No, there are too many planes circling waiting to land’... If you have not heard this phrase used in general conversation, you should assume that the people you associate with aren’t massive nerds.</p>	<p>«Відповідь негативна, усі місця зайняті» Став відомим у Top Gun (1986) Початок: після завершення навчальної місії Маверік (Том Круз) дзвонить по радіо диспетчеру повітряного руху та просить проліт. АТС відповідає «Відповідь негативна, усі місця зайняті» – або «Ні, надто багато літаків кружляють, очікуючи на посадку»... Якщо ви не чули цю фразу в загальній розмові, ви повинні припустити, що люди, з якими ви спілкуєтеся, суцільні ботаніки.</p>
13.	<p>“The Numbers All Go To 11!” Made famous in This Is Spinal Tap (1984) Origin: To ensure that Spinal Tap would always be the loudest band they made sure all their amps went up to 11. Nigel: The numbers all go to eleven. Look, right across the board, eleven, eleven, eleven and... Martin: Oh, I see. And most amps go up to ten? Nigel: Exactly. Martin: Does that mean it’s louder? Is it any louder? Nigel: Well, it’s one louder, isn’t it? It’s not ten. You see, most blokes, you know, will be playing at ten. You’re on ten here, all the way up, all the way up, all the way up, you’re on ten on your guitar. Where can you go from there? Where? Martin: Put it up to eleven. Nigel: Eleven. Exactly. One louder.</p>	<p>«Усі числа воліють до 11!» Став відомим у This Is Spinal Tap (1984) Походження: щоб Spinal Tap завжди був найгучнішим гуртом, вони подбали про те, щоб усі їхні підсилювачі підняли до 11. Найджел: Усі цифри воліють до одинадцяти. Подивіться, прямо через дошку, одинадцять, одинадцять, одинадцять і... Мартін: О, я бачу. І більшість підсилювачів досягають десяти? Найджел: Саме так. Мартін: Це означає, що він голосніший? Чи голосніше? Найджел: Ну, це на один голос голосніше, чи не так? Це не десять. Розумієте, більшість хлопців, знаєте, гратимуть на десяти. Ти тут на десятці, на гітарі, на гітарі, на гітарі. Мартін: Підніми до одинадцяти. Найджел: Одинадцять. точно. Один голосніше.</p>
14.	<p>“I Pity the Fool” Made famous in Rocky III (1982) &amp; The A-Team (1983)</p>	<p>«Мені шкода дурня» Прославився в «Роккі III» (1982) і «Команда А» (1983) Походження: цитата, синонім MR. Т,</p>

	<p>Origin: A quote synonymous with MR. T, roughly translated as meaning 'I feel sorry for them as I'm going to have to hurt them' but don't just take our word for it,</p>	<p>що приблизно перекладається як «Мені їх шкода, тому що мені доведеться зробити їм боляче», але не вірте нам на слово.</p>
15.	<p>“To Infinity and Beyond” Made famous in Toy Story (1995) Origin: Buzz Lightyear’s famous line which basically means anything is possible. Once again we can turn to the vast expanse of the internet to find someone who’s spent a lot of time looking at the question in detail.</p>	<p>"До нескінченності і далі" Прославився в «Історії іграшок» (1995) Походження: знаменита фраза Базза Лайтера, яка означає, що все можливо. Знову ми можемо звернутися до величезного простору Інтернету, щоб знайти когось, хто витратив багато часу на детальне вивчення питання.</p>
16.	<p>“Mind-Meld” Made famous in Star Trek (1966) Origin: The Mind-meld made its first appearance in the original series of Star Trek during episode “Dagger of the Mind” which aired in 1966. A mind-meld is a technique for sharing thoughts, experiences, memories, and knowledge with another individual, essentially a limited form of telepathy typically undertaken by Vulcans. It usually requires physical contact with a subject, though instances of mind-melds without contact have been documented (when I say documented I mean it happened in the TV show a few times... the mind-meld is not, in fact, a real thing, that’s right Klingon speakers, I said it).</p>	<p>«Злиття розуму» Став відомим у "Зоряному шляху" (1966) Походження: Об’єднання розуму вперше з’явилося в оригінальному серіалі «Зоряний шлях» під час епізоду «Кинджал розуму», який вийшов у ефір у 1966 році. Об’єднання розуму — це техніка для обміну думками, досвідом, спогадами та знаннями з іншою особою. , по суті, обмежена форма телепатії, якою зазвичай користуються вулканці. Зазвичай для цього потрібен фізичний контакт із суб’єктом, хоча були задокументовані випадки об’єднання свідомості без контакту (коли я говорю задокументовано, я маю на увазі, що це траплялося в телешоу кілька разів... об’єднання свідомості насправді не є реальною річчю , це вірно клінгономовці, я це сказав).</p>
17.	<p>“Hakuna Matata” Made famous in Lion King (1994) Origin: ‘Hakuna Matata! What a wonderful phrase, Hakuna Matata! Ain’t no passing craze... It means no worries for the rest of your days... “Hakuna</p>	<p>«Хакуна Матата» Прославився в «Королі Леві» (1994) Походження: «Хакуна Матата! Яка чудова фраза, Хакуна Матата! Це не тимчасове божевілля... Це означає відсутність турбот до кінця ваших днів... «Хакуна матата» — це фраза на суахілі, яка в грубому перекладі</p>

