

---

## ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ СУЧАСНОГО КИТАЙСЬКОГО КІНЕМАТОГРАФА

*С. А. Зайченко*

Завдяки гнучкості і толерантності, притаманній китайській ментальності, і разом з тим священній вірі в унікальність свого народу Китай мимоволі став епіцентром протистояння Західної і Східної цивілізацій. Останнім часом “диво Піднебесної” тривожною свинцевою хмарою майоріє на обрії добробуту і економічної стабільності Заходу. Принаймні, для представника західних цінностей апогей розвитку китайської цивілізації сприймається не інакше як парадокс на межі з ірраціональним. І це не дарма, адже домінування Китаю на світовій арені криє в собі деякий закономірний символізм, варто тільки звернутися до етимології поняття “Піднебесна”, в якому простежується роль Піднебесної як наступниці неба. Непохитна впевненість в обраності Китайської держави для реалізації небесної волі не залишає байдужим аналітичний і допитливий розум. Звідси – і найзапекліші суперечки дослідників, і жвавий інтерес аматорів, який надто стрімко набуває відтінку масовості. Світова спільнота розглядає китайську культуру крізь призму екзотики, модних тенденцій Сходу, а отже, в своїх зухвалих висновках апріорі приречена на невдачу. Подібно до того, як неухильно Піднебесна крок за кроком втілює Дао (道), західне суспільство неминуче поглиблює міжкультурну прірву. Питання в тому, чи взагалі можливий такий діалог, і чи має право західна людина-варвар зазіхати на “простір священного буття” [Маслов 2003, 8]. І питання це доволі риторичне, адже, як відомо, Схід – справа доволі витончена.

Західна модель поведінки характеризується бажанням якнайшвидше отримати результат – все і одразу, тоді як китайський народ споконвіку крихта за крихтою збирав цілісну картину світу, не цураючись самого процесу активного споглядання дійсності. Перш за все, людині Заходу бракує поваги до норавливого духу історії, чужинських традицій Китаю, химерного простору буття. Саме непримиренні ідеологічні протиріччя і стимулювали дослідників хоча б на мить відійти від хрестоматійного, стереотипного світосприйняття і наблизитись до власне китайського. Загальноновизнані труднощі розуміння китайської мови часто є причиною занадто дилетантського ставлення перекладачів до своєї діяльності. Як результат, отримуємо стилізовані у східному дусі роботи китайських майстрів під смак західного читача. Найбільш авторитетним вітчизняним дослідником китайського кінематографа на сьогоднішній день є доктор історичних наук С. А. Торощев [Торощев 1991; 1993], який у своїх монографіях розглядає китайський кінематограф у контексті національного соціокультурного становища Піднебесної, аналізує радикальні перетворення китайського кіномистецтва в період кризи догматичного кіно (80-і рр.). Але Торощев не торкається новітнього періоду кіноіндустрії. З огляду на важкопереборність мовного бар'єру, широту діапазону досліджуваної інформації, відсутність достатньої зацікавленості в практичній реалізації теоретичних положень такого дослідження, неправильний підхід до розуміння специфічної китайської культури, тема особливостей перекладу китайського кінематографа потребує подальшого детального аналізу і систематичного вивчення.

---

## 1. Теоретичні засади аналізу труднощів перекладу китайського кінематографа

### *1.1. Традиційне для західного менталітету нерозуміння “китайського” як вагомий бар’єр для перекладача-синолога*

Песимістичні настрої найвидатніших дослідників сьогодення щодо перекладу синомовної літератури наштовхують нас на цілком слушне запитання: Чому саме китайська література, в своїй поетичній вишуканості і духовній піднесеності, є для західної ментальності в самій своїй сутності неперекладною? Традиції і розвинене почуття величності історії настільки міцно вкорінені в свідомості китайської нації, що стали невід’ємною частиною побутового життя кожного жителя Піднебесної. Західна людина ж не живе традиціями, історією, а лише імітує їх. Китайський народ впевнений, що література без традиції навіть не варта уваги. Представник західної культури підсвідомо ототожнює китайську культуру зі своєю, аналізуючи її на основі стереотипних естетичних поглядів, ніби одомашнюючи, стилізуючи її за західним зразком. Так народжуються переклади-фальсифікати. За формою, яка ближче перекладачу, втрачається відчуття “китайського”. Зазвичай західний читач, затамувавши подих, прагне отримати хліба і видовищ. Черговий бар’єр для розуміння культури Піднебесної народжується завдяки потягу до надмірного нездорового екзотизму, який впевнено наближається до неосвіченості, викликаючи поблажливу посмішку. Перекладач спотворює оригінал, створює підробку під смаки читача. Актор, у свою чергу, тільки дивується і захоплюється тим, що навіть така дистантна культура зовсім “як у нас”, сприймаючи неповноцінність перекладу як належне. Але перекладач обирає найкоротший шлях до свідомості читача, демонструючи оригінальність, екзотичність, видовищність перекладу, вилученого з цивілізаційного простору. Європейці натхненно шукають прихований зміст там, де китайські письменники просто насолоджуються красою, споглядаючи досить буденні речі. Не знайшовши сенсаційного підтексту, європейці, зневірившись, неупинно критикують, як їм здається, безглуздя, “китайщину” [Алексєєв 1978]. Ще один сценарій розвитку подій полягає в нашому зворушено-зневажливому ставленні до східної літературної думки як занадто дитячої, недалекоглядної, посередньої. Як свідчить історія, динамічний і високорозвинений Захід сприймає інтеркультурний діалог як шалену гонку в боротьбі за світове панування, а переймання досвіду іншої цивілізації – неодмінно як пасивне наслідування. Людині західній завжди не вистачає ані часу, ані терпіння, їй легше сприймати декодовану, адаптовану літературу, яка б не розчарувала її естетичних уподобань. Запорукою порозуміння може стати деяка революційність поглядів, відмова від стереотипів, забобонів. Важливим показником розвиненої культурної традиції є той факт, що Піднебесній властива найбагатша історія лінгвістичної думки. Китайська ментальність сприймає літературу як “словесне вмістилище Дао” [Маслов 2003], просякнуте священним духом традиції. Численні коментарі, відступи від теми, посилання, красномовні вступи, неодмінно присутні у вітчизняних перекладах китайської літератури, символізують дистанцію між вмістилищем Дао і спробами його західної інтерпретації.

Тільки опора на загальноприйняті, традиційні, інтеркультурні наукові положення теоретиків перекладацького мистецтва може служити перепусткою в світ чарівного в своїй ізольованості китайського кіномистецтва. Сутність поняття перекладу – одне з центральних питань перекладознавства. Від того, як розуміється сутність цього поняття, залежить принципове рішення таких важливих для теорії

---

перекладу проблем, як перекладність, еквівалентність, адекватність. Перш за все визначимо, що стосовно нашої теми дослідження поняття перекладу являє собою вид мовного посередництва, при якому мовою перекладу створюється текст, комунікативно рівноцінний оригіналу. До того ж, його комунікативна рівноцінність проявляється в ототожненні тексту рецепторами перекладу з оригіналом у функціонально-комунікативному, стилістичному, змістовному та структурному відношенні [Комісаров 1973]. Найбільше цікавить нас той факт, що переклад – не тільки мовний акт, але й акт взаємодії двох культур. Згідно із загальнопоширеною думкою цілої плеяди дослідників, переклад являє собою багатовимірний і багатоаспектний процес, що детермінується безліччю мовних і позамовних чинників. До них належить система і норма двох мов, дві культури, дві комунікативні ситуації, предметна ситуація, функціональна характеристика вихідного тексту, норма перекладу.

*1.2. Критерії оцінки якості перекладацької діяльності.  
Неоднозначність поняття адекватності перекладу  
стосовно китайської літератури*

Правильно визначена мета перекладацької діяльності, базуючись на проблемних категоріях адекватності й еквівалентності перекладу, скерує загальний напрям дослідницької діяльності, закладе теоретичний фундамент для практичної реалізації завдань даної роботи. Еквівалентністю перекладу вважають спільність змісту (смыслову спорідненість) текстів оригіналу і перекладу. Під змістом оригіналу мається на увазі вся передана інформація, включаючи як предметно-логічне (денотативне), так і конотативне значення мовних одиниць, а також прагматичний потенціал тексту. Адекватний переклад, у свою чергу, забезпечує прагматичні завдання перекладацького акту на максимально можливому для досягнення цієї мети рівні еквівалентності, не допускаючи порушення норм або узусу оригіналу, дотримуючись жанрово-стилістичних вимог до текстів даного типу і відповідаючи суспільно-визнаній традиційній нормі перекладу. Хоча деякі дослідники і ототожнюють категорії еквівалентності й адекватності, будь-який адекватний переклад має бути еквівалентним на тому чи іншому рівні, але не кожен еквівалентний переклад визнається адекватним [Швейцер 1988, 95–96].

