

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ «РОССИЙСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ДРУЖБЫ НАРОДОВ ИМЕНИ ПАТРИСА ЛУМУМБЫ»

На правах рукописи

Ван Сяолинъ

**Параметры перевода произведений Мо Яня с китайского языка на
русский и английский языки**

Специальность 5.9.8. Теоретическая, прикладная и сравнительно-
сопоставительная лингвистика

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание учёной степени кандидата филологических наук

Научный руководитель:
кандидат филологических наук
Бородина Мария Анатольевна

Москва – 2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПЕРЕВОДА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА И ОСОБЕННОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ МО ЯНЯ	19
1.1 Художественный текст в современной лингвистической парадигме	19
1.2 Отражение языковой личности в художественном тексте: языковая личность писателя	39
1.3 Специфика языковой личности Мо Яня	54
1.4 Художественный перевод и особенности языковой личности переводчика	76
Выводы по первой главе	103
ГЛАВА 2. АНАЛИЗ И СОПОСТАВЛЕНИЕ АНГЛИЙСКИХ И РУССКИХ ПЕРЕВОДОВ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ МО ЯНЯ	107
2.1 Соотношение фонетических различий при переводе	107
2.1.1 Трансформация ритмической организации китайского текста	108
2.1.2 Упрощение и локализация звукоподражания	122
2.1.3 Особенности применения фонематической транскрипции	140
2.2 Соотношение лексических различий при переводе	151
2.2.1 Трансформация народного языка, диалектов и сленга при переводе	154

2.2.2 Трудности перевода идиоматических выражений	164
2.2.3 Особенности перевода материальных культурных элементов	171
2.2.4 Трансформация специально-культурных элементов при переводе ...	176
2.2.5 Передача религиозных элементов при переводе	184
2.2.6 Особенности перевода экоккультурных элементов	187
2.3 Соотношение словообразовательных различий при переводе	193
2.3.1 Особенности перевода редупликатов	194
2.3.2 Сложности перевода производных слов	209
2.3.3 Перевод сложносоставных слов	223
2.4 Соотношение синтаксических различий при переводе	231
2.4.1 Трансформация частей предложения	232
2.4.2 Преобразование шаблонов предложения	246
2.4.3 Реорганизация синтагмы как особой синтаксической конструкции	271
2.4.4 Изменение порядка слов	275
Выводы по второй главе	298
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	302
БИБЛИОГРАФИЯ	317
ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Распространение произведений Мо Яня в контексте современной лингвистики	344
ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Влияние лингвистического релятивизма на языковую личность Мо Яня	369

ВВЕДЕНИЕ

В период внутренних революций, начиная с 1918 г., и в дальнейшем – «культурной революции», китайская литература не имела широкого распространения за пределами страны. Писатели того времени придерживались реалистического направления. Китайская литература вошла в мировое литературное пространство и стала доступной для широкой аудитории сравнительно недавно. Одной из ее особенностей является тот факт, что мировое сообщество часто оставалось в стороне от событий, отраженных в произведениях китайских авторов. Распространение китайской литературы в мире началось благодаря развитию китайского кинематографа и популяризации новейшей китайской культуры. Ситуация начала меняться после изменений во внутренней политике Китая. Авторы-переводчики китайского происхождения, живущие в Европе и США, стали привлекать внимание к творчеству китайских писателей, что позволило читателям за рубежом ознакомиться с произведениями китайской литературы. Появление художественного фильма «Красный гаолян», снятого по одноименному роману Мо Яня, в конце XX в. стало ключевым моментом в карьере автора. После этого критики обратили внимание на творчество Мо Яня, что привело к знаковому событию в его жизни: в 2012 г. он был удостоен Нобелевской премии по литературе. Этот факт стал стимулом для знакомства иностранных читателей с китайской литературой. Таким образом, мировое сообщество впервые обратило внимание на первого китайского лауреата Нобелевской премии, чье имя долгое время замалчивалось в самом Китае.

Получение премии Мо Яня также вызвало бурные обсуждения в Китае. Многие ученые, такие как Динь Фань [丁帆, 2007], Дун Гоцзюнь [董国俊, 2014], Дун Цзянь [董健, 2005] и другие, приступили к глубокому изучению его произведений, творческого стиля, художественных приемов и стилистических особенностей, включая исследование биографии писателя. Некоторые исследователи начали изучать временные рамки и исторические события, отраженные в сюжетах его работ, что послужило поводом для многочисленных дискуссий вокруг истории Китая XX в. Одни ученые, среди которых Чэнь Сяомин [陈晓明, 2013] и Чжан Цинхуа [张清华, 2003], были восхищены уникальными художественными приемами и высоким уровнем мастерства Мо Яня.

Другие, такие как Ли Бинь [李斌, 2013] и Чэн Гуйтин [程桂婷, 2013], подвергли сомнению справедливость присуждения писателю Нобелевской премии. Они утверждали, что чрезмерное акцентирование внимания на тяжелых условиях жизни низших слоев китайского общества, которое Мо Янь раскрыл в своей литературе, было несколько утрированным и неоправданным. Эти сомнения усилились после его эмоциональной декламационной речи, произнесенной при получении награды. Таким образом, литературная деятельность Мо Яня вызвала широкий резонанс и поляризовала мнения ученых и критиков.

Актуальность диссертационного исследования заключается в следующем:

1) Уникальность китайской языковой системы и ее влияние художественный текст

Китайский язык, в отличие от индоевропейских, опирается на иероглифическую письменность, тоны, отсутствие грамматических времен и

широкое использование контекстуальной семантики. Эти особенности формируют специфическую поэтику, где значение слова зависит от графической структуры иероглифа, фонетических оттенков (тонов) и культурных аллюзий. Например, игра с иероглифами в романах Мо Яня (например, их графическая схожесть или фонетические паронимы) создает многослойные смыслы, недоступные прямому переводу. Анализ фонетических и словообразовательных механизмов позволяет выявить, как переводчики компенсируют утрату таких эффектов в русском и английском языках, где отсутствуют тоны и иероглифическая система.

2) Пробел в научных исследованиях

В мировом научном корпусе исследований, посвященных сравнительному анализу переведенных и оригинальных текстов Мо Яня, можно выделить небольшое число работ. В силу необходимости владения китайским языком, высокого уровня понимания оригинального текста и особенностей языка оригинала, практически все подобные исследования обычно проводят китайские ученые. К таким исследованиям можно отнести «Сравнительное исследование перевода культурных образов в русском и английском переводах романа «Страна вина» Мо Яня» Чжао Шаньшаня [赵姗姗, 2015], сравнительное исследование английского и русского переводов «Большая грудь, широкий зад» Ли Наня [李楠, 2020], другие ученые занимаются сравнением переводов культурных элементов без систематического анализа фонологии, словообразования, синтаксиса, сегментации и прагматики, которые, как лингвистические факторы, являются важными при определении причин принятия различных переводческих стратегий. Отсутствие сравнительных работ по русским и английским переводам романов Мо Яня, акцент

на тематике отдельных произведений требует дополнительных исследований в рамках лингвистики и переводоведения. С 2012 года творчество Мо Яня стало символом проникновения китайской литературы в мировое пространство. Такие аспекты, как синтаксический параллелизм, специфика ненормативной лексики или ритмический рисунок китайской прозы, требуют глубокого сравнительного анализа. В частности, китайский язык допускает опускание подлежащего в предложении, что создает эффект «плавающего повествования», в то время как в русском и английском структура предложения требует четкой субъект-предикатной связи. Исследование таких синтаксических различий поможет понять, как сохраняется или трансформируется авторский стиль в переводах.

3) Переводческие стратегии и культурная интерпретация

Лексические и словообразовательные различия между китайским и европейскими языками заставляют переводчиков выбирать между адаптацией текста под целевую культуру и сохранением «чуждости» оригинала. Например, использование диалектных выражений или фольклорных форм в творчестве Мо Яня требует решения: воспроизводить их через просторечия целевого языка или оставлять в оригинальной форме с пояснениями. Анализ таких стратегий на примере русских и английских переводов позволит выявить, как лингвистическая специфика влияет на восприятие социальной критики и исторической памяти в текстах писателя.

Объектом исследования диссертации являются русские и английские переводы 6 (шести) романов Мо Яня. **Предмет исследования** – параметры перевода шести романов Мо Яня с китайского языка на русский и английский через

призму фонетических, лексических, словообразовательных и синтаксических различий.

Цель диссертационного исследования заключается в сопоставлении художественных переводов китайских оригинальных текстов на английский и русский языки в фонетическом, лексическом, словообразовательном и синтаксическом аспектах, чтобы выявить параметры художественного перевода и основные стратегии адаптации текста.

Задачами исследования были определены следующие:

1. Изучить специфику художественного текста Мо Яня, его ключевых лингвистических характеристик и роли языковой личности писателя в контексте современных лингвистических подходов.

2. Выявить особенности процесса перевода как диалога между автором и переводчиком, с акцентом на формирование языковой личности переводчика и ее влияние на интерпретацию оригинала.

3. Выполнить сравнительный анализ русских и английских переводов текстов китайского писателя, обобщить принятые используемые переводческие стратегии и их эффекты с лингвистической точки зрения.

4. Исследовать трансформации китайского текста через призму фонетических особенностей (тоны, ритмический рисунок и рифмование), лексической насыщенности (диалекты, просторечия, сленг и т.д.), словообразовательных различий и синтаксических конструкций (параллелизм, эллипс).

Выбор методов исследования обусловлен задачами исследования: от анализа структуры текста до оценки культурной адаптации перевода. Комбинация

компонентного, сопоставительного и интерпретационного подходов обеспечивает комплексное изучение лингвистических аспектов перевода, сохраняя фокус на специфике китайского языка и его взаимодействии с европейскими системами.

Для выявления ключевых лингвистических характеристик художественного текста (фонологических, семантических, синтаксических) использовался компонентный анализ, позволяющий разложить текст на элементы и выявить их функциональную роль. Например, анализ тональной системы китайского языка, графической структуры иероглифов и их влияния на поэтику текста. Сравнительно-описательный метод применялся для сопоставления этих особенностей с европейскими литературными традициями, что помогло контекстуализировать языковую личность Мо Яня в рамках современной лингвистики.

Для изучения процесса перевода как межкультурного диалога использовался анализ стратегий перевода, что позволило выявить, как личность переводчика интерпретирует авторский стиль. Интерпретационный метод фокусировался на субъективных решениях переводчика, например, на выборе между передачей культурных коннотаций или созданием аналогов в целевом языке, что помогло понять, как языковая личность переводчика влияет на восприятие оригинала.

Сравнительно-сопоставительный метод позволил выявить различия между оригиналами и переводами, а также обобщить типичные стратегии (например, передача диалектов через просторечия в русском или идиоматические конструкции в английском). Переводческая критика использовалась для оценки эффектов этих стратегий: насколько они сохраняют авторский стиль или адаптируют его под целевую культуру. Например, анализ перевода ненормативной лексики в романе

«Большая грудь, широкий зад» демонстрирует, как разные языковые системы решают проблему эмоциональной выразительности.

Для изучения фонетических особенностей (тоны, ритм) применяется фонетический анализ, который сравнивает китайский язык с интонационными системами русского и английского. Лексический анализ фокусируется на сохранении диалектов, просторечий и культурных реалий, а синтаксический – на трансформации конструкций (например, эллипса или параллелизма). Корпусный метод позволяет количественно оценить частоту использования определенных стратегий в разных переводах (например, замена идиом на аналоги или их объяснение).

Материалом исследования являются оригинальные тексты произведений Мо Яня на китайском языке, всего 6 романов: «红高粱家族», «酒国», «丰乳肥臀», «生死疲劳», «檀香刑», «蛙»; их переводы на английском языке, выполненные Х. Голдблаттом: «Red Sorghum», «Big Breasts and Wide Hips», «The Republic of Wine», «Sandalwood Death», «Life and Death Are Wearing Me Out», «Frog»; а также переводы произведений Мо Яня на русском языке: «Большая грудь, широкий зад», «Лягушки», «Страна вина», «Устал рождаться и умирать», «Смерть пахнет сандалом», переведенные И. Егоровом и «Красный Гаолян», переведенный Н. Власовой.

Степень научной разработанности. Исследуемая тема имеет междисциплинарный характер и находится на стыке нескольких научных дисциплин, включая теорию художественного перевода, переводоведение, лингвистику, культурологию и литературу. Несмотря на значительное количество исследований в каждой из этих областей, проблема параметров перевода

произведений Мо Яня с китайского языка на русский и английский языки остается недостаточно изученной. Вопросы художественного перевода подробно рассматривают в трудах ученые: В. В. Виноградов, В. С. Виноградов, С. И. Влахов, С. П. Флорин, Г. Голдблатт, Г. Йегер, М. И. Киосе, К. Д. Кэтфорд, Е. Н. Малюга, Р. К. Миньяр-Белоручев, Л. А. Новиков, В. Н. Прохорова, А. В. Федорова, П. С. Фомина и т. д. Данные исследователи заложили важные теоретические основы для анализа художественных переводов, однако специфичные особенности перевода творчества Мо Яня требуют дополнительного изучения.

В области вопросов теории и методики переводоведения занимались: И. С. Алексеева, Л. С. Бархударов, В. М. Бельдиян, Ван Дунфэн (王东风), Л. Венути, Н. Л. Галеева, В. Н. Комиссаров, Г. П. Коновалова, Л. К. Латышев, Ж. Мунэн, Ю. Найд (Nida E. A.), В. В. Сдобников, П. Ю. Фофанова, О. Н. Чарыкова, О. С. Чеснокова и т. д. Исследования данных лингвистов предоставляют ценные методологические инструменты для анализа переводов, но адаптация этих методов к специфике творчества Мо Яня требует особого внимания.

Анализ художественного текста с лингвистической точки зрения представлен в трудах Л. Г. Бабенко, Бао Сяоина, Е. А. Гончаровой, В. Н. Денисенко, А. В. Игнатенко, Л. Н. Луньковой, Е. Н. Малюги, М. Л. Новиковой, О. С. Чесноковой, Н. Л. Чулкиной и других. Работы указанных авторов служат основой для глубокого понимания структуры и семантических особенностей художественного текста, что особенно важно при изучении творчества Мо Яня.

Проблематика китайской литературы и, в частности, творчество Мо Яня исследуется в трудах Ван Бинбинь (王彬彬), Ван Цзихун (王继红), Гао Юй (高玉),

Гэн Цян (耿强), Динь Фань (丁帆), Дун Гоцзюнь (董国俊), Дун Цзянь (董健), Жэнь Сюэлян (任学良), А. В. Игнатенко, Д. К. Кинкли (Jeffrey C. Kinkley), Сун Мэйхуа (宋美华) и т. д.

В данном диссертационном исследовании применяется несколько ключевых теорий перевода, позволивших систематизировать методологию анализа и обеспечить комплексный подход к изучению переводов произведений Мо Яня. Теория динамической эквивалентности Ю. Найды, которая в рамках функционального подхода к переводу, предполагает, что перевод должен не просто механически воспроизводить формальные элементы оригинала, но и обеспечивать адекватное восприятие текста рецепторами иной культуры. В контексте настоящего исследования теория динамической эквивалентности применялась для анализа передачи культурно-специфических элементов и сопоставления переводческих решений в русских и английских версиях с точки зрения их функционального соответствия оригиналу.

Лингвистическая теория перевода В. Н. Комиссарова, в рамках которой перевод рассматривается как лингвистически обусловленный процесс, требующий учета системных различий между языками. В исследовании использовались следующие аспекты, как классификация переводческих трансформаций, принципы эквивалентности, и прагматическая адаптация, что позволяет выявить закономерности в передаче авторского идиостиля Мо Яня, включая его склонность к гротеску, полифонии и эксперименту с нарративными формами.

Несмотря на обширность существующих исследований в области теории перевода, переводоведения, лингвистики, культурологии и литературы, конкретная

проблема параметров перевода произведений Мо Яня с китайского языка на русский и английский языки остается недостаточно изученной. Это открывает новые перспективы для дальнейших исследований и позволяет внести значительный вклад в понимание процесса межкультурной коммуникации и адаптации художественных текстов к различным языкам и культурам.

Научная новизна исследования заключается в том, что впервые предпринят комплексный анализ параметров перевода китайской художественной прозы через призму лингвистических различий, что заполняет пробел в мировой научной практике. В отличие от существующих исследований, сосредоточенных на культурных аллюзиях и общих стратегиях адаптации, данная диссертационная работа предлагает методологический инструментарий для анализа фонетических особенностей (передача тонов, ритма, рифмования слов и их влияние на эмоциональную окраску текста), лексических трансформаций (изучение сохранения или замены диалектов, просторечий, сленга и культурных реалий), словообразовательных механизмов (анализ компенсации утраты графической и семантической многозначности иероглифов в переводах) и синтаксических конструкций (трансформация частей предложения, реорганизация синтагмы, изменение порядка слов и т.д.) в китайском с их воспроизведением в русском и английском языках.