	<p>matata” is a Swahili phrase which roughly translated means “no worries”. It is formed by the words hakuna (there is not here) and matata (plural form of the problem) so the song does, in fact, do a pretty good job of explaining it.</p>	<p>означає «без турбот». Він утворений словами hakuna (тут немає) і matata (форма множини проблеми), тому пісня справді добре пояснює це.</p>
18.	<p>“Cowabunga”  Made famous in Teenage Mutant Hero (or Ninja) Turtles (1987)  Origin: Originally popularised by a character on the US television programme Howdy Doody in the 50’s. ‘Cowabunga’ later became associated with surfing culture and then achieved world-wide comprehension after it featured regularly on the US television cartoon programme Teenage Mutant Ninja Turtles (and the subsequent live action films).  ‘Cowabunga!’ is typically used to express delight or satisfaction... for example ‘this post is amazing, cowabunga!’</p>	<p>“Ковабунга”  Прославився в Teenage Mutant Hero (або Ninja) Turtles (1987)  Походження: спочатку популяризував персонаж американської телепрограми «Howdy Doody» у 50-х роках. Пізніше «Cowabunga» став асоціюватися з культурою серфінгу, а потім отримав світове розуміння після того, як він регулярно показувався в американській телевізійній програмі мультфільмів «Черепашки-ніндзя» (і подальших бойовиків). «Cowabunga!» зазвичай використовується для вираження захоплення чи задоволення... наприклад, «ця публікація чудова, cowabunga!»</p>
19.	<p>“As If”  Made famous in Clueless (1995)  Origin: ‘As If!’ became a trademark catchphrase for the lead character, Cher Horowitz, played by Alicia Silverstone in the film Clueless. The film’s director, Amy Heckerling credits the gay community for coining the phrase in the early ’90s and once again you can find out more about ‘As If’s’ origin from another internet resource with a lot of time.</p>	<p>“Ніби”  "Ніби"  Прославився в Clueless (1995)  Походження: «Як ніби!» стала торговою маркою головної героїні, Шер Горовіц, яку зіграла Алісія Сільверстоун у фільмі «Неосвічені». Режисерка фільму Емі Хекерлінг вважає, що гей-спільнота створила цю фразу на початку 90-х, і знову ви можете дізнатися більше про походження «Як ніби» з іншого інтернет-ресурсу, який має багато часу.</p>
20.	<p>“Droid”  Made famous in Star Wars (1977)  Origin: A droid is a robot that possesses a degree of artificial intelligence. First used</p>	<p>«Droid»  Став відомим у Зоряних війнах (1977)  Походження: дроїд – це робот, який має певний рівень штучного інтелекту. Вперше використаний художником спецефектів «Зоряних воєн» Джоном</p>

	<p>by Star Wars special effects artist John Stears, the term is a clipped form of “android”, a word originally reserved for robots designed to look and act like a human. The word “droid” has been a registered trademark of Lucasfilm Ltd since 1977...</p>	<p>Стіарсом, цей термін є скороченою формою «андроїд» — слова, спочатку зарезервованого для роботів, розроблених, щоб виглядати та поводитися як люди. Слово «droid» є зареєстрованою торговою маркою Lucasfilm Ltd з 1977 року</p>
21.	<p>“My Precious” Made famous in Lord of the Rings (2001) Origin: Catchphrase popularised by Gollum in both the Hobbit and Lord of the Rings books and films. The phrase refers to the ‘One Ring’ a magical piece of jewellery which, when put on, renders the wearer invisible. It also has a nasty habit of warping the mind of whoever possesses it and causes them to refer to it as ‘My Precious’ .</p>	<p>"Моя втіха" Стала відомою у "Володарі кілець" (2001) Походження: Крилата фраза, яку Голлум популяризував у книгах і фільмах про Хоббіта та Володаря кілець. Фраза відноситься до «одного кільця», магічного ювелірного виробу, який, одягнувши, робить того, хто його носить, невидимим. Він також має неприємну звичку спотворювати розум будь-кого, хто ним володіє, і змушує їх називати його «Моєю втіхою» .</p>
22.	<p>“Do you want to play a game?” Made famous in Saw (2004) Origin: The catchphrase of a creepy looking doll controlled by a serial killer known as ‘Jigsaw’. The phrase is uttered prior to listing a set of horrific instructions where a captor (or captors) tend to be forced into mutilating themselves or someone else... lovely.</p>	<p>«Хочеш пограти в одну гру?» Прославився в Saw (2004) Походження: крилата фраза про моторошну ляльку, якою керує серійний вбивця, відомий як «Джигсо». Фраза вимовляється перед перерахуванням набору жахливих інструкцій, коли викрадача (чи викрадачів) зазвичай змушують калічити себе чи когось іншого... чудово.</p>
23.	<p>“Savvy?” Made famous in Pirates of the Caribbean (2003) Origin: Johnny Depp (Capt. Jack Sparrow) uses “Savvy” as a verb on several occasions as a one-word question after his explanations of Pirate Lore, “The Code”, or another diatribe during the Pirates of the Caribbean film series. Basically, it can be used interchangeably with ‘Do you Understand’. As a noun, it</p>	<p>"Кмітливий?" Став відомим у Піратах Карибського моря (2003) Походження: Джонні Депп (капітан Джек Горобець) кілька разів використовує «Savvy» як дієслово як однослівне запитання після своїх пояснень Pirate Lore, «The Code» або іншої критики під час серії фільмів «Пірати Карибського моря». По суті, його можна використовувати як взаємозамінне з «Чи розумієте ви». Як іменник воно означає кмітливість і практичні знання, кмітливість?</p>

	means shrewdness and practical knowledge, Savvy?	
24.	<p>“Supercalifragilisticexpialidocious”</p> <p>Made famous in Mary Poppins (1964)</p> <p>Origin: The Oxford English Dictionary estimates that the word “supercalifragilisticexpialidocious” was first attested in the 1940s. The roots of the word have been defined as follows: super- “above”, cali- “beauty”, fragilistic- “delicate”, expiali- “to atone”, and -docious “educable”, with the sum of these parts signifying roughly “Atoning for educability through delicate beauty.”</p> <p>According to the film, in which the word gained its popularity, it is defined as “something to say when you have nothing to say”. However, it is commonly defined as “extraordinarily good” or “wonderful” as all references to the word in the film can be perceived as positive.</p> <p>Dictionary.com also notes that the word is “used as a nonsense word by children to express approval or to represent the longest word in English..., so it means ‘very good’ then.</p>	<p>«Supercalifragilisticexpialidocious»</p> <p>Став відомим у «Мері Поппінс» (1964)</p> <p>Походження: за оцінками Оксфордського словника англійської мови, слово «supercalifragilisticexpialidocious» вперше було засвідчено в 1940-х роках. Корені слова були визначені таким чином: super- «над», cali- «краса», fragilistic- «делікатний», expiali- «спокутувати», і -docious «виховний», причому сума цих частин означає приблизно «Спокутування освіти через витончену красу». Згідно з фільмом, у якому це слово набуло популярності, воно визначається як «щось сказати, коли тобі нічого сказати». Однак зазвичай його визначають як «надзвичайно хороший» або «чудовий», оскільки всі посилання на це слово у фільмі можуть сприйматися як позитивні. Dictionary.com також зазначає, що це слово «діти використовують як безглузде слово, щоб висловити схвалення або представити найдовше слово в англійській мові... тож воно означає «дуже добре».</p>
25.	<p>“Life is Like a Box of Chocolates”</p> <p>Made famous in Forrest Gump (1994)</p> <p>Origin: “Mama always said life was like a box of chocolates. You never know what you’re gonna get.” This wasn’t coined in the movie though, The book Norwegian Wood by Haruki Murakami, first published in Japanese in 1987 and in English in 1989, contains the following: “Just remember, life is like a box of chocolates.” ... “You know, they’ve got these chocolate assortments, and you like some but you don’t like others? And you eat all the ones you like, and the only ones</p>	<p>«Життя схоже на коробку шоколадних цукерок»</p> <p>Прославився завдяки Форресту Гампу (1994)</p> <p>Походження: «Мама завжди казала, що життя схоже на коробку шоколадних цукерок. Ніколи не знаєш, що отримаєш». Однак це не було придумано у фільмі. Книга «Норвезький ліс» Харукі Муракамі, вперше опублікована японською мовою в 1987 році та англійською мовою в 1989 році, містить наступне: «Просто пам’ятайте, життя схоже на коробку шоколадних цукерок». ... «Ви знаєте, у них є такий асортимент шоколаду, і вам подобаються одні, але</p>