Щодо літератури художньої – безпосередньо об'єкту нашого дослідження, доречним буде поняття відносної еквівалентності. Тут головне джерело зменшення рівня еквівалентності – різноманітні алюзії, натяки на інші тексти або ситуації, численні символи, реалії. Згідно із ствердженнями низки авторитетних вчених-лінгвістів, мовна своєрідність будь-якого тексту, орієнтованість його змісту на певний мовний колектив, що володіє лише йому притаманними “фонovими” знаннями і культурно-історичними особливостями, не може бути з абсолютною повнотою відтворена в іншій мові. Тому переклад не передбачає створення тотожного тексту і, вочевидь, відсутність тотожності не може служити доказом непрофесійності перекладу. Повна еквівалентність – максимальне наближення тексту перекладу до оригіналу, тоді як вимога адекватності має оптимальний характер: переклад повинен оптимально відповідати певним комунікативним цілям і завданням. Для вирішення питання гармонічного співіснування понять адекватності й еквівалентності доцільно застосувати повсякденну стратегію поведінки китайської нації – принцип золотієї середини. Підсумувавши наведені теорії, мусимо визнати неоднозначність поняття адекватності перекладу, особливо коли це стосується східних мов.

---

### *1.3. Лінгвокультурологічний погляд на переклад*

Переклад, як зазначено вище, – багатоаспектне явище, яке не може існувати поза межами як мовного, так і культурного середовища. Відомий російський лінгвіст Сорокін Ю. А. [Сорокін 1989], звертаючись до проблеми універсального і культурно-специфічного в перекладі, припускає, що двомовний переклад є одночасно і двокультурним інтерпретаційним перекладом. Мається на увазі, що досягнення максимальної еквівалентності і, відповідно, адекватності неможливе без урахування лінгвокультурологічного компонента – єдності лінгвістичного і екстралінгвістичного аспектів перекладу. Більшість дослідників у сфері лінгвокультурології безспідставно стверджують, що будь-який текст є культурно зумовленим, адже в мові знаходить своє відображення світобачення і світосприйняття народу. Саме шляхом зображення в лексико-семантичній і граматичній системі мови літературні твори віддзеркалюють особливу, притаманну тільки певному народу, національну ментальність як найважливіший аспект мовного мислення. Інакше кажучи, за допомогою мовних одиниць із культурним компонентом у вигляді денотативного, конотативного значень, з описом об'єктів, явищ культури, культурних стереотипів, еталонів, культурно-історичних подій літературний текст набуває повноти й адекватності. Ніщо так не збагачує зміст літературного твору, як культурологічно марковані мовні одиниці. Разом із тим, саме факт існування таких мовних одиниць значно ускладнює діяльність перекладача. Контекст є одним із центральних понять перекладознавства, оскільки саме його аналіз дозволяє перекладачу досягти максимально можливої адекватності при виборі перекладацьких трансформацій. Якщо навіть найширший контекст недостатній для усвідомлення змісту висловлення, в такому випадку лінгвістичне значення висловлення не вичерпує його. Так виникає необхідність залучення екстралінгвістичних аспектів перекладу, що передбачає володіння фоновими знаннями – культурно-історичними реаліями, культурними конотаціями, на які посиляється автор оригіналу.

### *1.4. Кінопереклад як провідник інноваційних ідей у сфері перекладацької практики*

Реалії сучасного світу, вочевидь, ставлять нові завдання перед перекладацьким співтовариством. І, як наслідок, виникають сприятливі умови для укорінення і канонізації новаторських видів перекладу, які до сьогодні спочивали у віддаленому кутку літературної ниви. Ми розглядали читача як традиційного представника мови-реципієнта через призму антагоністичних уявлень Заходу і Сходу. Але наразі маємо зауважити, що в епоху глобалізації, культурної інтеграції, бурхливого розвитку цифрових технологій у галузі засобів масової комунікації на історичну арену виходить також глядач. Наше століття, яке на законних підставах іменують інформаційним, є століттям візуальних образів, тобто комунікація здійснюється не тільки завдяки слову, але й за допомогою міміки, жестів, тону голосу [Горшкова 2006, 230]. Кіномистецтво – феномен масової культури – стає черговим відкриттям нової епохи і, що не менш важливо, домінуючим джерелом інформації про культурні і соціальні особливості світового простору. Кінематограф стрімко стає найбільш масовим мистецтвом у світі, постачальником моделей поведінки для носіїв сучасної культури. Але ця сфера мистецтва в Китаї і досі вкрита тонким, майже прозорим шаром досвіду і посідає доволі хитке становище в багатогранній і самобутній культурній дійсності. Тобто, зірка кінематографії в Середній державі вже зійшла, але ще повною мірою не встигла осяяти

---

світовий простір. Тому й новаторський аудіовізуальний вид перекладу, все ще перебуваючи на стадії пошуку, зухвало кидає виклик консервативним і традиційно спрямованим естетичним уподобанням китайської еліти.

Напрямок дослідження і його результати залежать безпосередньо від ґрунтового розуміння західним перекладознавством і порівняльним лінгвокультурознавством ролі китайського кінематографу в світовому мистецтві й усвідомлення цілісної картини щодо суті цього складного феномену міжкультурної взаємодії. Саме на основі цих спостережень буде розроблений гнучкий і багатогранний комплексний підхід до вирішення найрізноманітніших перекладацьких проблем. Недооцінка більшістю західних перекладознавців важливості галузі кіноперекладу в Китаї зумовлена, очевидно, прагненням дослідників-синологів до аналізу переважно творів класичної літератури, яка має серйозний статус у ряді соціально та культурно значущих явищ людської діяльності. Наступним не менш важливим фактором є відсутність чітких уявлень про статус кіноперекладу в структурі загальної теорії перекладу. Більшість майстрів, особливо вихованців класичної радянської школи перекладознавства, схильні розглядати кінопереклад як певну міжмовну адаптацію. У таких поглядах є цілком раціональна зернина, адже особливості субтитрування та дубляжу порушують усталені, міжнаціональні уявлення про таку вагому перекладацьку категорію, як еквівалентність. Таким чином, кінопереклад деякою мірою наближається до вільного, тому що шлях до успішної синхронізації оригінальної і перекладної реплік проходить через перекладацькі трансформації.

Необхідною теоретичною базою для вирішення лінгвістичних і екстралінгвістичних проблем перекладу китайських кінокартин є, головним чином, поінформованість суб'єкта перекладу щодо національних особливостей кінодраматургії Китаю. Згідно з думкою низки авторитетних російських дослідників, мета перекладацької діяльності в сфері кінодраматургії полягає в тому, щоб якнайповніше зберегти загальне художнє сприйняття, не спотворивши задум автора, якість діалогів, мовні характеристики, передати стиль, аромат епохи та індивідуальність. Наріжним каменем подальшого дослідження є визначення поняття кіноперекладу, його мети і предмету. Кінопереклад являє собою особливий, симбіотичний вид перекладацької діяльності, різновид художнього перекладу, який відзначається відносною еквівалентністю. Кінопереклад має на меті передачу синтаксичної, семантичної структури кінотексту, його фразеології, а також – його функціонального і прагматичного аспектів. Предметом кіноперекладу є лінгвістична система (ЛС) кінотексту художнього фільму в безпосередній взаємодії з її лінгвокультурологічними аспектами. Останні, в свою чергу, нерозривно пов'язані з проблемними лінгвістичними категоріями ЛС і з екстралінгвістичними аспектами.