Положения, выносимые на защиту

1. Художественные тексты Мо Яня представляют отражение его языковой личности, выраженной через особенности индивидуального стиля, образную систему и философско-эстетические взгляды автора. В ходе исследования установлено, что

творчество Мо Яня характеризуется глубокими этнокультурными корнями, неповторимым образным языком, наполненным символизмом, метафоричностью и национальной китайской спецификой. Это позволяет утверждать, что художественный язык Мо Яня выступает важным инструментом познания и выражения китайской ментальности, исторического опыта народа и современного состояния общества.

2. Языковая личность переводчика играет ключевую роль в процессе перевода произведений с китайского языка на русский и английский языки. Перевод произведений Мо Яня – это не техническая трансформация, а диалог между двумя языковыми личностями. Русские переводчики демонстрируют мастерство в воспроизведении музыкальности текста, английские – в упрощении сложных конструкций без потери смысла. Итоговый перевод становится результатом взаимодействия двух творческих личностей, где каждый вносит свой вклад в процесс создания художественного произведения.

3. При передаче особенностей фонетики (тоны, ритмический рисунок и рифмирование слов) с китайского языка на русский и английский переводчики адаптируют оригинальную структуру путем воссоздания образа средствами родного языка. Перевод звукоподражания (ономатопеи) осуществляется разными способами: в русских переводах преобладают смысловые аналоги звуков, тогда как в английских версиях часто сохраняются прямые звуковые соответствия. Китайские редупликаты (повторы), имеющие особую синтаксическую структуру, практически невозможно сохранить при переводе на русский и английский, однако повторы допустимы там, где важно подчеркнуть многократность действия, звука или состояния. Сложные производные слова переводятся различными методами:

русские переводы предпочитают буквализм и замену понятий, а английские допускают свободные интерпретации наряду с заменой и прямым переводом.

4. Анализ синтаксических расхождений показывает неизбежность лексических преобразований, изменения типов предложений, перестройки структуры синтагм и переустройства порядка слов в русских и английских переводах произведений с китайского языка. Такие преобразования происходят значительно чаще именно в англоязычных переводах. Передача культурных компонентов также отличается в зависимости от принимающего языка: при переводе на английский доминирует стратегия адаптации и натурализации, включая частое использование замен и свободных трактовок реалий, тогда как в русских переводах предпочтение отдается стратегии сохранения экзотизмов, сопровождающейся комментариями и интерпретативными пояснениями.

Теоретическая значимость. В диссертационном исследовании проводится комплексный анализ параметров перевода произведений Мо Яня через фонетические, лексические, словообразовательные и синтаксические различия, в результате чего происходит углубление понимания лингвистических механизмов перевода. Раскрыты особенности трансформации китайской языковой системы в европейские языки. В рамках фонетики произведен анализ потери тональности и ритмической структуры оригинала, а также выявлены стратегии компенсации через аллитерацию (русский) и неологизмы (английский). С точки зрения лексических особенностей, обобщены закономерности адаптации культурно-специфических элементов (например, замена «духа предков» на славянские аналоги в русском или добавление сносок в английском). Показано, как морфологическая свобода

китайского языка (например, составные слова типа «苦命» - «горькая судьба») требует создания метафорических эквивалентов в переводах («bitter-fated» в английском). На уровне синтаксиса выявлены различия в обработке многоуровневых конструкций: русские переводчики сохраняют плотность текста через перестановку слов, английские – упрощают структуру, что влияет на восприятие нарративной сложности.

Проведено сравнение трех языков (китайский – тоновый, изолирующий; русский – флективный, синтетический; английский – аналитический), что позволило выявить преимущества русского языка в передаче ритма и звуковой плотности текста благодаря гибкой системе ударений и богатой фонетике, а также ограничения английского языка в воспроизведении тональной игры слов и сложных синтаксических конструкций, что требует творческой компенсации.

Практическая значимость исследования состоит в том, что полученные результаты могут применяться в учебном процессе вузов, готовящих специалистов в области перевода и востоковедения. Разработаны рекомендации по применению переводческих стратегий, позволяющих сохранить языковую личность Мо Яня при переводе на русский и английский языки через четыре основных параметра (фонетика, лексика, словообразование и синтаксис).

Гипотеза исследования: лингвистический анализ фонетических, лексических, словообразовательных и синтаксических особенностей китайского языка в сочетании с адаптацией переводческих стратегий позволяет сохранить уникальную языковую личность Мо Яня и культурную специфику его произведений при переводе на русский и английский языки, обеспечивая баланс

между точностью передачи оригинала и читаемостью в целевой культуре.

Апробация диссертационного исследования

Результаты научного исследования докладывались на международных научно-практических конференциях различного уровня: Научно-методическом семинаре «Языковой аспект интеграции и самоидентификации в современном мире» (РУДН, 2022); VIII Международной научной конференции «Русская литература XX–XXI веков как единый процесс (Проблемы теории и методологии изучения)» (РУДН, 2023); Научно-практической конференции «Расширяя границы» (РУДН им. П. Лумумбы, Москва, 2023); Международной научно-практической конференции «Литература в современном мире: текст, контекст, интертекст» (РУДН им. П. Лумумбы, Москва, 2023); Международной научно-практической конференции VI Фирсовские чтения «Современные языки и культуры: вариативность, функции, идеологии в когнитивном аспекте» (Москва, 19–21 октября 2023 года); Научной конференции «Фольклорная и литературная сказка: традиция и современность» (РУДН, 2024); Международной конференции «Актуальные проблемы лингвистики и лингводидактики иностранного языка делового и профессионального общения» (РУДН им. П. Лумумбы, Москва, 2024); III Международной научно-практической конференции «Мультиязычность в образовательном пространстве: теория и практика» (Москва, РГСУ, 17.04.2025). По теме диссертации опубликовано 5 статей, в т. ч. 4 в изданиях, рекомендованных ВАК РФ.

Личный вклад автора является определяющим и заключается в непосредственном участии на всех этапах исследования, начиная с постановки

цели и задач и их реализации, проведения самостоятельного анализа и составлении картотек, до отражения результатов в научных публикациях и докладах, а также положениях, выносимых на защиту.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности. Научные положения диссертации соответствуют паспорту специальности 5.9.8 Теоретическая, прикладная и сравнительно-сопоставительная лингвистика.

Структура и содержание диссертации обусловлены кругом исследуемых проблем и отвечают поставленным целям, задачам, объекту и предмету исследования. Диссертационное исследование состоит из Введения, двух глав, последовательно раскрывающих понятие, сущность и особенности исследуемых проблем, а также Заключения, Списка литературы, Приложений.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПЕРЕВОДА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА И ОСОБЕННОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ МО ЯНЯ

1.1 Художественный текст в современной лингвистической парадигме

Исследование художественного текста представляет важный аспект гуманитарной науки, поскольку этот вид текста является одним из ключевых способов выражения человеческой мысли и чувств. Необходимость изучения художественных текстов обусловлена несколькими факторами. Во-первых, литературные произведения являются отражением культурного наследия нации, хранителями традиций и духовных ценностей общества. Во-вторых, художественный текст обладает эстетическим воздействием, способствуя формированию нравственных ориентиров читателя и развитию его личности. Наконец, понимание особенностей структуры и содержания литературы помогает расширить кругозор, повысить уровень грамотности и культурную компетентность. Исследования художественного текста представляют обширную область гуманитарных наук, привлекающую внимание многих ученых разных стран и эпох.

С древних времен текст является основой создания, передачи и сохранения цивилизации, он также выступает предметом изучения многих наук. В широком смысле текст понимается как объединенная смысловой связью последовательность знаковых единиц, основными свойствами которой являются связность и цельность. С точки зрения этимологии, в данном слове можно выделить три значения, которые

эксплицируют связь текста с текстологией, герменевтикой и поэтикой [Руднев, 2001, с. 457]. Первое «то, что сделано (сотворено) человеком, неприродное» восходит к латинскому слову *textus* (1) ткань, одежда; 2) связь, соединение, строение; 3) слог, стиль), второе «связность элементов внутри сделанного» вновь от того же латинского слова (1) сплетение; 2) строение, структура; 3) ткань; 4) связь, связное изложение), третье «искусство сделанного» берет свое начало от латинского глагола *texo, tecui, textum, ere* (1) ткать, плести; 2) строить, сооружать; 3) составлять, слагать, сочинять; 4) вплетать, переплетать, сочетать) [Дворецкий, 1986, с. 769].

В современной науке текст выступает предметом изучения самых разных наук, каждая из которых, рассматривая текст со своих позиций, вычленяет те его аспекты, которые в наибольшей степени отражают интересы осваиваемой ею области научного знания. Например, текстология имеет дело с расшифровкой, датировкой и атрибуцией текста, изучает его историю, начиная с авторского замысла, зафиксированного в письмах или мемуарах, и заканчивая последней редакцией текста. Герменевтика занимается толкованием текста, именуется наукой или искусством понимания смыслов, стремится к исторической реконструкции текста и поддерживает таким образом «жизнь традиции, в которой мы пребываем». Поэтика исследует, как устроен текст, описывает его структуру и композицию, рассматривает участие элементов текста в формировании эстетического впечатления. Семиотика обращается к производству, строению и функционированию знаковых систем, хранящих и передающих информацию и признаваемых ядром информационных систем. Риторика изучает способы построения художественно выразительной речи, прежде всего прозаической и

устной, близко соприкасается со стилистикой и поэтикой. Прагматика рассматривает текст как целенаправленное социальное действие адресанта, который формулирует коммуникативное намерение с учетом ситуации общения, общей стратегии речевого поведения и конкретных тактик взаимодействия с адресатом [Щирова, Гончарова, 2006, с. 10]. Стилистика занимается анализом художественного текста и исследует принципы и эффекты выбора и использования тех языковых средств, которые передают мысли и эмоции в разных условиях общения [Арнольд, 2002, с. 13]. Лингвистика исследует текст в различных аспектах: грамматическом, стилистическом, коммуникативном, поэтическом и др. [Луныкова, 2009, с. 47].

Также можно выделить такое лингвистическое направление, которое специально исследует текст в контексте лингвистики, – лингвистика текста, именно она формирует правила построения связного текста, изучает выражаемые по ним смысловые категории, обращается к проблемам построения типологии текста по коммуникативным параметрам и соотносимыми с ними лингвистическим признакам, описывает единицы текста.

В развитии данной дисциплины можно выделить три основных этапа. В 60-е гг. XX в. текст называли разными терминами:

- суперсинтаксические единства [Вейхман Г. А., 2005], сверхфразовые единства [Гальперин П. Я., 1981; Реферовская Е. А., 1983; Тураева З. Я., 1986; Дымарский М. Я., 1999; Вейхман Г. А., 2005],

- сложные синтаксические целые [Поспелев Н. С., 1948; Согланик Г. Я., 1973; Золотова Г. А., 1998; Казарин Ю. В., 2003],

– межфразовые единства [Валгина Н. С., 2003].

Несмотря на наличие разных терминов, «крупные текстовые единства всегда подразумевали фрагмент текста, образуемый двумя и более самостоятельными предложениями, которые объединялись в смысловые блоки общностью темы» [Щирова, Гончарова, 2006, с. 23].

С начала 70-е гг. XX в. использовались термины «грамматика текста», «структура текста», «семантика текста» и «текст», выделялись два направления в исследовании этого периода: первое, более узкое направление, которое занималось выявлением глубинных смыслов в замкнутом тексте и смыкалось с герменевтикой как толкованием неявного смысла, и второе, более широкое направление, которое сводилось к изучению содержательных компонентов текста, связанных с обеспечением его правильного построения, а текст в целом понимался как последовательность употреблений предложений.

В современном мире лингвистика текста переходит к коммуникативным и когнитивным моделям представления текста, что программирует междисциплинарность лингвистики текста и ее кооперацией с разными науками, как когнитивной лингвистикой, социолингвистикой, литературоведением и т. д. Более того, психолингвистические аспекты дают возможность анализировать текст как языковой феномен, способный воздействовать на сознание человека и влиять на его дальнейшие жизненные установки.

В процессе развития лингвистики текста не формируется единого определения понятия, но большинство ученых считают, что текст представляет собой в основном последовательность высказываний. В частности, И. Р. Гальперин

пишет, что текст является неким упорядоченным множеством предложений, объединенных различными типами лексической, логической и грамматической связи, способным передавать определенным образом организованную и направленную информацию. Текст представляет собой сложное целое, функционирующее как структурно-семантическое единство [Гальперин, 1981, с. 18].

По мнению З. Я. Тураевой, в отличие от устной речи, текст характеризует многомерность, так как возможно множественное возвращение к любому его участку. Текст не только отражает действительность, но и сообщает о ней. В тексте пересекаются коммуникативная, когнитивная и эмотивная функции. Именно текст, а не предложение является высшим и независимым языковым единством [Тураева, 1986, с. 12].

В то же время профессор В. Б. Касевич считает правильным выделять как широкое, так и узкое понимание текста следующим образом: текст в широком смысле является продуктом производства, говорения, а в узком смысле является единицей речи, которая характеризуется целостностью и внутренней связностью [Касевич, 1988, с. 50-51]. По мнению В. А. Лукина, текст является сообщением, существующем в виде последовательности знаков, которая обладает формальной связностью, содержательной цельностью и возникающей на основе их взаимодействия формально-семантической структурой [Лукин, 1999, с. 5].

В большинстве определений текста упомянуто ключевое слово «последовательность», однако Ю. М. Лотман считает, что текст не должен рассматриваться как простая последовательность знаков в промежутке между

двумя внешними границами, а является именно структурным целом. Он исследует текст как самостоятельную языковую сущность и предлагает учитывать такие характеристики текста, как выраженность, ограниченность и структурность [Лотман, 1970, с. 67-69]. А. И. Горшков также считает, что слово «целое» может более определенно характеризовать текст, чем «последовательность», он перечисляет такие свойства текста, как выраженность, упорядоченность, структурность, завершенность, содержательность, информативность, соотносимость с одним из жанров художественной или нехудожественной словесности, ограниченность и воспроизводимость. Исходя из этого, можно сделать вывод, что текст является: 1) выражением в письменной или устной форме; 2) обладает упорядоченностью; 3) представляет собой завершенное словесное целое; 4) включает в себе определенное содержание; 5) соотносится с одним из жанров художественной или нехудожественной словесности; 6) является ограниченным от других подобных целых; 7) в случае необходимости воспроизводится в том же виде [Горшков, 2006, с. 63-65].

Различное понимание текста свидетельствует о многогранности и сложности объекта исследования. Несмотря на то, что не сложилось единого мнения для его понимания, можно подчеркнуть, что и относительно критериев оценки определения текста существует множество различных точек зрения, которые являются не противоположными, а дополняют друг друга, обеспечивают полное понимание текста в целом. Его определение объясняется как «отдельное в высшей степени индивидуальное произведение художественной речи, написанное на данном языке, а также целостная единица в системе подобных текстов». Мнения

ученых по поводу художественного текста также разнятся. В частности, чтобы понимать термин художественного текста более четко, Е. А. Гончарова разграничивает понятия «художественное произведение» и «художественный текст», согласно которой, «художественное произведение аккумулирует многослойный процесс художественного познания мира и отражения», а «художественный текст в силу его языковой реальности, воспринимается как продукт художественно-речевой деятельности и обнаруживает устойчивую внутреннюю связь принадлежащих ему элементов» [Гончарова, 2018]. Говоря о специфике художественного текста, И. А. Щирова и Е. А. Гончарова объясняют, что художественный текст богат эпитетами, метафорами и сравнениями. «У каждого автора эти средства свои. Язык художественного текста осмысливается как язык возможного мира ... авторская картина мира фиксирует уникальность творческого субъекта, ее индивидуально-личностная составляющая определяет сущность текста как произведения словесного искусства и эстетического события» [Щирова, Гончарова, 2006, с. 92]. Описание в художественном тексте отражается только мир воображений автора, истина по отношению к этому произведению всегда есть «истинность в вымысле» [Льюис Д., 1978].

По мнению Л. Г. Бабенко, художественный текст характеризуется как комплексный текст, произведение художественного стиля, текст подготовленный, дескриптивный с элементами деонтического и аксиологического текстов (функционально-прагматический параметр), целостный и связный [Бабенко, 2008].

З. Я. Тураева считает, что художественный текст называют вторичной моделирующей системой, в нем сочетаются отражение объективного мира и авторский вымысел, язык

является только строительным материалом для него [Тураева, 1986, с. 13]. В то же время основатель современной нарратологии Ж. Женнет (Gérard Genette), говоря о критериях определения художественного текста, обобщает их в две группы: фикциональный критерий и функциональный критерий. Первый критерий определяет текст как текст, в котором создается вымышленный мир, замкнутый в себе и независимый от реальности. Второй предполагает, что «реализация поэтической функции придает тексту статус художественного» [Лугин, 2005, с. 320].

Получается, что художественный текст труднее понять, чем тексты других жанров, потому что художественный текст, в первую очередь, эмоционален, он не только передает эмоции автора, но и вызывает их у читателя. Основная цель художественных произведений заключается в достижении определенного эстетического воздействия, создании художественного образа. При понимании художественных текстов необходимо синтезировать не только культурный фон, стиль автора и сам текст, но и учитывать метод трансформации переводчика и собственную способность понимания читателя.