	<p>left are the ones you don't like as much? I always think about that when something painful comes up."... "Now I just have to polish these off, and everything will be OK.' Life is a box of chocolates." We can only assume that Forrest's mum hid the menu you get in chocolates and told Forrest this fib to prevent him from identifying individual chocolates, therefore, providing a bigger chance of keeping her favourites to herself, horrible woman. Let's not forget "Run Forrest, Run!" either!</p>	<p>не подобаються інші? І ви їсте все, що вам подобається, і залишилися ті, які вам не дуже подобаються? Я завжди думаю про це, коли виникає щось болісне)... «Тепер мені залишилося лише відшліфувати їх, і все буде добре». Життя — це коробка шоколадних цукерок». Ми можемо лише припустити, що мама Форреста сховала меню, яке ви отримуєте в шоколадних цукерках, і сказала Форресту цю вигадку, щоб завадити йому ідентифікувати окремі шоколадні цукерки, отже, надаючи більше шансів зберегти свої улюблені цукерки, жахлива жінка. Не забуваймо «Біжи, Форрест, біжи!» або!</p>
26.	<p>“Unobtainium”  Made famous in The Core (2003) &amp; Avatar (2009)  Origin: Technically the word ‘unobtainium’ has been in existence since the late 50s in real-world aerospace engineering. It’s a collective term that refers to unusual or costly materials or it’s used when theorising about the material with characteristics perfectly suited to a given application (but which doesn’t actually exist). The widespread understanding of the term in Sci-fi movies tends to reference them later in that it’s lazily used to fill a plot hole when an exotic, impossible material is required for the story to make sense.</p>	<p>«Анобтаніум»  Став відомим у The Core (2003) і Avatar (2009)  Походження: Технічно слово «анобтаніум» існує з кінця 50-х років у реальній аерокосмічній інженерії. Це збірний термін, який стосується незвичайних або дорогих матеріалів або використовується, коли теоретизують про матеріал із характеристиками, які ідеально підходять для певного застосування (але якого насправді не існує). Широко поширене розуміння терміну в науково-фантастичних фільмах має тенденцію посилалися на нього пізніше, оскільки його використовують для заповнення сюжетної діри, для того, щоб історія мала сенс, потрібен екзотичний, неможливий матеріал.</p>
27.	<p>“Jigawatt”  Made famous in: Back to the future (1985)  Origin: A jigawatt is a fictional measurement of power. It is used in the Back to the Future movies and represents an extremely high power (some say it equals one gigawatt, or 1 billion watts). About 1.21 Jigawatts is required to power</p>	<p>«Джигават»  Став відомим завдяки: Назад у майбутнє (1985)  Походження: джигават — це вигадане вимірювання потужності. Він використовується у фільмах «Назад у майбутнє» і представляє надзвичайно високу потужність (деякі кажуть, що вона дорівнює одному гігавату, або 1 мільярду ват). Приблизно 1,21 джигавата потрібно для живлення</p>



	<p>the Flux capacitor to travel back and forth through time.</p> <p>The film’s writers Robert Zemeckis and Bob Gale intended for the power to be gigawatts, but heard it pronounced as “jigawatt” and as such, spelt and said it that way in the script, not learning the real pronunciation until after the film had been shot.</p>	<p>конденсатора Flux, щоб подорожувати вперед і назад у часі.</p> <p>Сценаристи фільму Роберт Земекіс і Боб Гейл планували, що потужність буде гігават, але почули, що це вимовляється як «джигават», і тому написали і сказали це так у сценарії, не вивчивши справжню вимову до зйомок фільму.</p>
28.	<p>“Cromulent”</p> <p>Made famous in The Simpsons (1985)</p> <p>Origin: Cromulent is an adjective that was coined by writer, David X. Cohen in the Simpsons episode “Lisa the Iconoclast”, aired in 1996. Since it was coined, it has appeared in Dictionary.com’s 21st Century Lexicon. The meaning of cromulent is inferred only from its usage, which indicates that it is a positive attribute. Dictionary.com defines it as meaning fine or acceptable. Ben Macintyre (Times Columnist) has written that it means “valid or acceptable”.</p>	<p>«Кромулент»</p> <p>Став відомим у Сімпсонах (1985)</p> <p>Походження: Кромулентний — це прикметник, створений письменником Девідом Ікс Коеном в епізоді Сімпсонів «Lisa the Iconoclast», який вийшов у ефір у 1996 році. Відтоді як він був створений, він з’явився в Лексиконі 21-го століття Dictionary.com. Значення кромуленту впливає лише з його використання, яке вказує на те, що це позитивний атрибут. Dictionary.com визначає це як добре або прийнятно. Бен Макінтайр (колумніст Times) писав, що це означає «дійсний або прийнятний».</p>
29.	<p>“Spam”</p> <p>Made famous in Monty Python’s Flying Circus (1970)</p> <p>Origin: The Monty Python ‘Spam’ sketch involves two customers in a café trying to order something for breakfast. When asked what is on the menu the waitress reels off a long list of dishes that mostly contain Spam (A gourmet delicacy of tinned pork shoulder and ham, which arguably had a worldwide appeal during World War 2, its popularity as a foodstuff has waned somewhat since, except in Hawaii). Interestingly, unsolicited junk email became known as ‘Spam’ due to the</p>	<p>«Спам»</p> <p>Став відомим у «Летючому цирку» Монті Пайтона (1970)</p> <p>Походження: Скетч Monty Python «Спам» включає двох клієнтів у кафе, які намагаються замовити щось на сніданок. Коли її запитали, що в меню, офіціантка намотує довгий список страв, які здебільшого містять спам (делікатес для гурманів із консервованої свинячої лопатки та шинки, який, мабуть, мав світову популярність під час Другої світової війни). Цікаво, що небажана електронна пошта стала відомою як «спам» через повсюдне, неминуче зображення продукту в ескізі Monty Python.</p>