### *1.5. Кінотекст як практична реалізація мови кінематографа*

Так само як перекладацька діяльність неодмінно передбачає володіння мовою оригіналу, не менш важливим для кіноперекладу є знання мови кінематографа. А це, в свою чергу, передбачає здатність оперувати таким поняттям, як кінотекст (його основними функціональними характеристиками). Текст є продуктом мовотворчого процесу, що володіє завершеністю. Він володіє рядом особливих одиниць, об'єднаних різними типами лексичних, граматичних, логічних, стилістичних зв'язків; має певну спрямованість і прагматичну установку. Щодо взаємодії тексту як лінгвістичного явища з культурною дійсністю, деякі дослідники дотримуються думки, що не мова, а текст є справжнім охоронцем культурного простору

---

[Слишкін 2004]. Саме текст безпосередньо пов'язаний із культурою, адже він пройнятий великою кількістю культурних кодів, саме текст зберігає інформацію про історію, етнографію, національну психологію та поведінку. Збереження національної культури є не менш важливим, аніж лінгвістичні аспекти перекладацької діяльності. Найперші вітчизняні дослідження в сфері кіно з точки зору семіотики належать радянському літературознавцю і культурологу Лотману Ю. М. [Лотман 1998, 13], який вивів такі важливі положення: кінофільм також має свою мову, яка може бути проаналізована з точки зору синтаксису і граматики. Отже, твори кіномистецтва також мають власну знакову систему і можуть розглядатися як певний тип тексту. Про це свідчить і те, що кінотексту притаманні основні загальнотекстові категорії: семіотична неоднорідність, проспекція, ретроспекція, інтертекстуальність, антропоцентричність, емотивність, інформативність, системність, цілісність, адресованість, модальність і прагматична спрямованість. Якщо розглядати кінотекст з позиції художнього тексту, він виконує естетичну функцію, володіє ознаками поліваріантності змістового сприйняття; в ньому домінують іконічні знаки і стилізована жива мова. У художньому тексті з естетичною ціллю використовуються позалітературні, або знижені, мовні засоби (просторіччя, жаргони, діалекти). Такі особливості кінотексту становлять теоретично малообґрунтовану сферу перекладознавчої практики і будуть детально розглянуті у практичній частині нашого дослідження.

У лінгвістиці кінотекст є різновидом креолізованого тексту – особливого лінгвовізуального феномену, в якому нерозривно взаємопов'язані вербальний і образотворчий (малюнки, фотографії, таблиці, схеми) компоненти. Вони створюють єдине візуальне, структурне, змістове та функціональне ціле, що забезпечує його комплексний вплив на адресата [Загнітко 2006, 159–160]. Поняття кадру – одне з визначальних у кіномові, основна одиниця композиції кінооповідання. Структура кінотексту містить дві семіотичні системи – лінгвістичну (вербальну – оперує символічними знаками) і нелінгвістичну (невербальну – оперує іконічними і індексальними). Лінгвістична система репрезентована письмовою (титри і написи – частина світу речей, які оточують героїв фільму – плакати, назви вулиць чи міст, номери будинків, ресторанів, кінотеатрів, афіші, лозунги, листи або записки) і усною (акторська мова, яка лунає, позакадровий текст, пісня) складовими. Нелінгвістична система містить звукову частину (природні і технічні шуми, музика) та відеоряд (образи героїв, їхні рухи, пейзаж, інтер'єр, реквізити, спецефекти). Невербальні компоненти тексту одночасно виконують технічну, інформативну та естетичну функції. Технічна функція полягає в організації візуального сприйняття тексту, інформаційна – в сприйнятті змісту, естетична – в актуалізації художньої інтенції автора. Невербальні компоненти також здатні відобразити внутрішній стан героя – музика, пейзаж, інтер'єр. Нелінгвістична система кінотексту оперує оптико-кінетичною знаковою системою, що є властивістю загальної моторики, переважно різних частин тіла (рук – жестикуляція, обличчя – міміка, пози – пантоміміка). Моторика відображає емоційні реакції людини, вносячи до кінотексту родзинку. Необхідність трактування деяких жестів зумовлена культурними розбіжностями національного характеру. Оптико-кінетична система доповнюється паралінгвістичною і екстралінгвістичною системами знаків. Перша є системою вокалізації, тобто відповідає за тембр голосу, його діапазон, тональність. Екстралінгвістична система ж відповідає за паузи в мовленні, покашлювання, плач, сміх, темп мовлення. Взаємодія паралінгвістичних, екстралінгвістичних і лінгвістичних засобів вносить у кінотекст лаконічність, прагматичність

---

та експресивність, посилюючи його вплив на реципієнта, і, водночас, унеможливує перекладацький буквалізм. Отже, за прагненням до точної передачі ритму і структури кінотексту нерідко втрачаються відтінки змісту, властиві представникам культурної спільноти оригіналу. Ситуація ускладнюється тим, що кінотекст – джерело численних текстових ремінісценцій (цитат, алюзій). Дослідивши кінотекст як практичну реалізацію мови кінематографа, зробимо висновок, що текст і зображення презентують рівноправний об'єм інформації. Перекладач повинен так поєднати ці ряди, щоб створити ефект оригінального твору. Звідси випливає золоте правило кіноперекладу: ніколи не перекладати кінодіалог окремо від відеоряду. Отже, кінотекст є симбіотичним багатоаспектним різновидом креолізованого медіатексту, який, попри цілий ряд аналогічних тексту властивостей, відзначається особливістю структури і специфічністю основних рис і, відповідно, потребує особливого новаторського підходу для оптимізації міжкультурної комунікації. На жаль, відсутні вітчизняні дослідження стосовно поглядів на кінотекст у свідомості носіїв лінгвокультури Китаю. Недостатня інформаційна база перешкоджає обміну культурним досвідом, а отже, все ще залишає питання успішного діалогу між Китаєм і Заходом відкритим.

#### *1.6. Національні особливості кінодраматургії в Китаї*

Поняття “синосінема” як повноправний учасник світового кінематографічного процесу виходить на світову арену наприкінці 80–90-х рр. ХХ століття. Список фестивальних регалій невпинно поповнюється “Золотими пальмовими гілками”, “Золотими ведмедами”, “Оскарами”. Так, кінематограф, позбувшись войовничої догматичності, жанрово-тематичної автаркії, творчої і технічної третьосортності, в період з 1984 по 1995 рр. отримує 180 нагород на міжнародних кінофестивалях. Такий стрімкий злет кіномистецтва Піднебесної претендує на роль феномену, або принаймні цікавої тенденції для кінознавчого дослідження. Мас-медіа іменувала таку тенденцію новою кіноестетикою – демонстрацією особливого, національно забарвленого типу художньої інтуїції провідних сучасних майстрів кінематографії в Піднебесній. Жвавий інтерес західної культури до знахідок китайської кіноіндустрії має досить двояку природу. З одного боку, це романтична цікавість і допитливість європейця щодо іншої цивілізації, а з іншого – почуття патерналізму, необхідність мати при собі “чужого”, який би підкреслював західну ідентичність. На сьогодні, згідно з думкою європейської критики, в західній свідомості збереглося поняття “фестивального” підходу до китайського кінематографа, тобто недалекість поглядів унеможливує ширший погляд – за межі категорії китайського призового кіно.

Розумінню національних особливостей сучасної кінодраматургії передують аналіз кінематографічної ретроспективи, а також аналіз кінопростору кожного з “трьох Китаїв” – КНР, Тайваню і Гонконгу. Найбільш серйозними є лінгвістичні розбіжності, а саме: кіно державною мовою (мандаринський діалект путунхуа), кантонський діалект у Гонконзі, тайванський – на Тайвані. Тяжіння такого видатного кінорежисера, як Чжана Імоу та інших представників “п’ятого покоління” кіномистецтва КНР до зображення сучасної соціальної проблематики спонукало офіційні пекінські інститути зайняти індиферентно-очікувальну позицію. Однак стає беззаперечним факт неприкритого невдоволення по відношенню до картинпошуків справедливості представників “п’ятого покоління”. Звідси, відкрита обструкція кінострічок Тянь Чжуанчжуана (田壯壯) і Чжан Юаня (张元). Вищезазначені події є яскравим свідченням завершального етапу епохи злету кіноіндустрії

---

Китаю, але пророкування спаду популярності кіномистецтва зовсім не передбачає непроглядної кризи, сірої буденності “культурної революції”. Соціально-політичні перетворення в житті китайської держави знаменують початок нового, не менш плідного етапу культурного буття, позбавляючи кінематограф закостенілості партійного робота. Кінематограф стверджує ідею об’єднання китайського етносу, переваги загальнолюдських цінностей.