Говоря о художественном тексте, Н. М. Соколов полагает, что неполное понимание некоторых деталей иногда помогает выгоднее интерпретировать произведение в целом, «гоняясь за мелочами и деталями, мы можем совершенно развеять то художественное впечатление, которое получено... от произведения», из-за того эстетическое понимание художественного текста особенно важно [Соколов, 1928, с. 36]. Л. В. Щерба рассматривает основную задачу истолкования художественного языка как «показ тех лингвистических средств, по средствам которых выражается идейное и связанное с ним эмоциональное содержание литературных произведений»

[Щерба, 1957, с. 97]. Л. А. Новиков объясняет, что лингвистическое толкование художественного текста опирается на ряд основных положений, образующих его принципы. Во-первых, художественный текст рассматривается в тройном аспекте «идейное содержание—образ—язык». Структура художественного произведения и «процедура» его анализа предполагают ряд соотносительных разноуровневых понятий: идею (тему) произведения; образы в их сюжетном развитии и композицию; систему выразительных средств языка. Во-вторых, надо применять конкретно-исторический подход к толкованию текста, сочетая общественную жизнь, культуру, литературу и другие аспекты того времени. В-третьих, важно учитывать разграничение в тексте факторов нормативных, свойственных современному словоупотреблению, различного рода отклонений от нормы, фактов общезыковых индивидуальных, авторских и их соответствующей оценки. В-четвертых, поэтический язык понимается как особая форма эстетического освоения действительности, как активное средство создания художественного обобщения. В-пятых, читатель играет активную роль в истолковании текста, читатель создает воображения в процессе понимания автора, в этом смысле можно говорить о сотворчестве читателя автору [Виноградов, 1971, с. 8]. В-шестых, интерпретация художественного текста варьируется каждый раз в зависимости от особенностей разных жанров текста, что поддерживается большинством лингвистов, которые считают, что невозможно истолкование по одной схеме [Новиков, 1979, с. 12].

В. А. Лукин считает, что, будучи одним из самых сложных типов текста, интерпретация художественного текста призвана объяснить, почему именно такое содержание конкретного текста требует для своего выражения именно такой, специфической для него структуры [Лукин, 1999, с. 6]. В отношении текста автор и

интерпретатор движутся в противоположных направлениях, автор движется от нелинейного и умозрительного замысла к линейной и материальной форме текста, а интерпретатор—от линейной формы воспринимаемого им текста к его возможной и всегда нелинейно организованной структуре. Таким образом, как результат множественности интерпретативных стратегий возникает множественность интерпретаций [Там же, с. 89-90]. Он полагает, что содержание художественного языка имеет неявный характер, поэтому любой художественный язык нуждается в истолковании. Однако само толкование будет успешным только тогда, когда понятен образ устройства текста. Из-за того, что всякий художественный текст уникален, стремление к наиболее полному и адекватному истолкованию должно привести к бесконечной интерпретации, о чем свидетельствует практика истолкования художественного текста. Исследователь обобщает следующие основные принципы лучшего способа интерпретации: (1) она должна быть основана на структуре текста; (2) все предлагаемые в ее рамках объяснения связываются в одну причинно-следственную цепь, то есть они объединены структурой как грамматикой интерпретации; (3) все частные факты подчинены структуре и ею же объясняются [Там же, с. 132-137].

Л. Ю. Максимов предлагает продуктивное рассмотрение и изучение художественного текста как своеобразной триады: (1) идейно-эстетическое содержание, (2) жанрово-композиционная организация (система образов) и (3) художественный текст (эстетическая речевая система). При таком понимании образ является формой идейно-эстетического содержания и в то же время содержанием по отношению к слову [Максимов, 1975, с. 34].

В лингвистике также существует интегральная дисциплина для толкования художественного текста, она называется, в частности, лингвистический анализ текста, что доказывает то, что анализ текста не может быть односторонним. Лингвистический анализ художественного текста соблюдает в основном следующие принципы: (1) комплексное рассмотрение художественного языка со стороны его идейного содержания, образов и языка; (2) конкретно-исторический подход к толкованию литературного произведения; (3) учет активной роли читателя в процессе восприятия литературы; (4) наличие разных подходов к толкованию текста, различных вариантов анализа. Согласно Л. Н. Луньковой, в практике изучения художественных текстов применяются в основном три типа анализа, которые исследуют художественный текст с разных точек зрения: лингвистический комментарий, лингвостилистический анализ и целостный многоаспектный анализ.

С точки зрения лингвистического комментария используется словарное или подстрочное разъяснение непонятных выражений, грамматических явлений и подобных факторов языка. Лингвостилистический анализ уделяет внимание на изучение изобразительных средств художественного текста и эстетический эффект. В то время как целостный лингвистический анализ проводит комплексное многоаспектное филологическое изучение художественного текста [Лунькова, 2020, с. 73-77].

Несмотря на предложения толкования художественного текста в разных аспектах, при переводе и чтении переводчиком и читателями невозможен единообразный способ приема. Как специфический способ познания мира, так и инструмент познания мира, художественный язык показывает безграничные

возможности с помощью воображений. Как форма интерпретации авторского мышления, именно в тексте раскрывается дух автора, воплощен его творческий замысел. С помощью обмена художественных произведений знания и представления о человеке и мире переданы разным культурным группам.

Б. М. Эйхенбаум, как один из ведущих представителей русской формальной школы, разрабатывал оригинальную концепцию художественного текста, основанную на принципах структурного анализа. В его понимании художественное произведение представляет собой прежде всего организованную систему художественных приемов и конструктивных элементов. Ученый предлагал теорию «отстранения», согласно которой художественное произведение должно разрушать привычные схемы восприятия, раскрывая обыденные явления в неожиданном ракурсе. Исследователь подчеркивал, что каждый элемент текста, такой как звуковая организация, синтаксическая структура или повествовательная техника, выполняет строго определенную функцию в общей системе художественных воздействий. При этом сам текст понимается как динамическая система, развивающаяся по своим внутренним законам. В исследованиях Б. М. Эйхенбаума художественный текст анализировался как сложно организованное повествовательное целое, где важнейшую роль играют принципы монтажа и композиционной сборки, техника смены повествовательных перспектив и ритмическая организация текста. Эти элементы создают особую «энергию формы», определяющую эстетическое воздействие произведения на читателя [Эйхенбаум, 1927].

В. В. Виноградов разрабатывал теорию художественного текста как сложной

многоуровневой системы, в которой языковые средства подчинены эстетической функции. Его подход соединил лингвистический анализ с литературоведением, создав основы современной стилистики художественной речи. Исследователь рассматривал текст как органическое единство формы и содержания, где языковая ткань не просто обслуживает смысл, но активно участвует в его создании, становясь полноправным компонентом художественного образа [Виноградов, 1971].

Особое значение в концепции В. В. Виноградова приобретает понятие «образа автора» как организующего начала художественного текста, что пронизывает все уровни текстовой организации, обеспечивая их смысловое и стилистическое единство. Ученый анализировал произведение как своеобразную речевую структуру, где все языковые элементы служат выражению авторской индивидуальности. Этот образ проявляется через систему лексических, синтаксических и композиционных выборов. В. В. Виноградов также подчеркивал историческую природу художественного текста, рассматривая его в контексте литературной традиции и языковой эволюции. Нельзя не согласиться с автором, что каждое произведение существует в сложном диалектическом взаимодействии с языковыми нормами и стилевыми традициями своей эпохи, одновременно отражая и преобразуя их. Было определено, что в индивидуальном творчестве переплетаются современные автору языковые тенденции, наследуемые литературные традиции и новаторские художественные решения. Такой подход позволил выявить, что художественный текст всегда выступает одновременно как продукт определенной исторической эпохи и как звено в непрерывной цепи литературного развития. При этом особое внимание уделялось тому, как через

индивидуальный стиль происходит обогащение и трансформация общенационального литературного языка. В. В. Виноградов указывал три основных аспекта изучения художественного текста: 1) индивидуально-авторский стиль; 2) образную систему произведения; 3) композиционно-речевую организацию. Такой комплексный подход позволял анализировать текст как единство формы и содержания [Виноградов, 1971].

В то же время В. А. Кухаренко трактует художественный текст как сложное многомерное явление, обладающее целым рядом специфических качеств. Согласно ее концепции, художественный текст представляет собой не просто последовательность слов, а целостную художественную систему, где каждый компонент выполняет эстетическую задачу [Кухаренко, 1988]. Центральным аспектом становится образность и выразительность языка, которые создают особый мир произведения. При этом принципиальной особенностью художественного текста выступает его иерархическая организация. Более того, выделяется несколько уровней анализа, охватывающего микроструктурные компоненты, включая лексико-грамматический строй, и макроструктурные параметры, в которые входят композиционные и жанровые характеристики. Одновременно особое внимание уделяется взаимосвязи этих уровней, порождающих уникальную художественную целостность. Такой подход позволяет рассматривать текст как единый организм, где трансформация любого элемента вызывает изменения во всей структуре. Особую значимость в концепции В. А. Кухаренко приобретает понятие идиостиля, или уникальной авторской манеры письма. Подчеркивается, что художественный текст всегда несет отпечаток языковой личности создателя, проявляющийся в выборе

лексики, синтаксических конструкций, способах создания образов. Эта индивидуальность становится важнейшим критерием художественности текста [Кухаренко, 1988].

Также акцентируется внимание на коммуникативной природе художественного текста, который рассматривается как диалог между автором и читателем, где важную роль играют не только явные, но и скрытые смыслы. Художественный текст, согласно данному подходу, существует как культурно-маркированный феномен, обладающий системой интертекстуальных связей, зависимостью от историко-культурного фона, требованием к когнитивной готовности воспринимающего, поэтому для адекватного понимания читатель должен обладать фоновыми знаниями и культурной компетенцией. Текст функционирует в определенном культурном контексте, содержит отсылки к другим произведениям и требует от читателя определенной подготовленности. Такой подход особенно важен при анализе переводов, где приходится учитывать различия культурных кодов [Кухаренко, 1988].

Н. С. Болотнова в своих исследованиях рассматривает художественный текст как сложноорганизованный лингвокультурный феномен, обладающий многоуровневой структурой и содержательной смысловой глубиной. Она отмечает, что текст предстает как целостная система, где языковые средства подчинены художественной задаче и отражают индивидуальность автора. Ученый подчеркивает, что в художественном произведении все языковые элементы образуют органичное единство, целенаправленно организованное для решения специфических эстетических задач. Согласно этой концепции, каждый текст

представляет собой уникальное единство формы и содержания, в котором ярко проявляется творческая индивидуальность автора через особый отбор и организацию языковых средств [Болотнова, 1992].

Центральное место в теории Н. С. Болотновой занимает понятие языковой личности, проявляющейся в художественном тексте. Исследователь обосновывает положение о том, что каждый писатель в процессе творчества создает неповторимую систему художественных образов и концептуальных смыслов, выступающую своеобразным отражением его индивидуального мировидения и творческого сознания. Именно эта глубинная взаимосвязь между авторским восприятием действительности и его языковым воплощением формирует уникальный идиостиль, который служит главным дифференцирующим признаком творческой манеры разных писателей.

Более того, Н. С. Болотнова изучает когнитивный аспект художественного текста, рассматривая его как средство познания и отражения действительности, в котором сочетаются объективное и субъективное начала. Ученый подчеркивает, что текст функционирует как особая ментальная модель реальности, не просто отражающая окружающий мир, но и творчески преобразующая его согласно индивидуальной системе ценностей и восприятия писателя. Такой подход позволяет рассматривать художественное произведение одновременно и как результат познавательной деятельности автора, и как средство передачи особого, субъективно окрашенного знания о мире читателю. Исследуя механизмы создания эмоционального эффекта, способы вовлечения читателя в художественный мир, текст изучается как инструмент коммуникации между автором и аудиторией

[Болотнова, 1992].

Н. С. Валгина исследует текст как многоаспектный лингвистический феномен. Согласно ее теории, художественный текст представляет собой сложную знаковую систему, обладающую рядом специфических особенностей. Центральной особенностью такого текста является эстетическая доминанта, проявляющаяся в органичном единстве формы и содержания. В отличие от других типов текстов, языковые средства художественного текста подчинены не только коммуникативной, но и художественной функции. Важнейшим качеством художественного текста выступает образность, которая реализуется через богатую палитру тропов, таких как метафора, эпитеты, символы и разнообразные стилистические приемы, создающие глубокую семантическую многоплановость. При этом важную роль играет подтекст, скрытый смысловой слой, требующий активного читательского восприятия [Валгина, 2003].

В ходе исследования Н. С. Валгина подчеркивает, что адекватная интерпретация художественного текста требует учета культурно-исторического контекста, так как художественный текст всегда отражает мировоззренческие парадигмы своей эпохи. При этом сохраняется баланс между объективными характеристиками текста и субъективностью читательского восприятия. Такой двусторонний подход позволяет избежать как вульгарного социологизма, так и крайнего субъективизма в интерпретации [Валгина, 2003].

М. Я. Дымарский рассматривает художественный текст как динамическую систему, обладающую особой семиотической природой. В его интерпретации текст предстает не статичным объектом, а живым организмом, существующим в

постоянном взаимодействии с культурным контекстом и читательским восприятием. Ключевым в концепции М. Я. Дымарского становится принцип диалогичности художественного текста. Исследователь подчеркивает, что любое литературное произведение вовлечено в сложную систему межтекстовых связей, постоянно ведет диалог с предшествующей культурной традицией [Дымарский, 2006]. Этот непрерывный диалог реализуется через многообразные формы интертекстуальности – аллюзии, реминисценции и скрытые цитаты, которые образуют глубинные смысловые пласты произведения. В его понимании, текст всегда содержит множественность потенциальных смыслов, которые актуализируются в процессе чтения. Эта смысловая полифония делает художественный текст принципиально открытой структурой, допускающей множественные интерпретационные стратегии и вариативное восприятие.

М. Я. Дымарский особое внимание уделяет присущей художественному тексту способности к саморефлексии. Он отмечает, что подлинно художественные произведения часто содержат механизмы осмысления собственной художественной природы, превращаясь тем самым в уникальную форму «метапоэтики» – литературы, размышляющей о самой себе. Эта особенность особенно ярко проявляется в современных литературных практиках. Не менее значимым в его теории является тезис о ключевой роли читательского восприятия в процессе смыслообразования. Ученый считает, что художественный текст обретает свою подлинную жизнь лишь во взаимодействии с воспринимающим сознанием, когда читатель, выступая в роли активного интерпретатора, актуализирует и развивает потенциальные смыслы, заложенные автором [Дымарский, 2006].

Художественный текст, подобно любому другому типу вербального высказывания, представляет собой сложное языковое образование, состоящее из реализованных на практике единиц всех языковых уровней – от звуков до целых высказываний. Важно отметить, что основной задачей каждого художественного произведения выступает выражение авторского замысла, содержащего знание и представление о людях и окружающей действительности. Поэтому вполне естественно, что каждый литератор создает в своем творчестве уникальный мир, основанный на собственном уникальном мировосприятии и индивидуальной манере отображения реальной жизни [Новиков, 1988].

Мир, созданный воображением автора, предстает перед читателем в виде совокупности ярких художественных образов, постепенно выстраиваемых в сознании последнего. Такое восприятие обусловлено способностью художественного произведения оказывать двоякое воздействие на аудиторию: оно затрагивает одновременно разум и чувства читающего, проникая не только на интеллектуальный, но и на эмоциональный уровень восприятия. Такое свойство объясняется особенностью литературного текста, заключающейся в одновременном наличии двух видов информации: собственно семантической, несущей непосредственно понятийный смысл, и дополнительной – эстетической или художественной, представляющей собой набор особых авторских средств выразительности, влияющих на наше воображение и внутреннее состояние. Данная художественная составляющая раскрывается лишь внутри конкретной целостности текста, то есть требует внимательного погружения в уникальную структуру произведения. Важно понимать, что любое отдельное слово или элемент текста

могут служить источником такой художественной информации, передавая тонкие оттенки настроения, глубины переживания или особого взгляда на действительность. Как отмечают российские специалисты-филологи, текст не существует изолированно и сам по себе; напротив, он становится частью гораздо более широкого процесса речевого и мыслительного взаимодействия, возникающего между автором и читателем. В результате произведение обретает жизнь и приобретает новый смысл именно в процессе чтения и индивидуального восприятия каждого отдельного индивида.