	product's ubiquitous, unavoidable portrayal in the Monty Python sketch.	
30.	<p>“Don't Think, Feeeeeel!”</p> <p>Made famous in: Enter the Dragon (1973)</p> <p>Origin: “Don't think! Feeeeeel. It is like a finger pointing away to the moon... [WHACK!] Don't concentrate on the finger or you will miss all that heavenly glory.” A classic quote from the kung-fu legend that was Bruce Lee.</p> <p>Basically, this means that true understanding is achieved when you have gone beyond simply learning to do something and can 'feel' what you need to do intuitively. If you focus too much on analysing the learning you will miss out on the true goal of being able to draw on the knowledge without needing to think about it, according to Adam Wik anyway. On a side note, the chap who shares the scene with Bruce during this quote deserves an Oscar for his delivery alone. Having got to the end of the list I'm sure you've already thought of thousands more of your own, add some of them in the comments below and let's see how much of our language has been influenced by the movies. Oh and just in case you're still wondering what a 'neologism' is, it's a newly coined word or expression.</p>	<p>«Не думай, Фееееееель!»</p> <p>Став відомим у: Enter the Dragon (1973)</p> <p>Походження: «Не думай! Фееееееель. Це як палець, який вказує на місяць... [УДАР!] Не зосереджуйтеся на пальці, інакше ви пропустите всю цю небесну славу». Класична цитата з легенди кунг-фу, яким був Брюс Лі. По суті, це означає, що справжнє розуміння досягається, коли ви вийшли за рамки простого навчання робити щось і можете «відчути», що вам потрібно робити інтуїтивно. За словами Адама Віка, якщо ви надто зосереджуєтеся на аналізі навчання, ви втратите справжню мету отримати знання без необхідності думати про них. На замітку, хлопець, який ділиться сценою з Брюсом під час цієї цитати, заслуговує на Оскар лише за свою доставку.</p> <p>Дійшовши до кінця списку, я впевнений, що ви вже подумали про тисячі своїх власних, додайте деякі з них у коментарях нижче, і давайте подивимося, наскільки на нашу мову вплинули фільми. І на випадок, якщо вам усе ще цікаво, що таке «неологізм», це нещодавно придумане слово чи вираз.</p>
31.	<p>Fredo-kiss, The Godfather (movie)</p> <p>(a man kissing another man) You just Fredo-kiss me? What's wrong with you?</p>	<p>Fredo-kiss, The Godfather (фільм)</p> <p>(чоловік цілує іншого чоловіка) Ти щойно поцілував мене Фредо? Що з тобою?</p>
32.	<p>Men in Blacked, Men in Black (movie)</p> <p>Oh, hmm suddenly I can't think of much to confess. Pretty sure someone Men in Blacked</p>	<p>Блекнути, люди в чорному (фільм)</p> <p>Ой, раптом я не можу придумати, у чому зізнатися. Цілком впевнений, що хтось «блекнув» мене в 2008 році.</p>

	me in 2008.	
33.	(a ghost hitting a man) You just Patrick Swayzeed me. How did you do that?	(привид б'є людину) Ти щойно Patrick Swayzeed мене. Як ти це зробив?
34.	He asked her out anyway. He called her on the phone... I still remember his opening line, you know. It was so cheesy. He was like „You don't know who I am, but you're about to” (saying it in unison). – Who do you think was Cyranoing the entire thing?	Він все одно запросив її на побачення. Він подзвонив їй по телефону... Я досі пам'ятаю його першу репліку, знаєте. Це було так смачно. Він сказав: «Ти не знаєш, хто я, але ти збираєшся» (промовляючи це в унісон). – Як ти думаєш, хто все це влаштував?
35.	We Cyrano them out of the office... Okay, it is when a nerdy guy helps a handsome guy date the girl he loves by telling him what to say, what to do. – That is not what we are doing. We're full-on Parent Trapping. – No, Charlie the point is we can't just set them up, we have to help them keep dating.	Ми сіранули їх з офісу... Гаразд, це коли ботан допомагає красеню зустрічатися з дівчиною, яку він любить, кажучи йому, що говорити, що робити. – Це не те, що ми робимо. Ми повністю працюємо над пошуком батьків. – Ні, Чарлі, суть у тому, що ми не можемо просто поставити їх, ми повинні допомогти їм продовжувати зустрічатися.
36.	Mrs. Doubtfiring, Mrs. Doubtfire (movie) (a man carrying a breastfeeding device and holding a baby in his arms) I'm just Mrs Doubtfiring it for the time being.	Місіс Даутфайрінг, місіс Даутфайр (фільм) (чоловік, який несе пристрій для годування грудьми та тримає дитину на руках) На даний момент я просто місіс Даутфір.
37.	Die-Harding off, Die Hard (movie) (after getting themselves locked on the roof) No, Jake you are not Die-Harding off this roof. – I'm definitely Die-Harding off this roof. Yipee ki-yay!... Bars! Bars!	Die-Harding Off, Die Hard (фільм) (після того, як вони зачинилися на даху) Ні, Джейку, ти не живеш на цьому даху. – Я, безперечно, виходжу з цього даху. Іпі кі-йяй!... Бари! Бари!
38.	Eat Pray Love, Eat Pray Love (book, movie) And he flew out this morning to India... – So instead of getting married, he's gonna, like, just Eat Pray Love?	Їж, молись, люби, їж, молись, люби (книга, фільм) І сьогодні вранці він полетів до Індії... – Тож замість того, щоб одружуватися, він збирається просто їсти, молитися, любити?
39.	You can't Kathy Bates me forever! My work needs me. Gina needs me. – I'm sorry she's trying to kill you and I'm doing everything in my power to stop her.	Ви не можете Кеті Бейтс мене вічно! Моя робота потребує мене. Я потрібен Джині. – Мені шкода, що вона намагається вбити тебе, і я роблю все, що в моїх силах, щоб зупинити її.
40.	(discussing the band breakup) And Val quit. Or	(обговорюючи розпад групи) І Вал пішов. Або я повинен сказати, що ми