Саме Пекінський кіноінститут в 1982 р. відкрив спільноті прогресивних режисерів-ентузіастів “п’ятого покоління”, які втілили своє творче кредо в боротьбі за викорінення “відсталого”, третьосортного і ганебного кіно. Перша половина 80-х рр. вважається періодом повернення Китаю у світ кіномистецтва під прапором пошуку нових ідей, героїв; усвідомлення своїх можливостей і пошук шляхів самовираження в рамках кіноіндустрії, попри архаїчність ідеологічних догматів, обмеженість фінансових можливостей і відсталість виробничої бази. Середина 80-х рр. – час проведення економічних реформ і відкритої політики. Так званий “кінематограф пошуку”, самобутній і сенсаційний, стимулює процес диверсифікації кіножанрів, пророкуючи появу великої кількості кінострічок різноманітних жанрів. Але офіційній владі прогресивність ідей молодих перспективних талантів здавалася надмірною. Тоді світова спільнота приймає рішення фінансувати кінематографічну діяльність режисерів. У 1990-х рр., всупереч агресивним настроям у владних колах, особливо внаслідок “Різанини на площі Тяньаньмень”, кінорежисери зображують події “культурної революції”, використовуючи кінематограф в якості своєрідного засобу демонстрації ліберальних настроїв. Взагалі, це період поглиблених роздумів про історичне минуле, критичного переосмислення фатальних помилок, пропаганди соціального гуманізму. У кіномистецтві превалюють мотиви людяності і уваги до людських почуттів. Хоча такі шедеври кіномистецтва виявилися непридатними для демонстрації в самому Китаї і миттю потрапили до реєстру заборонених, “ворожих”, світова спільнота схвалила цю антидогматичну ініціативу, нагородивши кінострічки загальносвітовим визнанням і престижними зарубіжними нагородами.

Література переоцінки системи цінностей, або “школа пораненої літератури”, змальовує нищівні наслідки культурної революції для звичайного пересічного громадянина і його сімейного побуту. В якості головних руйнівників багатовікової китайської традиції виступають хунвейбіни (红卫兵) і цзаофані (造反) – передові солдати “чорної буденщини”. Тяня Чжуанчжуан у стрічці “蓝风筝” розвінчує мрійливо-піднесений ореол навколо свавільних і жорстоких комуністичних кампаній: Кампанія ста квітів – 百花运动, Великий стрибок вперед – 大跃进, Рух за виправлення стилю – 整风运动, Кампанія проти реакціонерів – 反右派运动. Коментуючи власну кінострічку, режисер підкреслює, що саме страх відкритої зустрічі з реальністю (як уособлення архаїчності і примітивності посткомуністичного простору) спричинив заборону демонстрації подібних реалістичних кінострічок із подальшою заборонаю кінематографічної діяльності цих кінорежисерів. Кінострічка “Синій паперовий змії” в яскравій неординарності і актуальності ідей, як уособлення кінематографа пошуку, “пораненої літератури”, – плідний ґрунт для досліджень у перекладознавчій сфері.

## **2. Комплексний аналіз кінотексту стрічки “Синій паперовий змії”**

### *2.1. Проблемні лінгвістичні категорії та їхній культурологічний компонент*

З погляду на масштабність території і неоднорідний національний склад Китайської держави, передача численного діалектного розмаїття оригіналу є проблемним



аспектом дослідження. У фразі “小日子红红火火的” прикметник 红火 – лексика північно-західного мандаринського діалекту, тобто “сімейне життя стане веселим, святковим, благополучним”. У північно-східному діалекті є словосполучення “上火”, що означає “сердитися, гніватися”, еквівалентне українському “спалахувати”. Північно-діалектний вираз “大妹子” означає поважливо-привітне звернення старшої жінки до молодшої від неї за віком, але зазвичай перекладається як “Сестро”. Діалектом також є дієслово 逗 – “жартувати”, яке зазвичай має абсолютно інші значення – “затримуватися”, “прямувати” та ін. Наступним прикладом діалектної лексики (пекінської) є вираз “不用说二话” (“не потребує другого слова”), який у контексті “蓝太太的觉悟啊根本不用说二话” перекладається так: “Соціальна свідомість пані Лан ніяким чином не підлягає сумніву”. Кінцева модальна (діалектна) частка 呗 у фразі “整风呗!” виражає беззаперечність і зрозумілість сказаного і означає: “Виправлення стилю роботи, звісно”. Діалектна лексика значно насичена займенниками, наприклад 噢 (пекінського діалекту) замінює вигуки о!, ах!, ох!. Феномен еризації – приєднання суфікса 儿 до іменників, є однією з найхарактерніших рис пекінського діалекту. Наприклад, вираз “脑袋瓜儿” додає слову “голова” жартівливого і зменшувально-пестливого відтінку. Еризація є однією з причин зростання словникового складу мови, але в субтитрах вона не відображається, нівелюючи особливості пекінського говору. Діалектним є словосполучення “两码事” – “цілковито різні речі, зовсім інша справа”. А діалектний питальний займенник 啥 означає: “Що?”, “Який?”.

Для позначення усталених понять існують готові звороти – кліше, як нейтральні, так і виразні. Не менш цікаво перекладати кліше, які позначають звичні, усталені фрази вітань, прощань, питань при зустрічі, побажань, вибачень. Такі фрази, як “慢走”, “你到哪儿?” є лише формою ритуальної ввічливості і не несуть в собі прихованого значення. У тексті зустрічаємо такі фрази: “辛苦你了!” – “Вельми дякую за ваші старання”; “恭喜!” – “Дозвольте Вас привітати”. Знання реалій сприяє адекватному перекладу виразу “吃糖”, розумінню того, що, згідно з китайськими звичаями, наречена повинна запрошувати гостей “吃糖” під час весільної церемонії, що буквально означає “скуштувати цукор, цукерки”, що рівнозначно ввічливому “Пригощайтесь”. Аналогічне значення мають вирази “快吃菜, 多吃菜!”, які не перекладаються буквально як “Їжте швидше, їжте більше”, а символізують намір господаря виявити гостинність за столом (“Пригощайтесь!”). Кліше “客气什么!” перекладається як “Навіщо зайві церемонії!”, “Ти занадто люб’язний”, що свідчить про неформальну (теплу і сімейну) атмосферу мовлення і дружнє ставлення 大姐 до 少龙. Для дорікання неслухняній дитині за бешкетні витівки використовується кліше “小祖宗”, буквальный переклад якого наразі беззмистовний. Звертаючись до 铁头, бабуся закликає його: “留神脚底下啊” бути обережним, тобто “дивитися під ноги”. Для вираження роздратування і обурення 树岩 в зверненні до 少龙 використовує вираз-кліше: “你真是的...”, еквівалентом якому в російській мові буде: “Вот уж действительно!”, “подумать только”. Докоряючи своєму чоловікові, 树娟 промовила: “你也是的...”, що майже синонімічно до попереднього кліше. Побажання щасливої дороги демонструє вираз “你好好去, 好好回来”. Далі, еквівалентом підбадьорення в китайській мові є заклик “振作一点”, тобто “Не журись!”. Виражаючи звинувачення на адресу 朱璜, 树生 мовить: “你可真行啊”, що найточніше відповідає виразу російською мовою: “Ты-то молодец, а...”. Вирази “让一下” та “别挤!” доречно застосовувати при ввічливому проханні відступитися з дороги (еквівалентний українському: “Дозвольте”) та при заклику не тиснути один одного в натовпі. “废话!”

(саркастичний відтінок) – вираз символізує категоричну незгоду 大妈 зі словами своєї доньки. Кожного разу, коли 树娟 докоряє 铁头 за погану поведінку, вона суворо промовляє: “站好了!”, закликаючи сина вирівнятися. Далі 树娟 звинувачує 铁头 в негідній поведінці і несправджених надіях: “真不争气!” (“Як тобі не соромно!”). Жартівливо-саркастична ремарка “美的你呀” застосовується при бажанні підкреслити показову розбещеність і примхливість, що в перекладі звучить так: “Який ти витончений (гурман)”. 大妈 намагається подякувати 国栋 за його турботу щодо 铁头, але 国栋 ввічливо відповідає: “瞧您说的, 这有什么?”, що перекладається так: “Та що ви кажете, це ж дрібниці”. 大姐, звертаючись до 树娟, яка ніяк не може забути чоловіка: “你又来了” має на увазі, що 树娟 “знову взялася за своє”. Щоб 铁头 не був занадто надокучливим, мати застерігає його “не втручатися в чужі справи” – “少管闲事”. 树娟, демонструючи 国栋 свою подяку, промовляє: “你这是干什么呀?”, тобто “Навіщо ти це робиш, не слід було”. Вираз “还可以, 这小子” використовується в кінострічці для схвалення розумника 铁头, українською звучить так: “Непогано, хлопче!”. Пропонуючи 树娟 розлучення, 老吴 говорить: “宜早不宜迟” – “Краще поквартитися, доки не пізно”.