Завершая проведенный нами анализ, можно заключить, что текст представляет завершенное и внутренне согласованное творческое произведение, обладающее собственной структурой и композицией, обеспечивающими его целостность и связность. Термин «текст» носит многослойный характер, что отражается в многообразии его трактовок. Данный термин широко применяется в разных областях знания, однако в нашем исследовании особое внимание уделяется именно лингвистическому пониманию текста. Более того, текст можно определить как продукт речевой и интеллектуальной активности, выполняющий коммуникативные функции, состоящий из последовательных графических, или акустических сигналов, связанных единым смыслом, доступным как отправителю, так и получателю информации. Отметим, что художественный текст включает в себя не просто языковые конструкции, а, прежде всего, внутренний мир автора, его ощущения и переживания, запечатленные средствами языка. Другими словами, посредством художественного текста происходит самовыражение автора через его язык и восприятие действительности. Иначе говоря, писатель, пользуясь

собственным стилем и речью, передает мысли и чувства героев, вплетенные в определенную жанровую форму, выражая восприятие окружающего мира и оценочные суждения относительно него. Необходимо учитывать, что фигура автора в литературном произведении проявляется на всем его протяжении, становясь неотъемлемой частью образной ткани произведения. Также отметим еще одну особенность художественного текста – его способность влиять на бессознательное читателя. Читатель воспринимает текст, сочетая два аспекта: объективность, необходимую для точного анализа, и субъективность, проявляющуюся в индивидуальных ощущениях и эмоциях, вызванных текстом. Таким образом, художественный текст наделен особыми эстетическими свойствами, определяющими его принадлежность к сфере культурной деятельности. Все уровни организации художественного текста наполнены эстетической информацией, причем наиболее ярко эта информация представлена именно в языковом оформлении произведения.

1.2 Отражение языковой личности в художественном тексте: языковая личность писателя

Концепция языковой личности охватывает все сферы исследования языка и стирает границы между науками, занимающимися человеком, поскольку понимание человека невозможно отделить от изучения его языка. Овладевая родным языком, индивид поэтапно открывает богатство и многообразие окружающей действительности – от осознания простых вещей и правил поведения

до понимания сложных идей и законов бытия. Формирование полноценной личности возможно только через включение в культурную среду и активное взаимодействие с обществом, способствующее развитию языка. Личность сама создает культуру и существует внутри нее, подчеркивая социальную сущность человека и определяя его роль как активного участника общественной жизни. Таким образом, личность следует рассматривать сквозь призму культурных традиций народа и этнических особенностей, поскольку становление человека как личности требует наличия культурного архетипа, формирующегося в ходе исторического развития общества.

Главным инструментом преобразования отдельного человека в полноценную языковую личность является его социализация, включающая три ключевых компонента: а) процесс интеграции индивида в общественный процесс, вследствие чего личностные характеристики формируются как отражение накопленного коллективного опыта и культурного наследия нации. б) активная работа мысли и речь, организованная согласно правилам и образцам конкретной этнической и языковой среды. в) усвоение психологических особенностей и стереотипов поведения, характерных для данной народности. При формировании языковой идентичности особенно значимы второй и третий компоненты, так как восприятие национальной культуры и развитие социального восприятия происходят исключительно благодаря языку. Лингвокультурный облик личности представляет собой фиксированный в языке (главным образом в словах и грамматических структурах) устойчивый национальный образец, составляющий неизменяемую основу внутреннего устройства каждой личности.

Немецкий ученый И. Вайсгербер изучает понятие языковой личности в контексте феномена языкового коллективизма. Исследователь рассматривает язык не как индивидуальное приобретение, а как общее культурное наследие, подчеркивая, что способность человека овладевать языком обусловлена исключительно его принадлежностью к определенному языковому сообществу. И. Вайсгербер указывает, что языковая личность является активным участником языкового свершения, которое представляет собой процесс постоянного взаимодействия между индивидуальным сознанием и коллективной языковой силой. Язык в его понимании выступает не просто инструментом коммуникации, а особой промежуточной реальностью, которая формирует само восприятие действительности [Вайсгербер, 2004].

Одной из ключевых теорий И. Вайсгербера является понятие «языкового содержания» (Sprachinhalt), под которым понимается заложенная в языке специфическая система интерпретации мира. Каждый язык, по его мнению, создает свою уникальную среду, определяющую границы познавательных возможностей его носителей. Языковая личность всегда оказывается продуктом этой языковой среды, усваивающим присущие данному языку способы категоризации и осмысления действительности [Вайсгербер, 2004].

Особое внимание также уделяется процессу «языкового воспитания» (Spracherziehung), через которое индивид включается в языковое сообщество. Ученый подчеркивает, что формирование языковой личности осуществляется не механическим усвоением лексики и грамматических правил, а через постижение целостной мировоззренческой системы, зашифрованной в языковых структурах.

Этот процесс он определяет как вхождение в духовное содержание родного языка. Кроме того, идея о творческой силе языковой личности показывает, что через индивидуальное словотворчество, метафоризацию и другие формы языковой активности личность участвует в развитии самого языка [Вайсгербер, 2004].

В. В. Виноградов рассматривает языковую личность как многоуровневую систему и сосредотачивается на творческом, эстетическом аспекте языка, особенно в литературе. В. В. Виноградов считает, что в системе художественного произведения «образ автора» занимает центральное положение. Однако это «не простой субъект речи, ... это концентрированное воплощение сути произведения, объединяющее всю систему речевых структур персонажей в их соотношении с повествователем, рассказчиком или рассказчиками и через них являющееся идейно-стилевым средоточием, фокусом целого» [Виноградов, 1971, с. 116]. Согласно данной теории, в литературе языковая личность раскрывается наиболее полно, поскольку автор сознательно конструирует свой стиль в отличие от бытовой речи, при этом «образ автора является формой сложных и противоречивых соотношений между авторской интенцией, между фантазируемой личностью писателя и ликами персонажа» [Виноградов, 1980, с. 203], их речь характеризует их социальный статус и психологию.

Л. Н. Чурилина специализируется на изучении языковой личности, лингвокультурологии, когнитивной лингвистики и дискурсологии. Она подчеркивает, что в художественном тексте языковая личность проявляется наиболее полно и многогранно. Художественный текст представляет собой уникальное пространство для самовыражения языковой личности. Ученый

выделяет два взаимосвязанных уровня художественной языковой личности: 1) авторская личность – создатель текста и 2) персонажная личность – действующие лица произведения [Чурилина, 2006].

Эти уровни находятся в сложном взаимодействии, создавая многомерную картину речевого поведения. Кроме того, художественная языковая личность существует в постоянном диалоге с культурной традицией, языковой системой, потенциальным читателем и другими текстами. Ученый показывает, национально-культурная специфика оказывает определяющее влияние на формирование художественной языковой личности. Это влияние проявляется на различных уровнях: в тематических предпочтениях, обусловленных культурным каноном, в системе образов, отражающих национальную картину мира, в аксиологических координатах, задающих ценностные ориентиры, в особенностях художественного мировосприятия, а также в специфических формах комического – от тонкой иронии до народного юмора, укорененных в культурной традиции.

Л. Н. Чурилина уделяет особое внимание анализу специфических средств репрезентации языковой личности в художественном тексте, подчеркивая их принципиальное отличие от средств выражения в других типах дискурса. Центральное место в этом анализе занимают индивидуально-авторские неологизмы, которые выступают яркими маркерами творческой индивидуальности писателя. Эти уникальные словотворческие образования не просто отражают особенности авторского стиля, но и раскрывают глубинные пласты языкового сознания творца и его способность к нестандартному осмыслению действительности через слово [Чурилина, 2006].

Не менее значимыми средствами выражения языковой личности исследователь считает оригинальные метафоры и сравнения, которые образуют сложную систему образных ассоциаций, характерную для конкретного автора. В ходе исследования доказывается, что через эти тропы проявляется индивидуальная картина мира писателя, его уникальный способ восприятия и категоризации действительности. Особое внимание уделяется анализу того, как метафорические системы разных авторов отражают их ценностные ориентации и мировоззренческие установки. Анализируя ритмико-синтаксический строй художественного текста, Л. Н. Чурилина демонстрирует, как особенности синтаксических конструкций, их длина, сложность, ритмическая организация становятся выразительными средствами языковой личности. Через эти формальные характеристики текста проявляются эмоциональный строй, темп мышления и даже психологические особенности автора или персонажа.

Более того, особое место в ее исследованиях занимает рассмотрение нарративных стратегий как средств репрезентации языковой личности. Исследователь показывает, что нарративная стратегия представляет собой не просто технический прием, а глубинную характеристику языковой личности, раскрывающей ее отношение к миру, времени, персонажам и самому процессу творчества [Чурилина, 2006].

Языковая личность воплощает мировосприятие индивидуальную интерпретацию и творческое преломление, в то же время языковой менталитет отражает общенациональные особенности мировосприятия. Языковой менталитет формирует фундаментальный когнитивно-культурный базис, в рамках которого

развивается языковая личность. Он задает систему концептуальных координат, ценностных ориентиров и коммуникативных норм, усваиваемых индивидом в процессе социализации. В частности, Т. Б. Радбиль предлагает комплексный подход к исследованию глубинных взаимосвязей между языком и ментальностью, рассматривая языковой менталитет как системное образование, формирующееся на стыке когнитивных, культурных и собственно языковых структур. Ученый обосновывает положение о том, что языковой менталитет представляет собой не просто отражение национального характера в языке, а сложный механизм взаимодействия языковых форм и ментальных содержаний, который определяет специфику восприятия и категоризации мира носителями конкретного языка. Концептуальные структуры выступают основными носителями ментальной информации, закодированной в языке [Радбиль, 2013].

Т. Б. Радбиль подчеркивает, что изучение языкового менталитета требует междисциплинарного подхода, сочетающего методы лингвистического анализа с достижениями когнитивной науки и культурологии. При формировании языкового менталитета особую роль играют процессы концептуализации и категоризации, закрепляющиеся в языке через систему значений, ассоциативных связей и прагматических установок. В своих исследованиях ученый демонстрирует, что языковой менталитет проявляется не только в лексике и фразеологии, но и в грамматических структурах, синтаксических моделях и текстообразовательных стратегиях. Исследователь приходит к выводу, что полноценное изучение языкового менталитета возможно только при учете всей совокупности языковых средств, используемых носителями языка для концептуализации опыта и построения

коммуникации [Радбиль, 2013]. Таким образом, между менталитетом и языковой личностью существует двусторонняя связь, если менталитет определяет границы «возможного» в языке, то языковая личность постоянно тестирует и расширяет эти границы.

Одну из ключевых моделей языковой личности предложил Ю. Н. Караулов. Его концепция предполагает, что языковая личность структурируется на три взаимосвязанных уровня, каждый из которых отражает разные аспекты владения языком: 1) вербально-семантический уровень, включая лексикон, грамматические навыки и фонетика и орфография, что обеспечивает понимание и воспроизводство языковых единиц; 2) когнитивный уровень, включая систему знаний о мире, ассоциативные связи, картину мира носителя языка, что формируется под влиянием культуры, образования и личного опыта и отражает глубину понимания явлений; 3) прагматический уровень, в который входят цели общения, коммуникативные стратегии и социальные роли, что определяет не что говорит человек, а зачем и как. Караулов подчёркивает, что эти уровни не изолированы, а взаимодействуют, вербальный уровень обеспечивает материал для когнитивного, который влияет на выбор слов и аргументов, а прагматический уровень может менять лексикон [Караулов, 2004].

Американские ученые и представители когнитивной лингвистики Дж. Лакофф (G. Lakoff) и Р. Лангакер (R. Langacker) рассматривают языковую личность с когнитивным подходом, указывая, что языковая личность является не просто «знанием языка», а уникальным способом осмыслять и описывать мир. Они отмечают, что язык является не просто инструментом коммуникации, а отражением

способа мышления, связанный с восприятием и телесным опытом человека. Лакофф доказывает, что языковая личность мыслит и воспринимает мир через систему концептуальных метафор, эти глубинные когнитивные структуры формируют категоризацию действительности, определяют выбор языковых средств и влияют на поведенческие стратегии. Языковая личность у Лакоффа представляет собой результат сенсомоторного опыта, нейрофизиологических процессов и взаимодействия с физическим миром, что объясняет универсальные и культурно-специфические черты в разных языковых личностях [Лакофф, 2004]. Р. Лангакер рассматривает языковую личность как систему концептуализации, где языковые структуры отражают способы осмысления мира, грамматические конструкции кодируют определенные перспективы восприятия, а выбор языковых средств зависит от когнитивных стратегий говорящего. Данная теория демонстрирует, как языковая личность активно конструирует значение и отражает индивидуальные когнитивные стратегии [Лангакер, 1992]. Таким образом, когнитивный подход объясняет, что люди по-разному группируют понятия, это отражается в их лексике и аргументации, кроме того, человек бессознательно выбирает метафоры, которые раскрывают его картину мира, на что влияют культурные скрипты.

Французский философ М. Фуко (M. Foucault) предлагает дискурсивный подход к языковой личности, который рассматривает языковую личность не как изолированного индивида, а как продукт социальных, идеологических и властных отношений, которые формируются через язык. В отличие от когнитивных теорий, которые делают акцент на индивидуальном восприятии мира, дискурсивный анализ показывает, как язык конструирует саму реальность, определяя, что можно говорить,

как следует мыслить и какие позиции занимать в обществе. Согласно М. Фуко, дискурс представляет собой систему высказываний, которая устанавливает правила для производства знаний. Таким образом, языковая личность всегда существует внутри определенных дискурсивных практик, которые задают границы ее самовыражения. Также указывается, что языковая личность существует в границах исторически сложившихся систем высказываний, таким образом, языковая личность в этом контексте представляет собой не фиксированную сущность, а динамичная роль, которая меняется в зависимости от ситуации [Фуко, 1996].

Л. С. Выготский и А. А. Леонтьев рассматривают языковую личность через призму психических процессов и социального взаимодействия, подчеркивая, что речь формируется не изолированно, а в постоянном диалоге с окружающим миром. Л. С. Выготский в работе «Мышление и речь» (1934) заложил основы культурно-исторического подхода к пониманию языковой личности, интегрировав психологические, лингвистические и социальные аспекты ее формирования. Его концепция предлагает диалектическое понимание взаимосвязи мыслительных и речевых процессов. Исследователь утверждает, что языковая личность формируется в процессе социализации, речь первоначально возникает как интерпсихическая функция, постепенно интериоризируется, становясь внутренней, этот процесс опосредован культурными знаками, главным из которых является язык. А. А. Леонтьев развивает идеи Л. С. Выготского, интегрируя их с современными лингвистическими представлениями. Ученый рассматривает языковую личность как иерархическую структуру, включающую вербально-семантический уровень (владение языковыми нормами и системой значений), когнитивный уровень

(система знаний, представлений и концептов) и мотивационно-прагматический уровень (цели, установки, коммуникативные намерения), которые находятся в постоянном взаимодействии, определяя речевое поведение индивида. А. А. Леонтьев подчеркивает, что языковая личность формируется и проявляется в деятельности, в этом процессе речевая деятельность представляет собой основной способ существования языковой личности, и культурные практики служат источником формирования речевых навыков [Леонтьев, 2003].

Вопрос четкого определения термина «языковая личность» становится особенно острым, когда предметом лингвистического анализа выбирается художественный текст. Здесь возникает ряд проблем, связанных с сопоставлением категорий «языковая личность», «автор» и «образ автора». Можно заключить, что автор, будучи реальной личностью, создавая литературное произведение (так как любое творчество осуществляется ради читателей и удовлетворения потребности в диалоге), невольно формирует собственный образ, зачастую не отдавая себе отчета в этом процессе. Каждый литературный текст несет в себе образ создателя, раскрывая определенное видение самого писателя. «Скрытая сила влияния художественных персонажей на авторов заключается именно в том, что авторы воспринимают их как абсолютно живых существ, словно заимствуя образы непосредственно из реальности» [Караулов, 1987]. Следовательно, писатель, овладевший определенными нормами родного языка, на котором создано произведение, олицетворяет собой особую языковую личность.

Исследование языковой личности автора осложняется тем, что писатель в своих произведениях проявляется не как единый цельный языковой субъект, а как множество

различных говорящих и интерпретирующих субъектов. Речь тут идет скорее не о персональном языке автора, а о языке, соответствующем эпохе и общественным условиям [Бахтин, 2000]. Индивидуальные стилистические оттенки определяются характером изображаемого писателем окружения, особенностями выбранной темы и спецификой портретирования героев, хотя тезаурус личности, как способ систематизации представлений о мире, обладает тенденцией к унификации своей структуры, выравниваясь у представителей одного языкового сообщества, одновременно оставаясь произвольным в методах её персонализации и присвоения [Караулов, 1987]. Исходя из этого, мы полагаем, что сущностные свойства языковой личности писателя могут быть сформулированы следующим образом: во-первых, эта личность отличается ярко выраженной индивидуальностью, во-вторых, она функционирует не изолированно, а в контексте общенациональной картины мира, реализуя личные качества лишь на общей концептуальной платформе.

Д. М. Поцепня утверждает, что исследование авторского взгляда на картину мира следует проводить, учитывая три важных момента:

1. Ключевые художественные идеи и термины, используемые в цикле произведений, и их реализация в тексте. Сюда входят: выявление мотивов, определение их градаций, выделение ключевых слов, рассмотрение семантических полей значимых слов, установление связей с философско-литературными изысканиями переходного периода, а также образ языка в произведении, что означает подробное изучение лексики цвета, называемой цветовой живописью автора.

2. Использование автором метафор и сравнений, включая характерные тропы

и связь используемых ими лексических слоев, вовлекаемых в образные контексты (бытовая лексика, эпитеты и др.).