	should I say we were Yoko Ono'd?	були Йоко Оно?
41.	You're too late, Jughead. – Well, you try Mad Maxing your way through a riot.	Ти запізнився, Джагхед. – Ну, ти спробуй Mad Maxing свій шлях через бунт.
42.	.Gone Girling, Gone Girl (book, movie) See... well, see I thought that a mother's group, you know you ... you talk about your babies. – Wouldn't they love that? No, this is for us ... to trade pills and get trashed and fantasize about Gone Girling our husbands.	.Gone Girling, Gone Girl (книга, фільм) Розумієте... ну, бачите, я думав, що група матерів, ви знаєте, ви ... ви говорите про своїх дітей. – Хіба їм це не сподобається? Ні, це для нас... щоб торгувати таблетками, потрапляти на смітник і фантазувати про Gone Girling наших чоловіків.
43.	So God bless us, everyone! It's a wonderful life! – It's time like this I really miss Darth Caroline.	Тож благослови нас Бог, усіх! Це чудове життя! – Настав час, я дуже сумую за Дартом Керолайн.
44.	Patrick Swayze's not gonna pop out of our closet is he? – It's always Swayze with you. No. No big grand gestures. No gifts.	Патрік Суейзі не вийде з нашої шафи? – З тобою завжди Суейзі. Ні. Жодних великих жестів. Без подарунків.
45.	This is the oldest tale in the book – a woman forced to trade her body to get her child shoes. It's Shakespearian, it's Dickensian, it's Kardashian.	Це найдавніша казка в книзі – жінка, змушена продати своє тіло, щоб отримати взуття для дитини. Це Шекспіріана, Діккенсініана, Кардашьяніана.
46.	Nobody was here when I got home, and the bed just looked so good, I went full Goldilocks, and you must be Regan!	Коли я повернулася додому, тут нікого не було, а ліжко виглядало так добре, що я наповнилася Златовласкою, а ти, мабуть, Ріган!
47.	(student and counselor discussing college applications) You're really going full-blown Shark Tank on me and I have to say I appreciate it.	(студент і консультант обговорюють заявки на вступ до коледжу) Ви справді повноцінно ставитеся до мене в Shark Tank, і я маю сказати, що ціную це.
48.	(while dancing) I can't tell if you're doing Chandler Bing or Napoleon Dynamite. – Bing definitely.	(під час танцю) Я не можу сказати, чи ти граєш Чендлера Бінга чи Наполеона Динаміта. – Бінг точно.
49.	family and religious values: My name is Samantha, and I'm a <u>loveaholic</u> (S. 4, Ep. 18)	сімейні та релігійні цінності: Мене звуть Саманта, і я <u>любоголік</u> (S. 4, Ep. 18)
50.	accurate personal information: I'd love to ask you to spend the night, but I've got an early flight to DC. I'm a <u>5:00am-er</u> . (S. 2, Ep. 12)	точна особиста інформація: я хотів би попросити вас переночувати, але в мене ранній рейс до округу Колумбія. Я <u>жайворонок</u> . (S. 2, Ep. 12)

51.	For Miranda, the only thing worse than being Charlotte's 34-year-old bridesmaid was being a 34-year-old bridesmaid without a date. Miranda fell prey to the New York singles event. <u>Multi-dating</u> . \$20 bought you seven mini-dates (S. 3, Ep. 12).	Для Міранди єдиним, що було гірше, ніж бути 34-річною подружкою нареченої Шарлотти, було бути самотньою 34-річною подружкою нареченої. Міранда вирішила взяти участь у побаченнях для одинаків у Нью-Йорку. <u>Багаторазові знайомства</u> . За 20 доларів ви купили сім міні-побачень (S. 3, Ep. 12).
52.	accomplishments and achievements, such as awards, decorations, recognition: I'm a <u>non-model</u> . Not Heidi Klum but <u>the modeliest</u> of the real people (S. 4, Ep. 2)	досягнення та досягнення, такі як нагороди, відзнаки, визнання: Я <u>немодель</u> . Не Хайді Клум, а <u>наймодельніша</u> зі справжніх людей (S. 4, Ep. 2)
53.	Most people would classify Amalita as Eurotrash. I thought she was fun (S. 1, Ep. 3).	Більшість людей назвали б Амаліту пустункою. Я думав, що вона весела (S. 1, Ep. 3).
54.	innovational and creative ideas:: I tried to find a way for my <u>single-self</u> and my <u>couple-self</u> to co-exist (S. 4, Ep. 14)	інноваційні та креативні ідеї:: Я намагався знайти спосіб співіснування мого особистого «я» та моєї пари «я» (S. 4, Ep. 14)
55.	nicknames or pseudonyms: It's Carrie. I was just asking if you ever got my e-mail. <u>Shoegal</u> . That's my screen name (S.4, Ep.6)	прізвиська або псевдоніми: Це Керрі. Я просто запитав, чи отримували ви коли-небудь мою електронну пошту. <u>Шугал</u> . Це мій псевдонім (S.4, Ep.6)
56.	Charlotte York calls herself a <u>gallerina</u> , I used to be a <u>gallerina</u> . Samantha was right. (S. 4, Ep. 7)	Шарлотта Йорк називає себе <u>галериною</u> : – Я колись була <u>галериною</u> . Саманта мала рацію. (S. 4, Ep. 7)
57.	Later that night, I got to thinking about fathers, or the lack of them. Some say a daughter's relationship with her father is the model for all her subsequent relationships with men. And if you were given a less-than-perfect model, does it mean a life of <u>less-than-perfect relationships</u> ? (S. 6, Ep. 3).	Пізніше тієї ночі я почав думати про батьків або про їх відсутність. Деякі кажуть, що стосунки доньки з батьком є зразком для всіх її подальших стосунків з чоловіками. І якщо вам дали неідеальну модель, чи означає це життя в неідеальних стосунках? (S. 6, Ep. 3).
58.	What type of movies do you compose for? – Really bad ones. The <u>I-Screamed-When-I-Knew-What-You-Did-Last-Summer-On-Elm-Street</u> types (S. 3, Ep. 16)	Для якого типу фільмів ви пишете? – Справді поганих. Я <u>кричав, коли я знав, що ти зробив минулого літа на вулиці В'язів</u> (S. 3, Ep. 16)
59.	One of the great things about living in New York City is that you don't have to sugarcoat your feelings. But have New York women settled for a sugar-free existence as well? <...> Is it something we could learn to digest or have we	Однією з чудових переваг життя в Нью-Йорку є те, що вам не потрібно прикрашати свої почуття. Але чи погодилися жінки Нью-Йорка на існування без цукру? <...> Це те, що ми могли б навчитися перетравлювати,