У синтаксичних структурах зазвичай вигук є тільки інтонаційними категоріями, і їхня модальна функція невіддільна від значення речення взагалі. Адекватний їх переклад виконує естетичну функцію, тобто додає мовленню виразності, іноді вигук можуть навіть змінювати значення речень. Звуконаслідувальні вигук – оноματοпоетичні слова (象声词, 拟声词) – умовна імітація звучань навколишньої дійсності фонетичними засобами, але такі слова не завжди відносять до вигуків. До оноματοпоетичних слів віднесемо “锵” – цянь, що подібно дзвону яшми, металу, каменю, а в кінотексті застосовується в дитячій грі. Ієрогліфи 咧咧 звуконаслідують плач або скиглення дитини (у дитячому вірші). Щодо вигуку “哟”, він символізує почуття здивування, часто є результатом згадування чогось важливого, і перекладається як “Ой!”, “Ах!”. Вигук “哎” має негативний відтінок і передає невдоволення, засудження (“Ех!”, “Ай!”). Вигук “嗨” зазвичай виражає радісну впевненість (“О!”, “Так!”). Вигук “喏” символізує ввічливе підтвердження (“Так, саме так!”). Вигук “嗯” зазвичай виражає згоду. Вигук “哼” у цій кінострічці використовується для вираження зневажання, недовіри, сумніву. Важливо також враховувати наявність фразових часток, наприклад: “你瞧我说什么来着!”, де 来着 вказує на тривалість дії в минулому і підкреслює роздратованість: “Згадай, що я тобі щойно розповідала!”. Доволі поширені помилки при перекладі таких вигуків і фразових часток порушують (і без того) хитку еквівалентність.

Емоційно-змістове виділення компонентів синтаксичної структури – емфаза (着重). Основним засобом емфазу в китайській мові є інтонація, інверсія та частки (підсилювальні, обмежувальні, фразові). Прикладом підсилювальної емфазу є репліка зі сполучником “也”: “那也不应该每次都是我去呀?”, що підсилює негативний тон мовлення 朱瑛 і перекладається так: “Тоді зовсім не обов’язково мені ходити кожного разу!”. Ще одним яскравим прикладом є конструкція з підсилювальними частками 连...都: “要求进步也不能连家带孩子都不顾嘛”, що в перекладі звучить так: “Досягати прогресу теж не можна, **навіть** про власну дитину, **і те** не піклуючись”. Емфатичною часткою виступає ієрогліф “那”, що у фразі “树娟那你放心” означає: “Відносно 树娟 можеш бути спокійним”, запевняє 树生 свого товариша. Емфатичною є також кінцева модальна частка “呢”, яка в цьому риторичному запитанні “谁让铁头闹着要吃呢” перекладається так: “Хто ж змусив 铁头 жебракувати в пошуках їжі”. Модальна частка “啦” в позиції після іменника підсилює його значення. Модальна частка “呀” є емоційно-нейтральною і

---

служить фонетичним варіантом частки “啊” (після голосних а, е, і, о, ь попереднього слова). Кінцева модальна частка “嘛” (“ж”) виражає впевнену констатацію факту, беззаперечність аргументу, а в деяких випадках – категоричність мовлення “адже”. Кінцева модальна частка 呗 підкреслює жартівливий тон мовлення.

Труднощі перекладу ієрогліфічної писемності порівнянно з алфавітною, перш за все, пов’язані з тим, що знак ієрогліфічної писемності завжди характеризується більшою складністю, і такі знаки численніші. А розбіжності між деякими ієрогліфами дуже незначні і малопомітні, що свідчить про надзвичайну розвиненість синонімічного ряду ієрогліфічної писемності. Ієрогліфічна писемність ускладнює розуміння змісту не тільки в лексичному, але й у граматичному плані. Особливістю такого тексту є те, що ієрогліфи рівновіддалені один від одного, що створює труднощі у визначенні граматичної функції кожної морфеми. Межа між окремим словом і його частиною, між простим і складним, між повнозначним і службовим словами часто непомітна для недосвідченого перекладача. Безсполучниковий зв’язок також часто вживається у фразеологізмах, особливо в приказках, в яких логіко-граматичний зв’язок між частинами не виражений жодними засобами – він є імпліцитним, тому такі приказки важко піддаються перекладу. Помилки перекладу фразеологізмів зумовлені ще й тим, що в них іноді зберігаються архаїчні значення деяких ієрогліфів. Реформа писемності також значно вплинула на створення труднощів перекладу. Взагалі, система спрощення ієрогліфів була недостатньо обміркованою, спричинивши численні мовні непорозуміння. У результаті реформи з’явилися омографи – різні морфеми з однаковим графічним написанням.

Актуальною є проблема правильного поділу тексту на лексичні і граматичні складові, оскільки, на перший погляд, сполучення ієрогліфів здається добре відомим словниковим значенням. Крім того, один ієрогліф може означати слова з абсолютною різницею лексичним і граматичним значенням у зв’язку із здатністю слів належати до різних частин мови залежно від синтаксичної позиції. Так, ієрогліф 可 (зазвичай – модальне дієслово) у фразі “表现可积极了” перетворюється на прислівник: “демонструвати себе дійсно активним”. У реченні “你可别忘了我们” ієрогліф 可 вже змінює свою синтаксичну роль: “Ти, однак, (все ж таки) не забувай нас”. А вираз “别说他了” демонструє дієслово 说 в не дуже звичному для нас значенні: “Не докоряй йому”. Сполучення “回头” також може мати декілька значень – “пізніше, трохи згодом”, окрім головного “повертати голову”. Незвичного значення набуває ієрогліф 来 у репліці: “按百分比来分配右派”, що можна інтерпретувати таким чином: “Згідно з процентним відношенням визначити правих елементів”, де 来 є допоміжним дієсловом у складі дієслівної конструкції і не перекладається. Дієслово 检查 (“перевіряти, оглядати, контролювати”) за часів “культурної революції” набуває нового поширеного іменникового значення “самокритика”, змінивши синтаксичну роль. У розмовному стилі деякі загальноживані словосполучення можуть змінюватися синонімами: 中午 – 晌午 (полудень). А ієрогліф 念 (“читати напам’ять”) замінений синонімом 背. Фраза “那孩子也没罪过不是”, на перший погляд, здається незрозумілою, тому що 不是 тут виступає іменником – “помилка, провина”, а отже переклад такий: “Хіба дитина в чомусь винна?”.

У розмовному стилі для більшої стислості і лаконічності мовлення застосовується скорочення деяких сполучникових слів, наприклад: “要喝得劲兴呀”. Тут скорочено сполучник 要是, що ускладнює встановлення логіко-граматичних зв’язків: “Якщо випити, настрій піднімається”. Ще один приклад: “咱要不提多不好意思” наочно ілюструє лаконічність і змістовність китайської мови: “Якщо б ми не висловили свої думки, опинилися б у дуже незручному становищі”.

---

Пропуск особових займенників теж сприяє лаконічності, наприклад у фразі: “不是地主是工人了” займенник 我们 відсутній. Встановленню логіко-граматичних зв'язків у такій фразі: “不是说就在表现吗?” сприяв контекст і паузи в мовленні 少龙. Тут скорочено сполучник 就是 (якраз, саме і є) і особовий займенник 人们. Зміст фрази такий: “Хіба не казали, що залежить саме від наших вчинків?”. Труднощі виникли при поділі такої фрази на значущі лінгвістичні одиниці: “不是说要实事求是吗?”, яка в перекладі означає: “Хіба (нам) не казали, що потрібно в фактах шукати правду?”. Ця фраза певною мірою відображає словесну гру – таке цікаве явище китайської фонетики, побудоване на фонетичній схожості слів. Встановленню змістової єдності заважає і роз'єднаність синтаксичних одиниць, наприклад у фразі: “出了一身的汗” (“спітніти з голови до ніг”) дієслово 出身 (“пітніти”) роз'єднано обставиною міри і ступеня 一身 (“з голови до ніг”). Смислові зв'язки в цьому реченні “淘点儿闹点儿没坏处” допомагає встановити інтонація мовлення 朱珠, яка має на увазі: “Побешкетують трохи, пошумлять, немає ніякої шкоди”. Наведемо приклад речення з двома запереченнями: “我不是不关心这个国家我何必讲出来嘛” і, правильно розташувавши паузи – змістово-логічні зв'язки, отримаємо: “Якщо б я не хвилювався про свою Вітчизну, хіба б я став висловлюватися”. У реченні “等着吧, 等我关老了我就出来了” субтитри допомагають виділити лінгвістично значущі частини, отже: “Чекаючи на мене, дочекаєшся тільки коли я, у в'язниці зачинена, постарію” (пасив тільки додає граматичних труднощів). Коли граматичний зв'язок є безсполучниковим, актуально застосувати перекладацьку трансформацію – розширення, що передбачає додавання кількох елементів у словосполучення для можливості подальшого встановлення логіко-граматичних зв'язків.