3. Эмоциональная окраска изложения, подразумевающая характеристику эмоционально-оценочной составляющей авторской картины мира. Формирование языковой личности писателя обусловлено постоянными факторами, влияющими на его творчество, и отражается в особенностях художественного текста. В каждом художественном произведении присутствуют слова, обогащённые дополнительным смысловым содержанием, имеющие особый коннотативный оттенок и часто выполняющие символическую функцию [Поцепня, 1997]. Анализ эстетически важной лексики помогает глубже понять идейное содержание творчества писателя.

Языковая личность писателя находит своё проявление в создаваемом им художественном произведении. Произведение неизменно отражает личную неповторимость автора, его уникальный стиль, известный как идиостиль. Индивидуальная особенность художника слова наиболее заметно проявляет себя в построении текста по принципу собственной образности [Болотнова, 2004]. Именно оригинальная образность делает текст подлинным произведением искусства, так как образность совмещает изобразительную функцию с познавательной задачей, позволяя раскрыть скрытые концептуальные конструкции, стоящие за словами, и сконцентрировать знание о мире. Создавая художественный текст, автор стремится передать личное восприятие окружающей действительности, воплотить собственные смыслы. Творчество основывается на мыслительном акте, в котором внешние объекты становятся стимулом, а конечным продуктом становится воплощенный в языковых средствах личный смысл. Исходя из этого, мы можем

предположить, что проникновение в суть языковой личности автора, проявляющуюся в языке литературы, сводится к исследованию способов, которыми авторские замыслы, касающиеся его идиолекта и идиостиля, получают реализацию в тексте.

По определению В. В. Леденевой, термин «идиолект» обозначает совокупность языковых средств в их практическом употреблении, а значит, горизонтальные связи, раскрывающие семантику языковых единиц в контексте и свидетельствующие о владении языковой личностью правилами синтагматики и парадигматики, необходимыми для формирования текста [Леденева, 2000].

В современной науке понятие идиолекта тесно связано с понятием идиостиля. Теоретики литературы определяют разницу между этими терминами следующим образом: идиолект автора – это полная совокупность его произведений в оригинальной временной последовательности (или последовательности, утверждённой самим автором, если произведения претерпели изменения). Вместе с тем важную роль играет точка зрения Л. А. Новикова, считавшего идиостиль «комплексом всех выразительных языковых средств автора» [Новиков, 1988]. Исследователи, такие как С. Т. Золян, акцентируют внимание на понятии «доминанта», которое обозначает фактор текста и стилевую характеристику, изменяющие традиционные функциональные взаимоотношения между элементами и единицами текста. Они предполагают, что поэтический идиолект может быть описан как система взаимосвязанных доминант и соответствующих им функциональных зон [Золян, 1999].

Современная наука предлагает два главных подхода к рассмотрению

отношений между такими понятиями, как поэтический язык, поэтический текст, поэтический идиостиль и идиолект. Один подход заключается в понимании идиолекта и идиостиля как взаимосвязанных поверхностной и глубинной структурой, подобно схемам «Смысл – Текст» или «Тема – Средства выразительности – Текст» [Жолковский, 1996]. Поверхностные языковые факторы, составляющие идиолект, имеют корни в «языковом сознании» и «лингвистической генетике» автора, сводимые к иерархичной системе инвариантов, формирующей «поэтический мир» автора. В. П. Григорьев подчеркивает, что описание идиостиля должно направляться на раскрытие глубинных семантических и категориальных связей его элементов, воплощающих творческий путь поэта и природу его сознательных и подсознательных размышлений о языке [Григорьев, 1983]. Более того, исследователь именует обобщенную характеристику языковой личности поэта «образом автора идиостиля», следуя традициям В. В. Виноградова и М. М. Бахтина.

Другой вектор эволюции научных исследований заключается в преимуществе функционально-доминантного метода при полномасштабном изучении идиостиля. Эта методика была впервые предложена работами Ю. Н. Тынянова и Л. С. Выготского. Современная научная мысль отталкивается от оппозиции «общий язык – его индивидуальная вариация», и с такой позиции категории «идиолект/идиостиль» исследуются в плоскости соотношения «язык/стилистика». Здесь идиостиль восстанавливают исходя из материала идиолекта – набора языковых конструкций, присущих индивидуально каждому человеку [Григорьев, 1983]. Важно учесть также взаимозависимость между идиостилем и идиолектом, которую можно определить как отношение целого и части: «индивидуальный язык,

идиолект, выступает основной частью индивидуального стиля, или идиостиля» [Виноградов, 1990]. К таким важным элементам относятся способы передачи оценки в идиостиле писателя.

Подводя итог, отметим, что под языковой личностью мы понимаем объединение способностей и свойств человека, позволяющих ему формировать и понимать речевые высказывания, характеризующиеся глубокими знаниями языка, точной передачей реальности и сложностью структурной организации речи, при этом интеллектуальные способности играют ключевую роль. Авторская языковая личность является многогранным образом творца, интегрирующим в себе психологические, социальные, нравственные и другие аспекты, но преломляющиеся через призму его языка и дискурсивных практик.

1.3 Специфика языковой личности Мо Яня

Особенностью данного диссертационного исследования является то, что в процессе исследования анализируются произведения китайского писателя Мо Яня (莫言, род. 1955), которому присущи, как указывают китайские исследователи, двусмысленность, суггестивность, эмоциональность, повествовательность, вымысленность, креативность, музыкальность, странность, напряженность, фантазия, метафора, пародия, сложная семантика, парадокс и ирония [Гао Юй, 2023, с. 58]. Лингвистическими особенностями художественных текстов указанного автора можно назвать сочетание характеристик современного китайского языка и местного диалекта, на основе народных обычаев, легенд и традиций. Творчество и

особый авторский стиль писателя доказывают уникальность данного китайского автора, что в определенной степени привело к разногласиям в классификации его произведений по тем или иным литературным направлениям: некоторые китайские и западные исследователи относят его к направлению «магического реализма», в то время как другие, например, Чэнь Сихэ (陈思和), Чэнь Сяомин (陈晓明) и Чжан Цинхуа (张清华) рассматривают его произведения в рамках «нового историзма», Хун Цзычэнь (洪子诚) и Цзян Фанчжоу (蒋方舟) считают, что его творчество имеет отношение к направлению «деревенская литература», а Дун Гоцзюнь (董国俊) причисляет его произведения к «иллюзорному реализму». Мо Янь открыто относится к мнениям критиков: «Критики навешивали на меня множество литературных ярлыков. Иногда меня называют новым сенсационером, иногда – писателем поиска корней, иногда – авангардистом» [Мо Янь, 2007, с. 4–5], сам писатель в шутку называет свой стиль «эльф-реализмом» (‘妖精现实主义’, *yāojīng xiànrshí zhǔyì*) из-за того, что его магический реализм проистекает не только из западного модернизма, но и из классической китайской литературы.

Мо Янь родился в уезде Гаоми провинции Шаньдун и вырос в сельской местности. Он бросил школу из-за «культурной революции» в пятом классе и начал десятилетнюю трудовую жизнь. С детства будущий писатель рос на сказках, рассказанных окружающими его людьми, поэтому десятилетия такого жизненного опыта обеспечили материалы для его будущего творчества. На выступлении в Шведской академии искусств и наук Мо Янь сказал: «То, что я должен сделать, действительно просто – рассказать свою собственную историю в образе, как я слушал в детстве. А этот образ – именно образ, использованный рассказчиками на

базаре, дедушками, бабушками и стариками в деревне, с которыми я знаком» [Мо Янь, 2013]. Считается, что литературные произведения Мо Яня полны деревенской грубости и простоты, невинности и примитивности, характерными типичному образу крестьян. В частности, Чжан Чжичжун пишет в книге «О Мо Яне» (张志忠, «莫言论»), что осознание жизненного уклада и сельская культура выступают ключевыми отправными точками для проникновения в творчество Мо Яня, являясь вместе с тем самыми заметными и уникальными чертами его произведений [Чжан Чжичжун, 2012].

Деревенская литература, как одно из литературных направлений, зародилось в 1920-х годах, в котором темой является сельская жизнь, а основным содержанием – тяжелое положение крестьян. Китайский критик Дин Фань (丁帆) определяет основные темы деревенской литературы: сельское поселение и жизнь земледельческой и кочевой цивилизации; жизнь мигрантов (в основном «наемных рабочих», которые мигрировали из деревень в города или между деревнями и городами) и процесс постепенного угасания традиционной цивилизации под натиском промышленной цивилизации; а также отношения между человеком и природой в современной цивилизации. Кроме того, деревенская литература имеет как минимум две характеристики – местный колорит, обычаи и нравы местности [Дин Фань, 2007, с. 21]. Произведения Мо Яня, являясь представителями «деревенской литературы», уходят корнями в китайскую деревенскую культуру, представляя не только особенности сельской жизни, но и характерную народную позицию и индивидуальные местные культурные стороны.

Ряд китайских ученых специализируется на изучении местных деревенских

литературных элементов в произведениях Мо Яня. В частности, Инь Мэнь (尹梦) пишет: «Деревня Гаоми в представлении Мо Яня – это литературное пространство, полное воображения и вымысла, но такой вымысел коренится в китайской истории и китайском опыте. Вымышленный текст метафорически и символически представляет реальность сельской местности, приобретая, таким образом, двойной смысл» [Инь Мэнь, 2021]. Ли Шуанчжи (李双志) сравнивает Мо Яня с немецкой писательницей Херта Миллер (Herta Müller) и считает, что «у Мо Яня и Херты Миллер в основе источника творчества лежит опыт сельской жизни, они формируют родные места в повествовательное пространство, сочетающее исторические травмы, индивидуальные трудности, экзистенциальное мышление и литературное воображение, и при этом разрабатывают собственные отличительные эстетические стили» [Ли Шуанчжи, 2010, с. 118]. Лю Гуаньюань (刘光远) в работе «Литературный мир Мо Яня» (莫言的文学世界) с точки зрения фольклора рассматривает Оперу Маоцянь (茂腔) как символ региональной культуры в романе Мо Яня. Он отмечает, что данная форма культуры, изображенная в его творчестве, является важной частью местного фольклора с сильными северными музыкальными характеристиками и отличительным местным стилем, а также местной атмосферой [Лю Гуаньюань, 2010]. В книге «История современной китайской литературы» Хун Цзычэн (洪子诚) включает роман «Красный Гаолян» (红高粱) Мо Яня в категорию деревенской литературы, утверждая, что «Мо Янь должен, подобно Фолкнеру, продолжать пересказывать истории северо-восточной деревни Гаоми, которые он создал. Эти картины созданы на основе его детских воспоминаний, того, что он видел на этой земле, а также его богатых чувств и воображения» [Хун Цзычэн, 1999, с. 330].

Литература, уходящая корнями в местную культуру, носит очевидный региональный характер. Под влиянием географических условий, в различных регионах Китая существуют большие различия в культурах, обычаях и образах жизни, которые четко отражены в литературных произведениях Мо Яня. Юань Синпэй (袁行霈) в своих исследованиях пишет, что литературная региональность включает в себя два аспекта: во-первых, определенный литературный жанр возникает в определенном регионе, и на ранних стадиях процесса своего развития он неизбежно несёт в себе характеристики этого региона; во-вторых, литературы разных регионов имеют разные стилевые характеристики [Юань Синпэй, 2010, с. 35]. Влияние географии на литературу носит комплексный характер и не только ограничивается природными условиями, такими как рельеф и климат, но и различными человеческими факторами, сформированными историей, такими как конкретная история региона, этнические отношения, миграция народа, состояние образования народа, обычаи, фольклор, диалект и т. д. С течением времени человеческие факторы играют все более важную роль в процессе формирования региональности литературы [Янь Цзянь, 1995].

Говоря о влиянии родины Гаоми на творчество, Мо Янь сказал: «我能不断地写作，没有枯竭之感，农村生活二十年给我打下了坚实的基础» – «Я могу писать непрерывно, не чувствуя усталости, именно благодаря тому, что двадцать лет сельской жизни дали мне прочный фундамент» [Мо Янь, 2013]. Судя по названиям романов писателя, региональные особенности являются главной нитью его сюжетов. Например, «高粱» (сорго) в романе «Красный Гаолян» – основная продовольственная культура в районе Гаоми, «Смерть пахнет сандалом» (檀香刑,

Тан Сян Син) само по себе является жестокой древней формой пытки; «Большая грудь, широкий зад» отражает отсталое представление местных людей о предпочтении мужчин перед женщинами в прошлом веке, а также является проявлением способности к деторождению у женщин. Исследования региональности произведений Мо Яня могут быть разделены на три направления, среди которых Цао Гоцзюнь (曹国俊), Ли Цзинлянь (李景林) и Чэнь Лихуа (陈丽华) анализируют романы Мо Яня с точки зрения региональной культуры, Чжан Жунь (张润), Ху Цюньчан (胡群昌), Ху Юаньжун (胡元荣) – диалекта, а Чэнь Сыхэ (陈思和), Цао Шусянь (曹淑贤), Чжан Нин (张宁), Ху Вэй (胡薇) и У Янь (吴燕) – фольклора.

Цао Шусянь (曹淑贤) в работе «Региональность в творчестве Мо Яня» (试论莫言创作的地域特色) анализирует воплощение фольклора в творчестве писателя с таких аспектов, как природа, общество, еда, одежда, сельскохозяйственное производство, праздники, жизненные ритуалы, народное искусство, религиозное верование и т. д. С точки зрения природной среды, умеренный муссонный климат Шаньдуна обеспечивает благоприятные условия для выращивания ряда культур, таких как красное сорго, побеги чеснока, кукуруза и т. д. Эти природные факторы служат фоном и сюжетной линией в романах Мо Яня, например, в романе «Красный Гаолян» героиня Дай Фэнлянь (戴凤莲) вышла замуж за прокаженного сына из семейной мастерской по производству сортового вина; в «Чесночных балладах» рассказывается история о крестьянах, которые отреагировали на призыв правительства к массовому выращиванию чесночных побегов, что привело к затовариванию, а бездействие правительства в конце концов стало причиной

конфликта между ними. С точки зрения социальной среды, отсталые условия жизни, низкий уровень образования и неразумная политика привели к тому, что крестьянам не хватало еды и одежды, в результате чего создавались условия для возникновения трагедии. В романе «Большая грудь, широкий зад» героиня Шаньгуань Луши (上官鲁氏) глотала бобы сырыми, а потом выблевывала их, когда приходила домой, таким образом она кормила свою семью. Это все подтверждают слова Мо Яня: «У меня хорошее воображение, почему хорошее? Потому что мое воображение вызвано голодом» [Мо Янь, 2013].

Использование большого количества диалектов, просторечий и пословиц углубляет интерпретацию определенных местных признаков в творчестве Мо Яня. Дун Фушэнь (董福生) указывает, что причиной, по которой язык Мо Яня является «живым языком», заключается в том, что тон его повествования идет от фольклора и вбирает в себя характеристики и сущность народного языка» [Дун Фушэнь, 2018]. Так называемый народный язык – это язык, который отражает национальную и региональную индивидуальность в процессе повествования. Мо Янь неустанно занимается фольклоризацией собственного языка, считая, что писатель должен настаивать на независимости своей личности и держаться на достаточном расстоянии от тенденций и моды, а язык, которым пользуется писатель, должен быть его собственным, отличающим его от других, а народный язык отражается не только в диалогах персонажей, но и в повествовательном дискурсе, поэтому ему нравится писать на диалекте. По словам писателя, шаньдунцы, описывая красивую женщину, говорят, что девушка Цизюнь, а не Пяолян. Описывая то, что мужчина быстро бежит, говорят, что он бежит так же быстро, как ветер, а не очень быстро [Мо Янь, 2005].

Ху Вэй (胡薇) анализирует народный язык в романах Мо Яня, выделяет в нем два аспекта: народный сленг и диалектную лексику, из которых народный сленг включает пять аспектов: обращения 称谓语; прозвища 绰号; пословицы 谚语; недоговорки 歇后语; бранную лексику 骂詈语.

Можно заметить, что в формальной структуре и идейном содержании народной речи в романах Мо Яня присутствуют местные культурные элементы Гаоми. Например, пословица «打出来的老婆，揉出来的面» (dǎ chū lái de lǎo pó , róu chū lái de miàn, «Бить жену, месить лапшу») в романе «Устал рождаться и умирать» означает, что если хочешь, чтобы жена была добродетельной, надо бить и дисциплинировать ее, также как месить лапшу, что является обвинением в домашнем насилии в отсталом районе, а недоговорка «姥姥死了独生子—没有舅（救）了» – «Единственный сын у бабушки умер – больше нет дяди (спасения)» означает то, что дело было необратимым и неисправимым, китайские иероглифы «舅» (дядя) и «救» (спасение) являются омонимами.