	become <u>romance-intolerant</u> ? (S. 6, Ep. 5)	чи ми стали нестерпними до романтики? (S. 6, Ep. 5).
60.	Meanwhile, at a fetish across town, Stanford Blanche had a secret sex life. A very active secret sex life on the Internet as " <u>Rick9Plus</u> ." (S. 1, Ep. 12)	Тим часом в іншому місці Стенфорд Бланш мав таємне статеве життя. Дуже активне таємне статеве життя в Інтернеті як « <u>Rick9Plus</u> ». (S. 1, Ep. 12)
61.	I'm a Model. A <u>non-Model</u> . But I am the modeliest of real people. Oh, and I made them put me in these <u>superhigh-high heels</u>	Я модель. <u>Немодель</u> . Але я наймодельніша зі справжніх людей. О, і я змусив їх надіти мені ці <u>супервисокі підбори</u>
62.	I'm going to be so freaking swell. I am a <u>SuperModel</u> . I'm gonna <u>supermodel</u> and <u>supersize</u> that! (S. 4, Ep. 3)	Я буду такою скаженою. Я супермодель. Я буду супермоделлю, я буду <u>суперсупермоделлю!</u> (S. 4, Ep. 3)
63.	It's official. He's late. He said, Meet me for a <u>drink thing</u> .	Це офіційно. Він запізнився. Він сказав: « <u>Зустріньмося випити</u> ».
64.	"pain-pains": In fact, it's a common belief that a relationship without pain is a relationship not worth having. To some, pain implies growth. But how do we know when the growing pains stop and the "pain-pains" take over? Are we masochists or optimists? (S. 1, Ep. 12).	«болить-болить»: Насправді поширена думка, що стосунки без болю — це стосунки, яких не варто мати. Для деяких біль означає зростання. Але як ми дізнаємося, коли біль наростання припиняється і «біль-біль» починає горіти? Ми мазохісти чи оптимісти? (S. 1, Ep. 12).
66.	That night, I started thinking about my retro-relationship. Since high school, most women I know have acquired much in clothes, hairstyles, and food. But what about in men? (S. 6, Ep. 10).	Того вечора я почала думати про свої ретро-стосунки. З часів середньої школи більшість жінок, яких я знаю, багато чого набули в одязі, зачісках і їжі. Але як щодо чоловіків? (S. 6, Ep. 10).
68.	This is particularly true about daffinitions, created by analogy after a fixed model: – You're my man. And I love you. He's just a <u>friend-in-pain</u> . I would never do this (S. 4, Ep. 10)	Особливо це стосується виразів, створених за аналогією за фіксованою моделлю: – Ти моя людина. І я тебе люблю. Він просто <u>друг по нещастю</u> . Я б ніколи цього не зробила (S. 4, Ep. 10)
69.	How very <u>GeorgeMichael</u> of you!	Забгато Джорджа Майкла з вашого боку!
70.	Really? You want to baby-sit? Okay. I don't know what to say. I can't believe it. – Neither can I, but here I am, <u>Mary-fucking-Poppins</u> (S. 5, Ep. 6)	справді? Хочеш посидіти з дитиною? Добре. я не знаю що сказати Я не можу в це повірити. – Я теж не можу, але ось я тут, <u>Мері-трахнута-Поппінс</u> (S. 5, Ep. 6)
71.	– You better put on some sunscreen. – That's okay, I am <u>Georgette Hamilton</u> . I never burn. – Well, I do. In fact, I've had enough for today. – We should get some rum. (S. 2, Ep. 17)	– Вам краще нанести сонцезахисний крем. – Усе гаразд, я <u>Джорджетт Гамільтон</u> . Я ніколи не горю. – Ну, я знаю. Насправді, на сьогодні з мене досить. – Треба взяти трохи рому. (S.