Чергова перекладацька дилема зумовлена лінгвістичним аспектом перекладу – плакати, написи, назви вулиць, афіші, лозунги, листи або записки. Субтитри в деяких випадках не відображають їхній переклад, що іноді перешкоджає розумінню подальшого тексту, адже автор за допомогою додаткових засобів виразності вносить у кінострічку корисну інформацію. Таким чином у фільмі подано декілька афіш, листівок і політичних плакатів: “改造私营工商业” (Реформа приватної промисловості і торгівлі), “大鸣大放帮党整风” (Курс вільної боротьби думок. Допоможи партії упорядкувати стиль роботи), “拥护党的领导驳斥右派谬论” (Підтримай партійне керівництво. Доведи хибність правих поглядів), “全民动员进卫生除四害” (Кампанія для знищення 4 зол – мух, комарів, мишей, горобців), “人民铁路为人民” (Народна залізнична дорога для народу). Попри недостатню чіткість відеоряду як проблему розпізнання ієрогліфів, такі написи, використовуючи політичну лексику, пояснюють особливості суспільно-політичного устрою Китаю, створюють колорит твору і обов'язково підлягають перекладу.

## *2.2. Екстралінгвістичні аспекти кіноперекладу, реалізовані в даному кінематографі*

Передача безеквівалентної лексики (переклад імен, власних, географічних назв, реалій, фразеології) – одна з найспецифічніших сфер синомовної перекладацької практики. По-перше, одна власна назва може мати декілька різних транскрипцій. Ще не ставши єдиним і загальноприйнятим, ієрогліфічне написання власної назви часто переживає цілий ряд метаморфоз. У кінострічці зустрічаємо власне ім'я – Сталін – у такому вигляді – 斯大林, яке вже зазнало чотирьох трансформацій у написанні: 史丹林, 史达林, 斯太林, 史太林. Але в літературі більш раннього періоду може зустрітися будь-який із цих варіантів, які не зареєстровані

---

в словниках. Певна складність пов'язана з тим, що в китайській мові спочатку пишеться прізвище, а потім ім'я, а не навпаки, тому нерідко ім'я і прізвище переплутані місцями. Ієрогліфічна писемність приховує відмінності між іменами загальними і власними, тому зазвичай транскрибовані імена людей без власного значення перекладаються як значущі лінгвістичні одиниці. Наприклад, 铁头 буквально – “залізна голова”, але насправді це ім'я хлопчика – головного героя стрічки. Символізм у тому, що 铁头 з таким “міцним ім'ям” гідно зустрине негаразди на своєму життєвому шляху, недарма його будуть називати бешкетником і бунтівником (闹将小, 叛逆). Переклад власних імен, звісно, нівелює культурну специфіку, а тому він не рекомендований без вагомій причини (якщо ім'я виступає значущою лінгвістичною одиницею і є вирішальним для розуміння змісту певного фрагменту кінотексту).

Лінгвокультурологічний аналіз у процесі перекладу передбачає знання як історичних, так і сучасних реалій китайського народу – безеквівалентної лексики, а стосовно конкретної кінострічки – реалій “культурної революції”. Як відмічає теоретик перекладу, засновник теорії динамічної еквівалентності Найда Ю. А., тут “ми зустрілися із випадком, коли культурні розбіжності значно складніші для перекладу, аніж лінгвістичні”. Тісний взаємозв'язок літератури з багатомісячним історичним минулим, сповненим різноманітних звичаїв і традицій, демонструють численні усталені вирази. Історичну реалію старого Китаю, наприклад, символізує словосполучення “游街” – буквально “водити вулицею” (виставляти злочинця на поміх в якості покарання). Такий аспект культури, як позначення кольорової гамаи теж не є аналогічним західному. Наприклад, ієрогліфу 青 насправді відповідають такі значення, як темно-блакитний, яскраво-синій, чорний, темний, яскраво-зелений. Ще більшою своєрідністю відзначаються кольорові асоціації в китайській мові. Наприклад, 戴红帽子 “носити червону шапчину” означало приналежність до комуністичної партії і володіння почесним званням. А червоний асоціюється з удачею, щастям, розквітом, подихом весни. Саме червону сукню одягла 陈树娟 на своєму весіллі, яке мало пророкувати довге сімейне щастя, доки червоний колір комуністичної “культурної революції” не приніс із собою смерть. Для передачі безеквівалентної лексики застосовано прийом компенсації для відновлення семантичної втрати. У китайській мові є слова із загальноприйнятими переносно-оціночними значеннями. Так, кінострічка починається з дитячої пісні про ворону (乌鸦), – символ нещастя, що навіює тривожну атмосферу фільму. Собака в Китаї – предмет зневажливого, негативного ставлення, ось чому 树娟 іноді називає сина-бешкетника “小狗”. У Китаї під впливом конфуціанства провідною є лінія відносин “батько-син”. Більше того, родинні відносини значно краще структуровані. У кінострічці змальовано міцні родинні зв'язки, зокрема, 铁头 буквально губиться в натовпі тіток (阿姨, 舅妈) і дядьків (大舅, 小舅, 小叔叔) по різних лініях. Також присутні дві бабусі – 奶奶 та 姥姥 (з боку 树娟).

Характерна особливість розмовного стилю цієї кінострічки – розмаїття емоційно-експресивної лексики і фразеології. Для такого стилю характерне вживання слів з емоційно-оціночним значенням, утворених морфемами 鬼, 虫, 蛋. Прикладом такої неформальної емоційно забарвленої лексики є прізвисько 铁头 “小坏蛋”, що означає “маленький негідник” у жартівливому тоні. Словотворчий суфікс 儿 виступає засобом емоційного забарвлення, частіше позитивного. Наприклад, словосполучення “胖小子” є зменшувально-пестливим із позитивним відтінком: “синочок-товстун”. Але діалектний вираз 老头儿 додає скоріш негативного відтінку неввічливості словам “старий”, “дідуган”. А словосполучення

---

眼珠儿, що буквально означає “очне яблуко”, має образне значення – “скарб” (по відношенню до рідної людини). Суфікс 儿 може також додавати виразу неформального відтінку: 两口儿 (подружжя, чоловік та жінка). Ще однією особливістю розмовно-побутового стилю є наявність численних дитячих ігор і пісень, а, отже, актуальним є питання необхідності їхнього перекладу або, принаймні, інтерпретації таких ігор, як “лічилка” і “хованки” (捉迷藏).

У художньому тексті автор зі стилістичною метою може використовувати складові частини ієрогліфів для відображення почуттів, емоцій. Особливо неоднозначно перекладаються образні порівняння на основі ієрогліфів, їм не завжди вдається легко знайти повністю адекватний еквівалент. Ситуація ускладнюється ще й тим, що в кожному порівнянні присутній “китайський дух”, маловідомий і незрозумілий для західної людини. Завдяки багатій культурній традиції в Китаї виникли усталені вирази – прислів'я та приказки (谚语), які простими словами виражали глибоку істину. Зазвичай, за кожним із таких фразеологічних зворотів ховається ціла історія, яку неможливо повністю відобразити в кіноперекладі. Особливим різновидом 谚语 є 歇后语, наприклад: “瞎字不识一个, 开哪门子的会呀”, що перекладається так: “Не знаю навіть ієрогліфа Ся (цілковитий неук), які ще там збори”. 哪门子 означає “що?, який?” відносно до безпідставних подій. Ще одним 歇后语 є 和风细雨 (буквально – “м'який вітерець і дрібний дощик”, що у контексті “和风细雨的思想教育运动” означає: “Кампанія ідеологічного виховання м'якими і тактовними засобами”). Наступний 歇后语 – “无耻之尤”, що означає “безсоромність, буквально – нахаба вищого ґатунку”. Далі приводиться ще один 歇后语 для деталізації змісту попереднього – “为虎作伥” – тобто, радіомовлення застерігає китайський народ від людини, яка стала спільником зятого злодія (“служить тигрові”) і допомагає йому чинити злочини. Тут 为 виступає зв'язкою, запозиченою зі старої літературної мови (веньянїзм). Але в китайській простонародній лексиці є і близькі нам вирази, наприклад: “有本事生, 你没本事养” (“Вміла народжувати, та не вміла виховувати”). У таких випадках доцільно використати таку синтаксичну трансформацію, як функціональна заміна (зміна лексико-семантичного або морфологічного статусу оригінальних елементів словосполучення). Заміна, хоча і дозволяє адекватно передати значення фразеологічних зворотів, але повною мірою не розкриває пишне розмаїття образної системи китайської мови.