Более того, язык тесно связан с индивидуальностью и характером персонажей, так что диалог между ними играет важную роль в создании образа человека. Мо Янь отмечает в статье «Защита достоинства романов» (捍卫长篇小说的尊严) о том, что трудность языка в романах заключается именно в экзотичности языка, который имеет ярко выраженную индивидуальность. Однако «экзотический язык должен быть в основном одомашненным, а не тем, который намеренно создает трудности для чтения, используя диалекты. Настоящий вклад языка является именно интеграцией диалекта в язык повествования» [Мо Янь, 2016]. Китайский писатель создал ряд типичных крестьянских персонажей с характерными личностями в своих

художественных текстах, и в процессе выражения их простоты, невежества, грубости или пронизательности особое значение уделил именно диалекту. По мнению британского лингвиста Г. В. Палмера (G. V. Palmer), в произведениях Мо Яня «язык достоверно отражает всю историю и культуру народа, его игры и развлечения, его убеждения и предрассудки» [Палмер, 1983, с. 99]. Мо Янь аллегорически пишет о плоти и желаниях преувеличенным, искаженным и деградирующим языком. Такая стратегия «карнавализации» не только воспроизводит кричащий дискурс гротескных толп северо-востока сельского поселка Гаоми и современного общества, но также сатирически и критически оценивает современное общество [Чжун Ивэй, 1997].

Литературная премия Dingjun Biannual Literary Award¹ в своем отзыве о Мо Яне (2003) пишет, что начиная с «Прозрачной моркови», творчество Мо Яня сохраняет энергичную жизненную силу. В основе этого лежит тот факт, что образ чувств Мо Яня имеет глубокие региональные и народные корни. «Сандаловая смерть» – знак того, что народное начало впервые признано на уровне литературного и сознательно используется как средство поиска трансцендентности и прорыва из западного дискурса в последние два-три десятилетия китайского романописания. В то же время авторское видение народных истоков расширяется, начиная трансформироваться от абстрактного духовного уровня к уровню конкретных языковых форм, а от имплантации отдельных образов – к

¹ С 1991 года Гонконгские публичные библиотеки раз в два года организуют Hong Kong Biennial Awards for Chinese Literature. Цель премии – отметить выдающиеся достижения местных писателей и поощрить их к дальнейшему созданию качественных произведений китайской литературы, а также способствовать публикации этих качественных произведений местными издательствами.

заимствованию всего текста.

Такие ученые, как Чэнь Сыхэ (陈思和), Чжан Цинхуа (张清华), Чжан Нин (张宁), Чжоу Гань (周罡) и Ван Цзиньшэн (王金胜) интерпретируют народность в романах Мо Яня по-разному. Чэнь Сихэ (陈思和) в книге «Плавучесть и текучесть фолка: интерпретация истории литературы от Войны сопротивления Японии до Культурной Революции» (民间的浮沉: 从抗战到 «文革» 文学史的一个解释) выделяет три характеристики фолка в концепции культуры:

(1) «Он был создан в сфере, где контроль государственной власти был сравнительно слабым, сохраняя относительно свободную и живую форму, способную реалистично выразить облик жизни и эмоциональный мир народа низшего класса»;

(2) «Свобода является его самым основным эстетическим стилем, который не может быть регламентирован никакими моральными заповедями, связан никакими политическими законами или охвачен такими абстрактными понятиями, как цивилизация, прогресс и красота»;

(3) «Народное общество имеет традиционную основу в виде народной религии, философии, литературы и искусства, выражаясь политическим жаргоном, это уникальная форма, в которой собраны лучшие черты демократии, смешанные с отбросами феодализма».

По мнению исследователя, Мо Янь является писателем, который глубоко понимает народное общество, сельскую жизнь и крестьянство, смог увидеть в жизни крестьян их силу, методы и механизмы выживания [Чэнь Сихэ, 1997, с. 207-208].

В то же время Сунь Сюнь (孙逊) анализирует народность в произведениях Мо Яня с трех сторон, обращая внимание на народные характеры, народные обычаи и народную историческую память. Персонажи в романах Мо Яня имеют свои уникальные образы поведения, например, бандит Юй Чжанао из романа «Красный Гаолян» вышел на противодействие врагу, сопротивляясь японцам и защищая свою родину. Шангуань Луши из романа «Большая грудь, широкий зад» родила девять детей от разных отцов в, так называемом, «отсталом» обществе, где ценили только мужчин, но посмела защищать своих детей и бороться с жестокой судьбой. Поведение подобных персонажей не совпадали с традиционными социальными и моральными нормами, но все это произошло естественным образом в социальном контексте того времени, что отражало стремление людей в «отсталом» обществе помочь самим себе. Народные обычаи писателя неразрывно связаны с феодальными пережитками, которые также являются неотъемлемой частью народных обычаев. Фольклоризированная народная история, отклоняющаяся от реальной, укореняется в сердцах местных жителей и передается из уст в уста, она лишена классовых понятий и борьбы, но полна поклонения героям и наделена особым чувством судьбы, в котором нет четкого понятия добра и зла [Сунь Сюнь, 2022].

Другой исследователь Дун Фушэн (董福生) проанализировал языковые особенности творчества Мо Яня с точки зрения народного языка и китайского словообразования, он отмечал, что язык творчества Мо Яня вобрал в себя черты народного речитатива. Народный речитатив характеризуется аккуратностью и лаконичностью структур предложений, использованием преимущественно коротких предложений и двуступенчатых.

Более того, в своих произведениях Мо Янь намерен показать и показывать впоследствии больше особенностей, характерных для китайской культуры и ее национального духа (то есть речь идет о китайских реалиях, типичных для менталитета простого китайского человека), в частности, в послесловии к роману «Смерть пахнет сандалом» он указывает, что данное произведение является «противостоянием сюжетному и эмоциональному режиму западных романов», поскольку в китайском литературном наследии существует «свой язык и стиль повествования», необходимо обратить внимание на понятие «народность, учиться у нашей национальной культуры, устной народной литературы и традиционных китайских романов» [Мо Янь, 2012]. Таким образом, мы понимаем, что через языковую личность самого автора изображается реальная жизнь простого человека, который в своей совокупности с остальными, дает возможность описывать его нравы, культуры, обычаи и устои.

Чэнь Сяомин (陈晓明) отмечает, что именно благодаря тому, что Мо Янь опирается на родину Гаоми, которая обладает глубоким национальным литературным прошлым, а также яркой местностью, может интегрировать всевозможные литературные приемы со всего мира, объединяя природу китайского языка, преодолевая стереотипы и старые правила, выходя далеко за рамки природы человеческого понимания и воображения [Чэнь Сяомин, 2013].

С другой стороны, следующим литературным направлением, к которому причисляют произведения Мо Яня, считается «магический реализм». В частности, шведская академия искусств и литературы (2012) в своей наградной грамоте для Мо Яня написала о том, что его «истории имеют мифические и аллегорические претензии и переворачивают все ценности с ног на голову. Он более уморительный

и более ужасающий, чем многие после Рабле и Свифта – в наше время, после Гарсиа Маркеса».

Говоря о Мо Яне, китайские и европейские исследователи часто сравнивают его с такими известными писателями, как Уильям Фолкнер и Гарсиа Маркес. Несомненно, что влияние этих двух писателей чувствуется в ранних работах Мо Яня таких, как «Желтоволосая малышка» (金发婴儿) и «Шаровая молния» (球状闪电). Российский ученый Ц. Д. Цыренова комментирует, что «в произведениях Мо Яня абсурдные образы и события все же обладают уникальной магической красотой ... если мы взглянем на работы Мо Яня с более широкой литературной точки зрения, если возьмем во внимание влияние на его творчество таких писателей, как Фолкнер и Гарсиа Маркес, то мы поймем художественный подход Мо Яня и узнаем, почему образы в его произведениях подвергаются метаморфозам, почему действия персонажей переступают пределы существующих моральных устоев и показывают чувства отчуждения и одиночества» [Цыренова, 2010]. Чжан Сюйцун (张学军) отмечает, что в произведениях Мо Яня можно заметить не только влияние китайской народной литературы, но и влияние западной модернистской литературы, которое выразилось в применении таких приемов, как «от внутреннего монолога, психоанализа, чувственных впечатлений и галлюцинаторных снов романов потока сознания до метафор, символов, пророчеств, тайн и магии магического реализма, а также преувеличения, преобразования и антиутопий драмы абсурда, и структурализма, перцептуализма, символизма, экзистенциализма и т. д.» [Чжан Сюйцун, 1992]. В частности, роман Мо Яня «Красный гаолян» демонстрирует схожесть с фолкнеровскими методами, когда сюжет развивается через несколько

точек зрения, каждая из которых представляет свой взгляд на события. Мо Янь использует поток сознания, чтобы передать внутренние переживания своих героев, создавая многослойную картину реальности. Кроме того, оба автора уделяют большое внимание мифологизации прошлого. В романе «Красный гаолян» история семьи рассказывается через призму легенды, что напоминает подход Фолкнера к созданию мифического Йокнапатофского округа.

В тоже время российский исследователь И. А. Егоров указывает на различия, существующие между писателями, признавая, что у Мо Яня есть особая уникальность: «с Маркесом его роднит, свободный полет фантазии, магический реализм – прием, позволяющий включать элементы необычного в реалистичную картину мира. У Фолкнера действие в основном происходит в округе Йокнапатофа. У Мо Яня тоже свой мир: герои, как правило, живут в родных местах автора, в уезде Гаоми в северо-восточной провинции Шаньдун. С Кафкой Мо Яня связывают из-за глубокого психологизма его вещей. В целом, я не стал бы сравнивать его с кем бы то ни было. Он не Кафка, и не Фолкнер, и не Маркес» [Егоров, 2016]. Специалист по Фолкнеру М. Т. Инге (M. T. Inge) анализирует сходства между приемами и техниками творчества Мо Яня и Фолкнера, при этом также отмечает, что творчество Мо Яня представляет собой «не просто подражание, а попытку открыть свой собственный способ творения». Для Мо Яня важно откровение Фолкнера, его сознательный настрой на вызов и изменение традиционных методов повествования, его способность отразить универсальные проблемы всего человечества через рассказ о конкретном регионе и его вера в то, что человек может выжить даже в самых сложных условиях, а не копирование его содержания и техники [Инге, 1990, с. 15]. Как Мо Янь сам впоследствии напишет в

«Разговоре о Фолкнере» о том, что «его задачей является воздвижение знамени своего села на северо-востоке Гаомии и описание в романах его земли, климата, рек, растительности, урожая, фауны: пернатых, насекомых, рыб, а также жителей, распутников и сварливых женщин, чтобы сформировать собственную литературную державу. «Конечно, я выступаю основателем и императором этой державы, являюсь полноправным властителем всего происходящего, а персонажи моих книг – послушные слуги, исполняющие любые повеления» [Мо Янь, 1992]. Опираясь на землю и историю Гаоми, Мо Янь, действительно, создал свой уникальный литературный мир, в котором языковая личность автора является ключевым звеном, управляющим им.

Помимо определения литературного направления Мо Яня как «магического реализма», некоторые исследователи причисляют его произведения к «虚拟现实主义» или «иллюзорному реализму». В частности, Дун Гоцзюнь (董国俊) считает, что «иллюзорный реализм» Мо Яня – это в основном теория познания, выразительный способ и метод понимания между гуманизмом и структурализмом; его конкретное проявление в произведениях – виртуальное в виртуальном мире, что напоминает западный постмодернистский роман. «В отличие от магического реализма Маркеса, где история носит религиозный и мистический характер, многие события в работах Мо Яня имеют историческую основу, а физические и духовные искажения персонажей также поддаются проверке в реальности, поэтому термин «иллюзорный реализм» больше соответствует художественным характеристикам романов Мо Яня, чем «магический реализм» [Дун Гоцзюнь, 2014, с. 47]. Однако к какому бы направлению не причислялись произведения Мо Яня, неоспоримо, что

его художественные тексты представляют собой сочетание иллюзорного и реального мира, истинных и выдуманных событий.

Одной из особенностей языковой личности писателя следует назвать сочетание китайской мифологии с реальностью. Для романов Мо Яня характерно постоянное сочетание китайских народных сказок и драмы, основанной на реальности, но в то же время находящейся за ее пределами. Лю Цайфу в книге «Великий Мо Янь» («莫言了不起») отмечает, что Мо Янь рассказывает истории с «大格局, 大结构, 大悲悯» (большой планировкой, большой структурой и большим состраданием), и тайна этого заключается в том, что он реализует, так называемое, триединство («三通»): взаимодействие трех элементов, благодаря которым устанавливается связь между «образным видением, реалистичным диапазоном и техникой повествования», на которые указал профессор китайской литературы Ли Офан. Более того, языковая личность автора может реализовываться в трех ипостасях: рассказчика, учителя и соблазнителя, по словам российского писателя В. В. Набокова [Лю Цайфу, 2013].

Кроме того, в произведениях Мо Яня часто упоминаются мифологические истории Пу Сунлина (蒲松龄), китайского писателя романов о призраках и чудовищах времен династии Цин. При воспоминании о своей связи с Пу Сунлином Мо Янь пишет в статье «Разговор о призраках, чудовищах и духах» (好谈鬼怪神魔) о том, что считает честью, когда исследователи и критики находят в его произведениях источники этого забытого писателя [Мо Янь, 1993]. Поклонение и боязнь китайского народа перед призраками и богами продолжается на протяжении тысячелетий и глубоко войдет в жизнь, историю и обычаи китайского народа. Такие

элементы также можно найти в романах Мо Яня, например, в описании загробного мира в романе «Устал рождаться и умирать», провинившаяся душа Симэнь Нао подвергается обжариванию в котле с маслом в восемнадцати слоях ада, по осуждению Янь-ван (Короля Ада), через подачу супа Мэн-по, в результате чего происходят последующие перевоплощения в качестве маленьких призраков. Симэнь Нао несколько раз возвращается в мир в качестве домашнего скота, после смерти повторно проходит цикл реинкарнации. Именно эти типичные китайские мифы и истории обогащают сюжеты романа и придают ему уникальность: искусно смешиваются история, политика, религия, человеческие начала — все это дополняется образностью и легендами древнего Китая, от чего реализм становится магическим.

Отметим, что Мо Янь умеет показывать большие события через маленькие и наоборот, используя судьбу личности, чтобы рассказать о великих переменах времени и страданиях людей. Соглашаясь с исследователем Чэнь Сяомин [陈晓明, 2013], можно говорить о том, романы Мо Яня становятся своеобразным механизмом, который направляет художественное повествование в область личных переживаний, языка и эмоций. Автор при помощи своей языковой личности трансформирует значительные события и изменения, происходившие в современной китайской истории, в глубокие личные трагедии, выражая их через уникальный индивидуальный стиль языка и нарратива. Таким образом, история и человеческая природа оказываются тесно переплетены в едином, особенном состоянии бытия. В результате, современная китайская литература обретает свободу от идеологических рамок, переходя к стилистическому и языковому самовыражению.

Например, сюжет в романе «Большая грудь, широкий зад» разворачивается в период от времени Гуансюй² (光绪) до 1995 года, когда Китай и китайский народ пережил значительные политические и культурные перемены. Данный временной отрезок охватывал антияпонскую войну, освободительную войну, «культурную революцию», проведение «политики реформы и открытия», что свидетельствует о том, что развитие Китая в XX веке было неравномерным и сопровождалось значительными трудностями, кризисами и поворотными моментами. Через взлет и падение семьи Шангуань, писатель изображает различные социальные и политические ситуации прошлого, которые соответствуют реальным историческим событиям. Однако, помимо исторических фактов, автор также создает вымышленные элементы, которые существуют исключительно в его художественной вселенной. Например, семья Шангуань – это полностью вымышленный персонаж, созданный автором, и сам Мо Янь не является свидетелем реальных событий, связанных с этой семьей, а выступает лишь ее творцом. Неожиданные повороты сюжета делают роман захватывающим, однако описание страданий китайского народа, вызванных войной, и трагические судьбы сельских женщин и матерей могут запутать читателя, заставляя его сомневаться в реальности происходящего и воспринимать произведение как исторический документ или биографию. В таком контексте ярлык «магический реализм» играет важную роль, постоянно напоминая, что перед читателями мир фантазий, а не строгих фактов.

Одновременно Мо Янь не скован рамками истории, его подход к ней свободен

² Период Гуансюй был знаковым временем в истории Китая, когда на престоле находился предпоследний император империи Цин, Айсиньгоро Цзайтян. Этот период, охватывающий годы с 1875 по 1908, был временем значительных политических и культурных перемен в Китае.

и открыт. Для писателя история – своего рода нагромождение мифов. Процесс передачи исторических персонажей и событий людям фактически превращается в процесс романтизации. В частности, Дун Цзянь (董健) относит Мо Янь к писателям-модернистам и авангардным представителям, утверждая, что Мо Янь размывает границы между физическим и психологическим временем и пространством, между историей и реальностью [Дун Цзянь, Дин Фань, Ван Бинбин, 2005, с. 455–458]. Именно благодаря этому Мо Янь создает свой художественный мир в более современной, открытой и метафоричной форме, передавая глубокие размышления об истории Китая, сопереживание и сострадание к людям, находящимся на обочине общества, через переплетение реальности и фантазии.