		2, Ep. 17)
72.	Right now I'm feeling <u>hey-world-I'm-thirty-five!</u> (S. 2, Ep. 4)	Прямо зараз я почуваюся <u>привіт, світ, мені тридцять п'ять!</u> (S. 2, Ep. 4)
73.	Nothing makes you feel like more of a <u>non-couple</u> than creating another <u>non-couple</u> (S. 1, Ep. 3)	Ніщо не змушує вас відчувати себе більшою <u>не-парою</u> , ніж створення іншої <u>не-пари</u> (S. 1, Ep. 3)
74.	The months apart had shed a new light on him. Actually, they'd shed a new light on his <u>shower-free</u> feelings about sex (S. 1, Ep. 12)	Місяці розриву пролили на нього нове світло. Насправді вони пролили б нове світло на його <u>бездушні</u> почуття щодо сексу (S. 1, Ep. 12)
75.	One of the great things about living in New York City is that you don't have to <u>sugar-coat</u> your feelings. (S. 6, Ep. 14)	Однією з чудових переваг життя в Нью-Йорку є те, що вам не потрібно прикрашати свої почуття. (S. 6, Ep. 14)
76.	It's so ninth-grade of you (S. 4, Ep. 11)	Це просто дев'ятий клас з вашого боку (S. 4, Ep. 11)
77.	She "we'd" him. Right in front of me. – How can you have had an <u>emotional mini-drama</u> already (S. 4, Ep. 5)	Вона занадто «ми» його. Прямо переді мною. – Якби у вас вже була емоційна міні-драма (S. 4, Ep. 5)
78.	You're the hell <u>dump-friendly</u> (S. 2, Ep. 5), <u>self-hell</u> aisle (S. 5, Ep. 3)	Ви пекельний дамп (S. 2, Ep. 5), <u>самоочисний прохід</u> (S. 5, Ep. 3)
79.	Oh gosh, Joe and I just got back from New Orleans. So how are you? Are you seeing anyone special? But Miranda wasn't feeling very <u>shecky</u> (S. 3, Ep. 3)	Боже, Джо і я щойно повернулися з Нового Орлеана. То як ти? Ти бачиш когось особливого? Але Міранда не почувала себе дуже <u>самотньою</u> (S. 3, Ep. 3)
80.	The next morning I recovered from my <u>see-Big-sickness</u> , while <...> Samantha felt maybe her ship had sailed. She was five days late (S. 2, Ep. 8)	Наступного ранку я оговталася від моєї <u>суперменської хвороби</u> , в той час як Саманта відчула, що, можливо, її корабель відплив. Вона запізнилася на п'ять днів (S. 2, Ep. 8)
81.	Richard and Samantha awoke in the comfort of the Kubla Khan Suite.– Terry, was it? That ought to be easy to remember. Terry, with her terrycloth towels. <u>Samantha had the distinct feeling she was being Kubla-conned</u> (S. 5, Ep. 3).	Річард і Саманта прокинулися в комфорті люксу Kubla Khan. - Террі, чи не так? Це легко запам'ятати. Террі, зі своїми теракотовими рушниками. Самант мав чітке відчуття, що вона Хубла-Коне (S. 5, Ep. 3).
82.	Well, I'm sure she is. But, honey, there ought to be a law against hiring a nanny that looks like that. – Yeah, the Jude-law (Movie 2).	Ну, я впевнений, що вона. Але, люба, має бути закон, який забороняє наймати няню, яка виглядає так. – Так, Закон Джуда Лоу (фільм 2).
84.	<u>Numb-nuts</u> , your wife's on the phone. – You told me you were divorced. (S. 2, Ep. 11)	Нумбо, твоя дружина телефонує. – Ти казав мені, що ви розлучилися. (S. 2, Ep. 11)
85.	I miss walking into my apartment with no one there and it's all quiet and I can do that stuff you do when you're totally	Я сумую за тим, щоб заходити в свою квартиру, коли там нікого немає, і там все тихо, і я можу робити те, що ти

	alone, things you would never want your boyfriend to see you do. – My S.S.B., my Secret Single Behavior. (S. 4, Ep. 14).	робиш, коли ти зовсім одна, те, що ти ніколи не хотів би, щоб твій хлопець бачив, як ти робиш. – My S.S.B., my Secret Single Behavior. (S. 4, Ep. 14).
86.	– So how's Friday at 9:00? – I can't do Friday. – But we always do Friday, it's <u>T.G.I. Fuckday</u> .	– У п'ятницю о 9.00? – Я не можу в п'ятницю. – Але ми завжди робимо це у п'ятницю, це <u>T.G.I.</u>
87.	I'm doing it like a man, practising <u>love 'em-and-leave-'em liaisons'</u> (Movie 2)”	Я роблю це як чоловік, вправляючись у <u>любовних зв'язках</u> (фільм 2)»
88.	Chick film. Robert Redford is madly in love with Barbara Streisand. – Katie. – K-k-k-katie. – K-k-k-katie, right! But he can't be with her because she's too complicated...and she has wild, c-c-c-curlly hair. – The world is made of two types of women: The "simple" girls and the "K-k-k-katie" girls. I'm a "K-k-k-katie" girl. (S. 2, Ep. 18).	Фільм для дівчаток. Роберт Редфорд шалено закоханий у Барбару Стрейзанд. – Кеті. – К-к-к-кеті. – К-к-к-кеті, правильно! Але він не може бути з нею, тому що вона надто складна...і в неї дике кучеряве волосся. – Світ складається з двох типів жінок: «простих» дівчат і дівчат «К-к-к-кеті». Я дівчина «К-к-к-кеті». (S. 2, Ep. 18).
89.	That week, back in the city, I wondered what was the allure of the 20s?On one hand, there's great skin tone, the thrill of fresh experience and the sense of a <u>consequence-free life</u> full of seemingly endless possibilities. On the other, there are horrible apartments and embarrassing errors in fashion judgment. (S. 1, Ep. 17).	Того тижня, повертаючись у місто, я задавався питанням, у чому полягає привабливість 20-х років? З одного боку, це чудовий тон шкіри, хвилювання від свіжого досвіду та відчуття життя без наслідків, повного, здавалося б, нескінченних можливостей. З іншого – жахливі квартири та ганебні помилки в модних судженнях. (S. 1, Ep. 17).
90.	– Samantha, your face is glowing, did you get a facial or something? Ok, I think we might have to get Charlotte a crash helmet. – You have a priest? – No, no, no...she wants him, but she can't have him. It's all very <u>Thorn-Birds</u> (S. 4, Ep. 1)	– Саманта, твоє обличчя сяє, тобі зробили догляд за обличчям чи щось таке? Гаразд, я думаю, що нам, можливо, доведеться придбати Шарлотті шолом. — У вас є священик? – Ні, ні, ні... вона хоче його, але вона не може мати його. Це все <u>птахи у терновнику</u> (S. 4, Ep. 1)
91.	Look at my fingers. They're like sausages. I can't even get my ring off. That's why you should be married while pregnant. I'm <u>an undesirable</u> (S.4, Ep. 16)	Подивіться на мої пальці. Вони як сосиски. Я навіть перстень не можу зняти. Тому ви повинні бути заміжні під час вагітності. Я <u>небажана</u> (S.4, Ep. 16)
92.	I'm just not... : So we stood and bubble-wrapped, the bride-to-be and her <u>maid-of-dishonour</u> (S. 2, Ep. 11)	Я просто не... : Отже, ми стояли, загорнувшись у бульбашки, майбутня наречена та її служниця (S. 2, Ep. 11)
93.	–Trust me. It's much better to have a man waiting for you than the other way around. Besides <...> I'd be here alone,	-Довірся мені. Набагато краще мати чоловіка, який чекає на тебе, ніж навпаки. До того ж <...> я був би тут