Що стосується іномовних укралювань, єдине запозичення в цій стрічці – фонетичне, від англійського “cheese” – “茄子” як підбадьорюючий вигук під час фотографування. Нечисленна (з огляду на трагічність описуваних явищ) гумористична лексика створює колорит кінофільму, відображаючи особливості китайського менталітету. Наприклад, 铁头 порівнює рум'яний колір щік нареченої свого дядька 树岩 із задньою частиною тіла мавпи (脸上那两块红不好看有点儿像猴屁股).

До екстралінгвістичного аспекту кіноперекладу належить проблема передачі нерозбірливого (тихого) мовлення. У субтитрах наявні помилки в написанні ієрогліфів: “苏联共产党中共委员会书托...” Тут замість ієрогліфа 央 подано 共, замість ієрогліфа 书记 – 书托. Складність пояснюється тим, що фоновий діалог героїв стрічки перешкоджає ідентифікації змісту інформації, переданої шляхом радіомовлення. Тобто, реальний зміст фрази: “Секретар Центрального Комітету Комуністичної партії Радянського Союзу...” неможливо визначити без виправлення помилок у субтитрах. Знання історичних реалій передбачає також адекватну передачу мовлення з відтінком політичної спрямованості. Фраза “街道上又传合营的事” в цьому контексті звучить так: “В окрузі знову пропогандують колективізацію”. Репліка 树生 “瞎打听呗” (у буквальному значенні – “Шукав навмання”)

---

набуває нового, ситуативного значення: “Шукав по всіх усядах”. А згодом 树生 пояснює, що “这么个大活人怎么也不能没了呀” свою точку зору, говорячи: “Жива людина як може (без сліду) зникнути?”.

Національний одяг Китаю, наприклад жіночий халат – 旗袍 (ціпао), який одягала 树娟, також є однією з побутових реалій. Національною новорічною іграшкою є 老头乐 (“Веселий дідусь”), якого 铁头 просить у матері. Далі, 火锅 – хого, китайський самовар для варіння овочів та м’яса; 爆肚儿 – печеня з баранини. 糖葫芦 – національні дитячі ласощі (ягоди глоду в цукрі на паличці). Китайці поклонялися різноманітним божествам, одним з яких було 观音 Гуань-інь (богиня Милосердя), завдяки якій одужав 铁头. 大妈 промовляє слова буддійської молитви “大慈大悲” (“Велика доброта і велика скорбота”), яка теж є культурно-історичною реалією Китаю. До суспільно-політичних реалій належить 大字报 – дацзибао, плакат-блискавка (для письмової критики і самокритики), поширений під час “Курсу на виправлення стилю роботи партії”. Дацзибао стали смертним вироком для сотень невинних громадян Китаю.

Звісно, окрім знання реалій, перекладач повинен бути знайомий із контекстом, як із вузьким, так і з широким, адже він позбавляє лінгвістичну одиницю багатозначності. Наприклад, у контексті: “该叫声妈了吧?” дієслово 叫声 (завичай означає “кричати, кликати”) перекладається як “Хіба не твоя черга проголосити тост за Ма?”. Ще одна фраза: “哪儿穿得出去呀”, де звичне нам 哪儿 (“де, куди”) насправді означає “Хіба не занадто носити на вулиці”. А фраза “你这人怎么这个样?” еквівалентна нашому розмовному виразу з відтінком невдоволення “Ну що ти за людина!”. Фраза “找你妈去”, яка супроводжується наочним відеорядом, має бути перекладена саме так: “Віддаю тебе твоїй матері”, а не “Іди шукати свою матір”, як передбачає норма мови. Наступним прикладом є вираз розмовно-побутового стилю “用得着你多嘴呀”, де 用得着 буквально означає “може бути використаний”, а насправді зміст такий: “ти занадто багато базикаєш зайвого”, що виражає невдоволення Ма вчинками дітей. У фразі “进一步做好” 好 є результативною морфемою, від чого залежить переклад: “Зробимо крок вперед” як політизований заклик. Наступний приклад необхідності врахування контексту: “我还得挨帮儿呢!”, в перекладі означає: “Я тільки повинна дотримуватися встановленого порядку”. Далі, цікавий випадок: “您忙着啊”, який у перекладі звучить так: “Повертайся до власних справ”. Далі, фраза “你净瞎说什么呀?” де ієрогліф 净 свідчить про цілковиту неправдивість слів: “Що за дурниці ти верзеш!”, підкреслено-кокетлива жартівлива відповідь 树娟 на комплімент 树生. Вираз “谈恋爱” (буквально – “освідчуватися в коханні”) – в контексті означає “бути закоханим, мати стосунки з...”. Репліка 国栋 щодо небезпечних реакційних вчинків “少龙不应该有问题呀” дослівно звучить так: “少龙 не повинен мати питань”, тобто “少龙, напевно, в безпеці”. Вираз “你就少说两句行吗?” при адекватному перекладі підкреслює невдоволення 树娟 словами 大姐: “Ти можеш просто менше паякати?” і несе в собі розмовний відтінок. Намагається усвідомити, в чому ж полягає цей “Великий стрибок вперед”: “这都是怎么啦?” (“Що це коїться з усіма?”). Її слова стають маніфестом проти сліпоти і пасивності прихильників “культурної революції” від імені звичайної китайської сім’ї. У репліці 树娟 іменник 脸 означає “совість” “哭, 你还有脸哭?”, і, відповідно, переклад: “Плачеш? І в тебе ще вистачає совісті плакати?”. На перший погляд діалектно забарвлена фраза “那哪儿成呀” здається абсурдною, але попередній контекст допомагає нам встановити буквальный еквівалент російською: “Да куда уж там!”, що виражає категоричну відмову 树娟 синові. 树娟, раптом знайшовши пам’ятку для неї річ,

говорить: “有些事真让人琢磨不透啊”, що виражає одночасно здивування і ностальгію, буквально – “Деякі речі дійсно неможливо продумати до кінця”, тобто “життя – непередбачувана річ”. 树娟 зізнається: “少龙不在我心里就没有主心骨” (“少龙 не стало, і в душі – цілковита розгубленість”), тоді як “主心骨” буквально означає “опора, базис”. 大姐 повчає 树娟, що “想解能怎样?” (“самими лише думками не вирішити проблему”). Відсутність контексту передбачає буквальний переклад, отже фраза “是我平常从嘴里一口一口抠出来的” поза контекстом мала б бути перекладена так: “Те, що я завжди з рота шматок за шматком виймала” (“те, що я поступово назбирала із залишків їжі”). 树娟 дорікає 国栋: “有病不治这怎么成啊?”, а українською мовою: “Мати невиліковну хворобу – куди таке годиться!”. А потім вона заспокоює 国栋: “你别老跟自己过不去” (“Ти не повинен завжди собі докоряти”). 树岩, розповідаючи про свою шкільну діяльність, виражає небажання залишати колишню школу: “我们工作那中学是全省的标杆是我们几年的心血有点儿舍不得”, іншими словами – “Школа, в якій ми працювали, стала лідером всієї провінції, і все завдяки рокам роботи і ентузіазму, шкода навіть залишати її”. Ма заперечує 树娟: “我都入土半截了, 还怕什么呀”, тобто: “Я вже наполовину похована, чого мені боятись”. У зв’язку з особливістю вираження граматичних відношень у китайській мові, а також – із розташуванням компонентів атрибутивних зв’язків, незвичним актуальним членуванням речення, необхідною синтаксичною трансформацією є перестановка, тобто зміна порядку слів у реченні, що нівелює розбіжності в мовних традиціях двох культур.