Мо Янь (2007) в речи на тему «Писать как простой народ» (作为老百姓写作) отмечает, что народное творчество заключается именно в том, чтобы автор позиционировал себя именно как представителя простого народа, а не писал для него. В его произведениях не существует четкой границы между добром и злом, бандиты могут идти в бой с захватчиками и защищать свою страну, а чиновники могут стать отрицательными элементами общества, которые используют свои властные полномочия, доверенные им права и официальный статус авторитета в целях личной выгоды. Мо Янь не просто превозносит зло, находясь в оппозиции к добру, а придерживается отстранения от господствующей в обществе мысли и смотрит объективно на изменения времени и проявления человеческой природы. В частности, Лю Юн (刘勇) указывает, что хотя Мо Янь отвергает элиту и ее основную мысль, это не означает, что за фантазией произведений Мо Яня не стоит поддержка современных ценностей. На самом деле, в своих произведениях и в себе самом он

сохраняет простую совесть, убеждения и моральную целостность китайского народа, что позволяет ему рационально относиться к магии и реальности [Лю Юн, 2013, с. 22]. Таким образом, через языковую личность писателя читатель может узнать о традиционных народных ценностях, которые при этом вписаны в современную действительность.

Роман «Лягушки» Мо Яня, исследующий тему политики планирования рождаемости, охватывает три ключевых этапа изменений этой политики в современном Китае. Основная идея романа представлена в народной поговорке, используемой писателем: «有钱的罚着生，没钱的偷着生，当官的让二奶生» (yǒu qián de fá zhe shēng, méi qián de tōu zhe shēng, dāng guān de ràng èr nǚ sheng) – «Богатые люди заводят детей, даже если их штрафуют, бедные - втайне, а чиновники, заставляют своих любовниц заводить детей». Эта поговорка ярко иллюстрирует социальное неравенство и классовое разделение, характерные для определенного исторического периода в стране. Она подчеркивает резкий контраст между различными слоями общества: богатые могли позволить себе иметь столько детей, сколько хотели, несмотря на государственные ограничения; бедные же вынуждены были скрывать рождение детей, нарушая законы; а представители власти, обладая особыми привилегиями, могли обходить установленные правила и иметь больше детей, чем разрешалось обычным гражданам. Таким образом, эта фраза отображает сложную социальную динамику, где доступ к ресурсам, деньгам и власти определял возможности людей в вопросах семьи и деторождения. Данная поговорка является доказательством того, что языковая личность писателя Мо Яня в романе «Лягушки» проявляется через сочетание народной речи, игры слов, символов и глубокого

погружения в историческую реальность Китая, в результате чего подчеркивается сложность и противоречивость человеческого существования в эпоху больших перемен.

Художественная проза китайского писателя Мо Яня привлекает внимание исследователей не только благодаря своему глубокому содержанию и культурному значению, но также потому, что она является важным объектом изучения в рамках современной лингвистики. Рассмотрение произведений Мо Яня позволяет выявить особенности функционирования языка в художественном тексте, взаимодействие между вербальным и визуальным уровнями текста, использование метафорического потенциала лексики и грамматических конструкций.

Мо Янь с его самобытной творческой личностью, плодотворными творческими достижениями и творческой энергией с момента появления на литературной сцене в 1980-х годах оказался в центре внимания китайских критиков и стал одним из объектов изучения современной китайской литературы. Особенно после присуждения ему Нобелевской премии по литературе в 2012 году, исследования о нем еще больше активизировались. По состоянию на август 2023 года на крупнейшем в Китае сайте коллекционирования научной литературы CNKI можно было найти более 11 тыс. китайских и 330 английских статей о Мо Яне, и это число продолжает расти. Среди них исследования переведенных произведений Мо Яня за рубежом в основном сосредоточены на двух направлениях, первое – изучение ситуации распространения его произведений в определенном языковом регионе, например, Лю Шаомин [刘绍铭, 1993] проанализирует перевод произведений Мо Яня в Великобритании и США в работе «Мо Янь за рубежом – его работы,

впечатления от переводов Гэ Хаовэня и другие» (入了世界文学的版图–莫言著作, 葛浩文译文印象及其他), Юэ Ци [岳琪, 2018] рассматривает перевод произведений Мо Яня во Франции, Ван Яньцю [王艳秋, 2020] изучает перевод произведений Мо Яня в Испании, Ду Шулин [杜书灵, 2022] представляет перевод писателя в Южной Корее, Ван Жухуэй [王汝蕙, 2023] проанализирует перевод и распространение романа «Устал рождаться и умирать» в США и Великобритании. Второе направление – исследование методов и способов перевода, например, Сунь Юй [孙宇, 2017] проанализирует английские тексты «Красный Гаолян» и «Смерть пахнет сандалом», переведенные Х. Голдблаттом (H. Goldblatt) с точки зрения культурного контекста; Е Янь [叶艳, 2018] проведет исследование английских переводов риторики в романах Мо Яня, Ли Цзиньюнь [李婧云, 2022] рассматривает перевод и рецепцию романов Мо Яня в англоязычном мире с точки зрения взгляда на культурный перевод.

Таким образом, специфика языковой личности Мо Яня реализуется через богатую палитру выразительных средств, эмоциональную насыщенность речи и образность. Она выражается через искусное переплетение нескольких ключевых элементов, каждый из которых отражает особенности авторского стиля и мировоззрения. Во-первых, Мо Янь активно использует народную речь – живой, естественный язык простых китайцев, наполненный образностью и эмоциональностью, что позволяет читателю почувствовать близость к героям произведений, увидеть мир глазами обычного человека, живущего в условиях социальных потрясений и исторических изменений. Во-вторых, писатель виртуозно играет словами, создавая многослойные смыслы и ассоциации. В данном случае

имеется в виду то, что Мо Янь обладает умением обращаться с языком, легко манипулирует смыслами, находчиво применяет игру слов, создает яркие образы и точные формулировки, демонстрируя высокое мастерство владения речью. Третий аспект – использование обценной лексики. Хотя некоторые критики считают этот прием излишне грубым, именно благодаря нему Мо Яню удастся передать атмосферу крестьянской жизни, обнажить социальные контрасты и выразить чувства отчаяния, гнева и протеста против несправедливости. Наконец, глубокое погружение в историческую реальность Китая является неотъемлемой частью творчества Мо Яня. Его произведения отражают события XX века, такие как Великая культурная революция, коллективизация сельского хозяйства и политические репрессии. Через призму личных судеб героев автор показывает трагедию народа, сталкиваясь с жестокостью власти и идеологическими догмами. Таким образом, специфика языковой личности Мо Яня воплощается в сочетании выразительности народного языка, интеллектуальной игры со словом, смелого обращения к табуированным темам и исторической достоверности.

1.4 Художественный перевод и особенности языковой личности переводчика

Любая коммуникация невозможна без участия языка. Каждый человек рождается и становится носителем определенного языкового кода, следовательно, можно сказать, что язык является не просто средством общения и обмена информацией, но и способом получения и накопления знаний культуры [Моисеева, Огнева, 2013, с. 14]. Более того, важно подчеркнуть, что невозможно

существование культуры без языка. Только через язык культура может передаваться из поколения в поколение и распространяться по всему миру. Почти каждая культурная группа имеет свой собственный уникальный язык, согласно В. Гумбольдту, «язык-хранилище народного духа, культуры, объединенная духовная энергия народа, чудесным образом запечатленная в определенных звуках» [Гумбольдт, 1984, с. 349].

Общение между различными культурными группами должно осуществляться с помощью перевода. Перевод является видом языковой деятельности, которая преобразует текст с одного языка в другой без изменения его значения, он рассматривается как специальная форма коммуникации с использованием как минимум двух языков [Каде, 1978]. Как передатчик и носитель культуры, язык играет самую важную роль, передавая знания национальной культуры из поколения в поколение, «он является мощным общественным орудием, формирующим людской поток в этнос, образующим нацию через хранение и передачу культуры, традиций, общественного самосознания данного речевого коллектива» [Тер-Минасова, 2006]. Нет никаких сомнений в том, что язык, используемый каждой нацией для создания цивилизации, отличается друг от друга. Именно поэтому для обеспечения межкультурной коммуникации и понимания разных культур необходим перевод.

В современном переводоведении выделяются два основных типа перевода: информативный и художественный перевод. Информативный перевод осуществляется в научной и деловой сферах, в то же время под художественным переводом подразумевается перевод произведений художественной литературы, что требует не только ее адекватной передачи содержания текста, но и речевых,

национальных и композиционных особенностей текста оригинала [Таривердиева, 2018, с. 126]. В отличие от информативного перевода, требующего точности и надежности, при переводе художественной литературы допустимы замены одного стилистического приема другим, производящим равный эффект, если переводчик считает это необходимым [Левицкая, 1963, с. 8].

Проблемы художественного перевода в течение долгого времени изучают ряд исследователей как лингвистов-теоретиков, так и переводчиков-практиков, в частности, данными вопросами занимались Я. И. Рецкер (1897-1984), А. В. Федоров (1906-1997), Л. С. Бархударов (1923-1985), А. Д. Швейцер (1923-2002), В. Г. Гак (1924-2004), В. Н. Комиссаров (1924-2005), М. Я. Цвиллинг (1925-2013), Е. В. Бреус (1944-2017), Л. К. Латышев (1958-1990), С. В. Евтеева, американский теоретик перевода Е. А. Nida (1914-2011), британский филолог D. Crystal (1941-) и мн. др.

В российской лингвистической сфере начали изучение вопросов художественного перевода в 1954 году, в исследованиях А. В. Федорова утверждается, что «теория перевода, как специальная отрасль филологической науки, является дисциплиной лингвистической прежде всего ... в ряде случаев она весьма близко соприкасается с литературоведением-историей и теорией литературы ... и с историей тех народов, языки которых они затрагивают» [Федоров, 1953, с. 14]. Как вид переводческой деятельности, основная задача художественного перевода заключается в порождении на переводящем языке речевого произведения, способного оказывать адекватное художественно-эстетическое воздействие на читателя, на язык которого переведено художественное произведение [Абдрахманов, 2014, с. 6]. На этот процесс влияет ряд языковых и экстралингвистических факторов, включая

психолингвистические, лингвокультурологические, когнитивные, социолингвистические, функционально-коммуникативные и т. д., поэтому с учетом этих факторов, «идеалом хорошего перевода является такой перевод, который по своим характеристикам должен походить на естественную, одноязычную коммуникацию» [Латышев, 2008, с. 20-21].

Более того, Л. С. Бархударов отмечает, что процесс перевода связан с разнообразными экстралингвистическими факторами, например, с культурой и историей двух стран, с мышлением и обычаями их народов, результат перевода выражается в языковой форме. Поэтому теория перевода непосредственно связана с сопоставительным языкознанием, которое служит для нее теоретической базой [Бархударов, 1975, с. 26]. Язык, с одной стороны, объединяет людей, на котором люди общаются друг с другом легко, а с другой, - он разделяет человечество потому, что люди из разных культур не понимают друг друга. На основании этого Г. П. Коновалова и Д. В. Приймачук полагают, что процесс перевода можно рассматривать одновременно как аналитический и синтетический, научный и художественный, в котором анализ и синтез объединяются в воспроизведении действительности [Коновалова, Приймачук, 2003, с. 80-82]. А. Д. Швейцер (1973) утверждает, что соотношение между творческим и нетворческим процессом меняется в зависимости от жанра перевода ... регламентация выбора на художественный перевод, в котором удельный вес не поддающихся строгой регламентации решений неизмеримо выше [Швейцер, 1973, с. 9].

Таким образом, получается, что переводчик выступает посредником, задачей которого становится передача смысла, эмоций и стиля исходного текста таким

образом, чтобы читатель другой культуры мог почувствовать оригинальность замысла автора. Перевод художественного произведения требует от специалиста высокого уровня владения языком оригинала и языка перевода, глубокого понимания культурных особенностей обоих народов, а также способности передавать тонкие оттенки смыслов и эмоциональных состояний героев.

Чтобы более точно выполнить коммуникативную функцию творческого процесса, которым является непосредственно перевод, ученые и переводчики предложили несколько критериев для проверки конечных результатов, например, адекватность, эквивалентность, полноценность и т. п. А. В. Федоров подтверждает, что «полноценность перевода состоит в передаче специфического для подлинника соотношения содержания и формы путем воспроизведения особенностей последней (если это возможно по языковым условиям) или создания функциональных соответствий этим особенностям». Он подчеркивает особенно полноту переводческого поиска [Федоров, 1968, с. 151]. Сам термин «эквивалентность» означает создание равноценного или равнозначного текста переводческим языком, но на самом деле даже лучшие переводчики не могут достигать «полной эквивалентности». Г. Гачечиладзе, с точки зрения функционального аспекта, вводит понятие «художественной действительности оригинала», подчеркивая роль личности переводчика, по его мнению, «художественный перевод есть вид художественного творчества, где оригинал выполняет функцию, аналогичную той, которую выполняет для оригинального творчества живая действительность. Соответственно своему мировоззрению переводчик отражает художественную действительность избранного им

произведения в единстве формы и содержания» [Гачечиладзе, 1972, с. 91]. В таком определении ученый обращает внимание на мировоззрение личности переводчика при передаче художественного перевода.

Хотя ученые подчеркивают эквивалентную передачу оригинала, они признают неизбежную потерю той или иной части смысла оригинала. С этим согласен и ученый И. Левый, который полагает, что «вследствие несоизмеримости языкового материала подлинника и перевода между ними не может быть семантического тождества в выражении, следовательно, лингвистически верный перевод невозможен, а возможна лишь интерпретация» [Левый, 1974, с. 66].

Таким образом, цель перевода художественных текстов заключается в том, чтобы познакомить читателей с творчеством писателя, иностранной культуры и конкретными художественными произведениям. Более того, чтобы максимально передать оригинал творчества самым качественным и точным образом, при художественном переводе необходимо выбрать правильные стратегии и следовать определенным принципами и правилами, другими словами, художественный перевод является процессом коммуникации двух творческих личностей: автора и переводчика.

Центральным звеном в данном процессе является межкультурная адаптация при переводе художественного текста. В ходе исторического развития народов в их представлении сложились различные языковые картины мира [Апресян, 1995; Комиссаров, 2000; Воркачев, 2001; Есакова, 2001], которые рассматриваются как совокупность определенных правил концептуализации и конкретизации мира, унаследованной индивидом вместе с языком. Все это предстает в сознании

языковой личности как результат и как продукт непрекращающейся креативной деятельности каждого говорящего в ходе прямой или косвенной коммуникации [Моисеева, Огнева, 2013, с. 20]. Сформированная языковая картина мира отражает восприятие мира носителями определенной культуры, она выступает в качестве проводника в процессе коммуникации личности с окружающей средой. Как форма выражения этих языковых картин мира, художественный текст должен быть заменен другой, эти картины совмещаются друг с другом. «В результате накладки своей картины мира на чужую происходит освоение чужой действительности средствами своей понятийной системы» [Фененко, Соболевская, 2008, с. 184].

Поскольку в процессе перевода происходит не просто замена одного языка другим, отличие культуры разных стран обуславливает наличие в одном языке и, соответственно, отсутствие в другом тех или иных культурных элементов, что представляет трудность для переводчика и требует от него поиска наиболее адекватных языковых средств для передачи того или иного явления действительности. Немецкий лингвист О. Кадэ (О. Каде) выдвигает модель перевода, согласно которой в процессе перевода существует три фазы, в первую фазу процесса перевода происходит акт коммуникации между отправителем и переводчиком, который является получателем текста, на второй фазе текст перекодируется и на третьей, в перекодированном виде, передается конечному получателю. Можно предположить, в этом процессе существует минимально две или три разные культуры, поэтому при переводе необходимо учитывать разницу между этими участниками, особенно если автор произведения принадлежит к

западному типу культуры, а читатели к восточному, или наоборот [Нелюбова, Фомина, 2018, с. 212]. Поскольку в межкультурной коммуникации переводческая деятельность носит посреднический характер, цель которой заключается в том, чтобы сделать доступным для читателей понимание мысли автора на другом языке, различные культурные элементы могут представлять самые разные значения в разных культурах, а иногда даже вызывать культурные конфликты.

Причины, вызывающие различия или конфликты, весьма разнообразны. Существуют культурные барьеры между разными культурами, они объясняются как «особые элементы культуры, затрудняющие, а в крайнем случае даже противодействующие взаимосвязям и социальным контактам представителей отличающихся в культурном отношении сред» [Жукова, Лебедько, Прошина, Юзефович, 2015, с. 217]. Ученые используют разные термины для описания таких особых элементов культуры, например, безэквивалентная лексика. Согласно Г. Д. Томахину, к несовпадающим элементам относятся прежде всего предметы, обозначаемые безэквивалентной лексикой, и коннотации, присущие словам в одном языке и отсутствующие или отличающиеся в словах другого языка [Томахин, 1988, с. 5]. Безэквивалентная лексика включает в себя слова для выражения понятий, которые отсутствуют в иной культуре и не имеют эквивалентов за пределами языка. В отношении такого явления продвинута концепция «реалии», которая относится к безэквивалентной лексике, теория, посвященная проблемам переводоведения и в особенности проблемам перевода слов – реалий, представлена в работах Я. И. Рецкера, А. В. Федорова, С. И. Влахова, С. П. Флорина, Г. Д. Томахина, Л. С. Бархударова и т. д.