	just some pathetic <u>dateless</u> freak (S. 3, Ep. 5)	один, просто якийсь <u>жалюгідний</u> виродок без побачень (S. 3, Ep. 5)
94.	– We are standing in a group of married or engaged women just trying to avoid the <u>pity-party</u> . – Really and I thought it was cocktail party. –	– Ми є в групі заміжніх або заручених жінок, які просто намагаються уникнути <u>жалюгідної</u> вечірки. – Справді, а я думав, що це коктейль – паті.
95.	We were the only single people in there. <...> Are you telling me that you didn't see all those " <u>Don't –worry-you'll-find- someone looks?</u> " – Hey, society views single people our age as sad and pathetic and I don't need that judgment hanging over my head so I go on the offensive and I make them laugh. We make them uncomfortable and they don't know what to say. (S. 4, Ep. 1)	Ми були єдиними неодруженими людьми. <...> Ви хочете сказати мені, що не бачили всіх тих «Не хвилюйтеся-ти-знайдеш- когось дивиться?» – Привіт, суспільство дивиться на самотніх людей нашого віку як на сумних і жалюгідних, і мені не потрібно, щоб таке судження висіло над моєю головою, тому я перехожу в наступ і змушую їх сміятися. Ми змушуємо їх відчувати себе незручно, і вони не знають, що сказати. (S. 4, Ep. 1)
96.	– I'm never gonna be a <u>girl-girl</u> . I never will. I'm never gonna be a lotus flower. <...> A <u>girl-girl</u> would want her boyfriend to move in. She also wears make-up to the gym. And makes little hearts above her "I"s. (S. 3, Ep. 4)	– Я ніколи не буду <u>дівчиною-дівчиною</u> . Я ніколи не буду. Я ніколи не стану квіткою лотоса. <...> Дівчина-дівчина хотіла б, щоб її хлопець переїхав. Вона також носить макіяж у спортзалі. І робить маленькі сердечка над своїми «я». (S. 3, Ep. 4)
97.	– But everybody else is very concerned about me because I'm here alone. I didn't realize I needed a date for my mother's funeral. My sister and her husband want me to <u>thirdwheel</u> with them down the aisle 'cause God forbid that I should walk it alone, because that would be the real tragedy, right? (S. 4, Ep. 8).	– Але всі інші дуже хвилюються за мене, тому що я тут одна. Я не знала, що мені потрібен супровід для похорону матері. Моя сестра та її чоловік хочуть, щоб я йшла з ними по проходу, бо не дай Бог, щоб я йшла сама, тому що це була б справжня трагедія, чи не так? (S. 4, Ep. 8).
99.	I feel sorry for Big. I was totally the " <u>poof</u> " in the relationship. I've got more poof in one finger than he could ever have. Sometimes, I poof just hailing a cab. So, I guess it's better to know now so I can go <u>poof</u> someone else. Someone who deserves me... (S. 1, Ep. 13)	Мені шкода через Біга. Я була цілковитим «пуфом» у стосунках. У мене більше пуфа в одному пальці, ніж він міг би мати. Іноді я просто викликаю таксі. Тож, гадаю, краще знати зараз, щоб я могла знайти ще когось. Того, хто мене заслуговує... (S. 1, Ep. 13)
100.	Seeing anyone special? Actually no, but I am seeing a whole bunch of <u>unspecial</u> guys. That's one of the requirements to date me. Are you special? Sorry! Move along <...> but if you have	Бачите когось особливого? Насправді ні, але я бачу цілу купу неособливих хлопців. Це одна з вимог, щоб зустрічатися зі мною. Ви особливий? Вибачте! Продовжуйте <...>, але якщо

<p>any <u>unspecial</u> friends could you give 'em my number. I'm serious, do any of you have a completely unremarkable friend or maybe a house plant I could go to dinner with on Saturday night? (S. 4, Ep. 1)</p>	<p>у вас є незвичайні друзі, можете дати їм мій номер. Я серйозно, хтось із вас має абсолютно нічим не примітного друга чи, можливо, кімнатну рослину, з якою я могла би піти вечеряти в суботу ввечері? (S. 4, Ep. 1)</p>
--	--

## SUMMARY

In accordance with the purpose of our master's research, the first chapter was devoted to the study of the theoretical foundations of occasionalisms in linguistics and translation studies. The concept of okazinalism was analyzed. In addition, the main means of formation of okazionalisms were singled out: usual (suffixation and abbreviation) and non-usual (contamination, gendiadis, substitutional derivation, creation, dieresis, epenthesis and metathesis) among the ways the predominance of new formations is noted, the expansion of the arsenal of word-formation methods, namely the use of prefixation, conflation, addition, as well as non-morphemic truncation and graphic methods. Also, using the classification of R. Namytkova, different degrees of okaziality of new formations in the context of film discourse were described:

a. Occasionalisms of the first degree are standard, potential formations created in accordance with the derivational norms of modern literary language.

б. Occasionalisms of the II degree - partially non-standard formations, in which the deviation from the norm does not give rise to difficulties of semantic interpretation.

в. Occasionalisms of the III degree - completely non-standard formations, the semantic interpretation of which is difficult, and the deviation from the derivational norm is significant. Such formations have no analogues among the author's innovations.

The second section was devoted to the analysis of structural and semantic specificity of okazionalisms in English film discourse. We noted the following features of spoken film discourse at the most interesting - lexical - level, most of which also relate to compression:

- a) the use of short, often monomorphemic, words;
- b) the use of words of broad semantics;

- c) the use of slang units and colloquial equivalents, which have in the dictionary the meaning informal or even very informal;
- d) use of phrasal verbs and verb constructions with postpositions;
- e) the use of various interjections.

The third part of the study was devoted to the translation of occasionalisms from English film discourse into Ukrainian. In this section, the difficulties of adequate transmission of the sense-forming functions of the author's neologisms caused by the heterogeneity of their connotative potency were considered: firstly, intratextual (information encoded in the text for the author's subjective interpretation of the meaning of the sign in the text) and, secondly, extra-textual (culturally conditioned presupposition)).

Thus, summarizing the general results of our research, it should be noted that in the practice of a translator, the main requirements for a translator are the ability to successfully overcome the difficulties that arise in the process of work, to "feel" the language and skillfully use various kinds of transformations, provided they are justified.