У зв’язку з поширенням розмовного стилю мовлення (白话) на території Китаю, перекладацькою проблемою стає переклад вульгаризмів, жаргонізмів і ненормативної лексики, яка потребує особливого, делікатного і передбачливого ставлення. Метою художніх кінострічок є створення відчуття реальності, багатогранності життя, особливо це стосується кіно Гонконгу того періоду, яке мінімально зазнало цензури. З одного боку, необхідно передати зміст вульгаризму в прийнятній для широкої аудиторії формі, а з іншого – численні евфемізми не повинні приховати природну, живу атмосферу стрічки. Наприклад, 泡 є лічилним словом для позначення кількості екскретів із відтінком вульгарності. Наразі, складно зберегти “витончену” форму і, водночас, точно передати зміст. Фраза “瞧, 这泡尿都滋哪儿去了” може бути перекладена так: “Дивись, куди ллється цей струмінь сечі”, що відображає, на перший погляд, доволі звичний аспект розвитку малюків як 铁头. Наступною перекладацькою проблемою є передача ненормативної лексики, наприклад такого розмовно-зниженого (лайливого) вигуку 他妈, що відповідає аналогічному виразу в російській мові, або ще одного вульгаризму – 杂种, що можна замінити евфемізмом “непорядна і не гідна людина”. У випадку коли 他妈 стоїть перед прикметником або прислівником, цей вигук можна замінити нейтральним означенням “неймовірний, скажений”: “嗓子他妈的特好” – “Голос неймовірно гарний”. 铁头 використовує вульгаризм у прізвиськові свого товариша – 屎蛋 (尿 – “екскременти, гній, мерзотник”), що додає йому саркастично-негативного відтінку. На знущання 铁头 його товариш відповідає: “去你的!” (“Не чіпай мене, забирайся!”). Взагалі, експресивні слова з компонентом, який позначає тварин, доволі поширені. 母猪 (свиня) теж є грубим образливим словом, а лайливе слово 鬼子, хоча і не називає прямо, але натякає на японських солдатів, тому що вітчим 铁头 – 老吴 брав участь у китайсько-японській війні. 树娟 часто називає свого сина 傻孩子, що носить зменшувально-жартівливий відтінок (“дуренький”). У фіналі стрічки 树娟 розуміє, як гірко помилялася стосовно шляхетних намірів цих хунвейбінів, називаючи їх “мерзотниками” – “帮畜生混蛋”,



---

а згідно з англійською версією – “звірами”, і це прізвисько цілком виправдане пролитою кров’ю простих китайських сімей. Численні лайливі вирази (“小狗崽子”, “小兔崽子”), зумовлені демократизацією і послабленням цензури кінематографа, лише підкреслюють драматичність фінальних сцен стрічки. Деякі труднощі перекладу викликані неоднаковим трактуванням одних і тих самих предметів або дій у різних культурах, тобто є “хибними друзями перекладача”. Наприклад, 食言 (“з’їсти слова” – не дотриматися обіцянки).

У пропонованій роботі розкрито тему особливостей перекладу кінематографу Китаю, який в епоху глобалізації і світової інтеграції стає провідником інноваційних ідей у сфері загальносвітової перекладацької практики. Ця тематика є досить актуальною з огляду на відсталість науково-теоретичної бази і, водночас, дефіцит експериментально-практичних досліджень у цій сфері. Для більш глибокого висвітлення нашої теми проаналізовано сутність поняття перекладу, що тлумачиться як акт взаємодії двох культур; визначено критерії оцінки якості перекладацької діяльності; обґрунтовано неоднозначність поняття адекватності перекладу стосовно китайської літератури. Ефективності практично-експериментального дослідження сприяло розкриття поняття кінотексту, його структури і основних характерних рис; схематичне зображення цілісної картини кінодраматичного мистецтва Китаю кінця 20 ст. як системи вирішальних факторів розвитку “кінематографа пошуку”. У ході лінгвокультурологічного дослідження виявлено багатоаспектність процесу перекладацької діяльності, що передбачає урахування не тільки мовних, але й позамовних – екстралінгвістичних чинників.

Отже, основні лінгвістичні аспекти синомовної перекладацької практики: певна кількість ієрогліфів має схоже написання; імена власні та імена загальні неможливо розрізнити за написанням; існує декілька варіантів написання і перекладу імен власних; одне слово може містити в собі декілька лексичних і граматичних значень; ієрогліфічний текст складно поділити на лексичні і граматичні складові; важко визначити граматичну функцію окремих слів або словосполучень і встановити логіко-граматичні зв’язки. Значну увагу приділено передачі безеквівалентної лексики як основного екстралінгвістичного аспекту перекладу (географічні і власні назви, імена героїв, культурно-історичні і соціально-політичні реалії), що сприяло зображенню портрету китайської етноментальності. Доведено, що екстралінгвістичний аспект перекладу охоплює значно ширший простір дослідження, ніж мовний, що зумовлено міцним вкоріненням багатовікової культурної традиції в китайському суспільстві.

У нашій роботі для визначення оптимальної тактики і стратегії перекладу китайського кіномистецтва шляхом комплексного аналізу і використання аналітико-оціночного методу дослідження виявлено загальнотекстові тенденції і виділено найпоширеніші перекладацькі трансформації. Перш за все, спостерігається закономірна тенденція до загального розширення об’єму перекладного тексту порівняно з оригіналом. Обов’язкова для адекватного кіноперекладу текстова компресія виявилася можливою завдяки таким прийомам синтаксичної трансформації, як скорочення семантично надлишкових слів, які не є обов’язковими для повного відтворення змісту. Найбільш вживані синтаксичні трансформації: перестановка, функціональна заміна (перефразування) і розширення. У результаті виявлено ідейну спорідненість двох аспектів поняття “кінопереклад”, а іноді навіть складність диференціації перекладацьких трансформацій за двома аспектами. У процесі дослідження підкреслено, що тема особливостей перекладу китайського кінематографа в своїй багатогранності містить неоднозначні і дискусійні питання,

---

а саме: необхідність одомашнення чи фореізації оригінального тексту, проблема перекладу вульгаризмів, жаргонізмів і ненормативної лексики, передачі фразеології, емоційно-експресивної забарвленості мовлення. У нашому дослідженні для доведення багатоаспектності і неоднозначності процесу перекладу застосовано теоретично-експериментальну базу з позиції цілого ряду дисциплін – перекладознавства, етнолінгвістики, семіотики, лінгвокультурознавства та кінознавства. Такий міждисциплінарний підхід, поєднуючи в собі текстуальний і соціально-історичний аспекти, разом із тим дозволив розвинути і поглибити порівняльний аналіз оригінальної і перекладної мовних ситуацій.

#### ЛІТЕРАТУРА

- Алексеев В. М. Избранные труды.* Москва, 1978.
- Бархударов Л. С. Язык и перевод.* Москва, 1975.
- Виноградов Венедикт Степанович.* Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы). Москва, 2001.
- Горшкова В. Е. Перевод в кино:* монографія. Иркутск, 2006.
- Загнітко А. П. Лінгвістика тексту: теорія і практикум:* наук.-навч. посібник. Донецьк, 2006.
- Караваев Д. Л. Феномен “китайского взлета” в мировом кинематографе 80–90 гг.:* дис. канд. иск-ведения. Москва, 1997.
- Комиссаров В. Н. Слово о переводе.* Москва, 1973.
- Коротков Н. Н. Основные особенности морфологического строя китайского языка.* Москва, 1968.
- Лотман Ю. М. Семіотика кино и проблемы киноэстетики // Об искусстве.* Санкт-Петербург, 1998. Вып. 2.
- Маслов А. А. Китай: колокольца в пыли. Странствия мага и интеллектуала.* Москва, 2003.
- Маслов А. А. Наблюдая за китайцами. Скрытые правила поведения.* Москва, 2010.
- Разлогов К. Э. Структура фильма: некоторые проблемы анализа произведений экрана.* Москва, 1984.
- Рецкер Я. И. Теория перевода и переводческая практика.* Москва, 2010.
- Слышкин Г. Г. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа).* Москва, 2004.
- Солнцев В. М. О роли порядка слов в китайском языке // Новое в изучении Китая.* Ч. 1. Москва, 1987.
- Сорокин Ю. А. Национально-культурная специфика художественного текста.* Москва, 1989.
- Торопцев С. А. Кинематография КНР: идеологические и социальные аспекты:* дис. докт. ист. наук. Москва, 1991.
- Торопцев С. А. Китайское кино в “социальном поле”.* Москва, 1993.
- Федоренко Н. Т. О своеобразии художественно-речевых средств // Проблемы востоковедения.* Вып. 4.
- Швейцер А. Д. Теория перевода: статус, проблемы, аспекты.* Москва, 1988.
- Щичко В. Ф. Китайский язык. Теория и Практика Перевода:* учеб. пособие. Москва, 2004.