Термин «реалия» впервые был использован Л. Н. Соболевым, который

утверждает, что это понятие «означает бытовые и специфические национальные слова и обороты, не имеющие эквивалентов в быту, а, следовательно, и на языках других стран» [Соболев, 1952, с. 281]. Реалия в художественных текстах в основном выполняет функцию воссоздания национально-исторического колорита, символическую функцию и функцию эстетизации бытовых деталей, которые используются для восстановления жизненной картины и создания национальной атмосферы. Согласно Г. Д. Томахину, «реалия – это название присущих только определенным нациям и народам предметов материальной культуры, фактов истории, государственных институтов, имена национальных и фольклорных героев, мифологических существ и т. п.» [Томахин, 1988, с. 5]. Она касается не только повседневной жизни народа, но и разных сфер его производственной и культурной жизни, в каждой культуре существует великое количество реалий, которые четко проявляются в лексике. Если говорить о непереводаемости, то именно реалии, как правило, и непередаваемы [Соболев, 1952, с. 281]. Это бросает вызов для даже самого квалифицированного переводчика, проблема заключается в том, как передать незнакомые культурные элементы и культурную атмосферу других стран читателям, чтобы у них вызвать отклик или похожие чувства после чтения.

С точки зрения лингвострановедения, выделяются в основном такие типы реалий: (1) ономастические реалии, к которым относятся географические названия (топонимы), особенно имеющие культурно-исторические ассоциации, антропонимы, включая имена исторических личностей, общественных деятелей, ученых, писателей, деятелей искусства, популярных спортсменов, персонажей художественной культуры и фольклора, и названия произведений культуры и

искусства, исторические факты и события в жизни страны, названия государственных учреждений и т. д.; (2) реалии, обозначаемые апеллятивной лексикой, включая географические термины, обозначающие особенности природно-географической среды, флоры и фауны, и слова, относящиеся к государственному устройству, общественно-политической жизни страны, юриспруденции, военному делу, искусству, системе образования, производству, производственным отношениям, быту, обычаям, традициям и др. [Томахин, 1988, с. 8]. Надо подчеркнуть, что одни реалии в разных культурах могут иметь разные значения, а иногда полностью противоречить друг другу. Именно поэтому в межкультурной коммуникации, особенно при переводе, надо применять меры по адаптации, чтобы не передать противоположный смысл и вызывать культурный конфликт. Данный вопрос рассматривался в работах Р. S. Alder (1975), В. Г. Костомарова (1980, 1983), К. Кнапп (1987), Л. Ю. Лотмана (1987, 1992, 1996), Е. А. Nida (1991), В. Н. Комиссарова (1991), А. Д. Швейцера (1994), М. Clyne (1994), R. Allison (1995), В. В. Воробьева (1997), Н. Н. Болдырева (2001) и др.

В переводоведении, кроме термина «реалия», также используются слова «экзотизм» и «варваризм». В словаре терминов межкультурной коммуникации слову «экзотизм» дается определение как (1) слову со смысловой и стилистической функцией создания эффекта инокультурного присутствия, локализации; (2) слово или выражение, заимствованное из малоизвестного языка и употребляемое для придания речи особого колорита [Жукова, Лебедько, Прошина, Юзефович, 2015, с. 468]. Термин «варваризм» имеет такое определение: (1) слово, заимствованное из другого языка и впоследствии несколько утратившее локальную окраску;

(2) наименее ассимилированное иностранное слово в заимствующем языке; (3) слово или выражение, образованное неправильно и являющееся этимологически необоснованным [Там же, с. 49]. Как и все образы искусства в целом, художественное произведение есть выражение определенного эмоционально-мыслительного содержания, некоторого идейно-эмоционального комплекса в образной, эстетически значимой форме. Когда читатель, сталкивающийся с культурологически маркированными единицами в тексте перевода, попадает в чужое национально-культурное пространство и подсознательно сравнивает свою картину мира с воспринимаемой в процессе чтения, процесс восприятия для него может оказаться запутанным, в результате чего он может не понять настоящий смысл, который автор стремится передать в оригинале. В ряде случаев слова, обозначающие инокультурные реалии, могут не вызвать никаких ассоциаций у читателя, поэтому от переводчика зависит правильный выбор средств перекодировки культурологически обусловленных лексических единиц для передачи их содержательного аспекта на переводной язык и осуществления культурной адаптации. В современной теории перевода термин «адаптация» в переводе объясняется как приспособление переведенного текста к культуре и возрасту читателя целевого текста [Там же, с. 14]. В этом случае адаптация понимается как приспособление текста при помощи определенных процедур к предельно адекватному, вполне соответствующему, совпадающему, тождественному его восприятию читателем иной культуры. Именно в этом широком значении, термин адаптация употребляется более регулярно, предполагая обязательность приспособления исходного текста, как фрагмента отображения

объективной и общественной действительности, к социально-культурным условиям общественной действительности народа-переводчика. Такая адаптация, получившая название социокультурной, предопределяет стратегию преобразования высказывания, направленную на достижение при переводе комплексной эквивалентности исходного и переводного текста. Надо подчеркнуть, что при переводе художественных текстов значение адаптации заключается не в упрощении грамматического и лексического состава текста, а в приемах, направленных на облегчение восприятия чужих культурных реалий и языковых явлений, с помощью которой «может снизить его эмоциональное воздействие, но зато он станет доступен читателю» [Алексеева, 2004, с. 24].

Вопросами для конкретных практических переводческих решений в течение долгого времени занимались Я. И. Рецкер (1950), А. В. Фёдоров (1953), И. А. Кашкин (1955), Р. Якобсон (1959), Г. Р. Гачечиладзе (1964), В. Ю. Розенцвейг (1964), А. Д. Швейцер (1973), Л. С. Бархударов (1975), А. Лилова (1985), В. Н. Комиссаров (1999), В. С. Виноградов (2001), И. С. Алексеева (2004) и т. д.

Творческий процесс художественного перевода включает несколько этапов. Во-первых, переводчик занимается глубоким изучением оригинала, пытается разобраться в подтексте, аллюзиях и символике. Далее начинается творческий процесс – создание нового текста на другом языке, способного передать дух и атмосферу оригинала. В данном процессе переводчику поможет выбор правильной стратегии художественного перевода.

На современном этапе понятие стратегии перевода разрабатывается такими учеными, лингвистами и переводоведами, как В. Н. Комиссаров, И. С. Алексеева,

M. Lederer, D. Seleskovitch, S. Bassett-Maguire, H. P. Krings, J. Holz-Mänttäre и т. д. Однако стоит отметить, что по теоретическим обоснованиям понятия переводческой стратегии еще не было достигнуто согласия. С одной стороны, насчет понятия «стратегия перевода» нет стандартного объяснения, с другой стороны, ряд ученых отказывается от использования термина «стратегия перевода» [Миньяр-Белоручев, 1996; Витренко, 2008], считая, что термин недостаточно определен, он обозначает не научное, а обыденное понятие, вследствие чего не удовлетворяет требованиям терминологичности [Кафискина, 2017].

Немецкий исследователь Ю. Хольц-Мянттари (J. Holz-Mänttäre) объясняет критерии выбора стратегий и приемов перевода следующим образом: на коммуникативно-языковое поведение индивида определенного общества влияют три группы факторов: общественные (особенности культуры данного общества), ситуативные (внешние обстоятельства) и индивидуальные (самочувствие, настроение и пр.). Ученый полагает, что главной целью перевода является оптимальный прием передаваемой информации, основой действий переводчика выступает не исходный текст и не его транскодирование на язык перевода, а цель коммуникации с партнером из другой культуры. Подчеркивается приоритет не оригинала, а текста перевода, считая, что это сами по себе полноправные тексты. Хотя текст перевода базируется на исходном материале, он должен функционировать независимо от него, он предназначен для другого получателя в иной обстановке и в другой культуре. В художественных переводах верховенство также принадлежит их собственной цели. Ю. Хольц-Мянттари определяет, что смысл переводческих действий в рамках выбранной стратегии перевода сводится к

тому, чтобы создать для других людей во имя определённых целей определённый продукт, название которого можно перевести как «дизайнерский продукт». Для создания «дизайна текста» переводчику необходим следующий набор действий: (1) уточнить свои представления о продукте и о потребности в нём; (2) составить план действий; (3) создать текст; (4) держать этот процесс под контролем; (5) найти средства перевода; (6) аргументировать свои решения; (7) постоянно адаптировать свои действия [Хольц-Мянттяри, 1984].

А. Д. Швейцер определяет стратегию перевода как выработку программы переводческих действий и претворение этой программы в жизнь, а именно совершение рациональных операций, выражающихся в выборе буквального, вольного, дословного, точного видов перевода [Швейцер, 1988, с. 24]. Представитель немецкой школы перевода Ульрих Кауц (Ulrich Kautz) выводит следующее определение стратегии перевода: «под стратегией немецкая школа перевода понимает «целенаправленное когнитивное поведение» и более или менее осознанный план решения конкретных переводческих проблем [Кауц, 2002, с. 66]. В работе «Практикум по художественному переводу» Т. А. Казакова определяет переводческую стратегию как «систему взаимодействий когнитивно-эмоциональных факторов понимания и переводческой установки, направленных на решение практических задач по созданию художественного подобия оригиналу на другом языке» [Казакова, 2002, с. 18]. Автор считает, что «коммуникативный успех при относительной переводимости во многом зависит от того, насколько правильно переводчик выбирает способ перевода, применяет соответствующую стратегию и определяет единицы перевода» [Казакова, 2001, с. 11]. По мнению исследователя,

«семантический перевод заключается в возможно более полной передаче контекстуального значения элементов исходного текста в единицах языка перевода. Процесс семантического перевода является естественным взаимодействием двух стратегий, стратегии ориентирования на способ выражения, принятый в переводящем языке, и стратегии ориентирования на сохранение особенностей исходной формы выражения» [Там же, с. 14].

По мнению В. Н. Комиссарова, стратегия переводчика охватывает три группы общих принципов осуществления процесса перевода: (1) некоторые исходные постулаты; (2) выбор общего направления действий, которым переводчик будет руководствоваться при принятии конкретных решений; (3) и выбор характера и последовательности действий в процессе перевода [Комиссаров, 2002, с. 336]. Он утверждает, что «в рамках разных культур на разных этапах развития к переводам предъявлялись неодинаковые требования. Этим требованиям должен был удовлетворять не только выбор текстов для перевода, но и избираемая переводчиком стратегия. Отчасти выбор стратегии мог определиться характером переводимых текстов или теоретическими установками самих переводчиков». Исследователь дает примеры, когда переводчики религиозных текстов стремятся к точному переводу каждой букве священного оригинала, даже в ущерб смыслу и нормам языка перевода. Напротив, многие переводчики художественной литературы весьма вольно обращаются с оригиналом. В современных культурах обычно относительно спокойно воспринимаются вольности переводчиков литературных произведений (которые к тому же нередко переводят с подстрочника или через третий язык) и предъявляют требования высокой точности к

информативным (дипломатическим, коммерческим, техническим и пр.) переводам. Более того, выбор стратегии переводчиком также зависит от степени престижности иностранного автора в принимающей культуре, в произведениях известных авторов переводчик обращает особое внимание на передачу содержания и авторского стиля, в то же время в работах других авторов часто используются стандартные, приблизительные варианты для облегчения процесса перевода. Кроме того, социально-культурное влияние на стратегию переводчика нередко отражается и на полноте воспроизведения в переводе содержания оригинала, вынуждая переводчика сокращать или полностью опускать все, что в принимающей культуре считается недопустимым по идеологическим, моральным или эстетическим соображениям [Там же, с. 68-69].

Наиболее простая схема стратегий перевода включает понимание и переводческие трансформации, точнее говоря, она содержит подготовительный этап (предпереводческий анализ) и перевыражение, или вариативный поиск средств перевода, направленный на воссоздание инварианта содержания в переводе и анализ результатов перевода (постпереводческий анализ). Такая схема, или процесс перевода, подробно описан в работах Н. Р. Krings и И. С. Алексеевой.

Совместно с понятием стратегии перевода исследуются также переводческие действия, конкретные переводческие операции, тактика перевода, алгоритм переводческих действий и другие соответствующие аспекты. И. С. Алексеева разграничила понятия «переводческих действий» и «переводческих стратегий». По ее мнению, «переводческими действиями названа вся совокупность возможных действий по осуществлению перевода, а переводческой стратегией – осознанно

выбранный переводчиком алгоритм этих действий при переводе одного конкретного текста (или группы текстов)» [Алексеева, 2004, с. 322]. При формировании стратегии перевода переводчик часто сталкивается с тем, что исходный текст не идеально соответствует тому или иному типу, что стиль его неровен и т. п., при таком случае стратегия перевода определяется характеристикой источника, если источник индивидуален, т.е. в тексте присутствует авторское начало и авторский стиль, тогда переводчику приходится воспроизводить все неровности текста [Там же, с. 334-335].

Подводя итоги, можно констатировать, что переводческая стратегия представляет совокупность взаимосвязанных решений, принципов перевода и способов передачи содержательных элементов оригинала. Не существует унифицированных стандартов выбора стратегий, они зависят от ряда факторов, включая тип текста, особые характеристики текста, цели перевода, способности переводчика. В тоже время при переводе художественных текстов учитывается языковая личность автора, его индивидуальный стиль, в результате чего должно произойти достижение цели данного акта коммуникации – передача художественных достоинств оригинала, достижение эстетического воздействия и создание полноценного литературного текста на языке перевода.

Художественный перевод представляет собой «вторичное» искусство, искусство «перевыражения» оригинала на материале другого языка. Переводческое искусство, на первый взгляд, похоже на исполнительское искусство музыканта и актера тем, что оно репродуцирует существующее художественное произведение, а не создает нечто абсолютно оригинальное, тем, что творческая свобода

переводчика ограничена подлинником. Однако сходство на этом и заканчивается. В остальном перевод резко отличается от любого вида исполнительского искусства и составляет особую разновидность художественно-творческой деятельности, своеобразную форму «вторичного» художественного творчества» [Виноградов, 1978, с. 8].

С другой стороны, художественный перевод практически не поддается формализации и результат зависит в значительной мере от субъективного восприятия переводчика, что упомянуто в работах А. А. Поповича, Т. А. Казаковой, М. Я. Цвиллинг и др., они подчеркивают важную роль переводчика при выборе стратегий перевода.

А. А. Попович описывает схему литературной коммуникации, полагая, что в процессе перевода бывают два этапа коммуникации: 1) первичная коммуникация: «Автор – Текст – Приемник» и 2) вторичная коммуникация: «Переводчик – Текст – Приемник». Переводчик в этом процессе участвует два раза: как приемник первичной литературной коммуникации и реализатор нового коммуникативного акта, таким образом перед переводчиком поставлены задачи восприятия и передачи информации оригинала читателям из другой культуры. Он полагает, что хотя «переводчик не может проявить свою творческую индивидуальность непосредственно в изображении действительности так, как это доступно автору оригинала», но переводчик всё-таки должен положительно относиться к оригиналу, а не может быть просто пародией [Попович, 1980, с. 50-71].

Согласно Т. А. Казаковой, «художественный перевод представляет собой вид интеллектуальной деятельности, в процессе которой переводчик устанавливает

информационное соответствие между языковыми единицами исходного и переводящего языков, позволяющее создать иноязычный аналог исходного художественного текста в виде вторичной знаковой системы, отвечающей литературно-коммуникативным требованиям и языковым привычкам общества на определенном историческом этапе. Понятие художественного перевода предполагает творческое преобразование литературного подлинника не только в соответствии с литературными нормами, но и с использованием всех необходимых выразительных возможностей переводящего языка, сопровождаемого культурологически оправданной трансформацией литературных особенностей оригинала и той эмоционально-эстетической информацией, которая присуща подлиннику как вторичной знаковой системе» [Казакова, 2006, с. 4-25]. В этом процессе переводчик сталкивается с трудностями, которые «вынуждены обеспечить посредническую достоверность, близость к исходному тексту», параллельно которым необходимо «суметь придать и художественный характер». Т. А. Казакова также отмечает разницу между понятиями «художественный перевод» и «перевод художественной литературы», считая, что в первом понятии «художественный» является качественным определением перевода, а во втором понятии только указан жанр переводимого текста, перевод может быть художественным или нехудожественным. Она утверждает, что целью переводчика является воссоздание художественного текста на переводящем языке, аналогичного по своим свойствам и художественным достоинствам исходному тексту, исходя из этого, переводчик может поставить перед собой объективные, которые включают в себе соблюдение межъязыковой и социально-культурной норм, и произвольные

задачи, чтобы выбрать правильные стратегии и двигаться к конечной цели [Там же, с. 245-249].

Таким образом, художественный перевод представляет собой творческий процесс, в котором взаимодействуют два основных участника: писатель и переводчик. Целью данного процесса является передача оригинального смысла художественного произведения, сохранение стилистики автора, адаптация текста для определенной аудитории (англоговорящей или русскоговорящей) или даже создание нового произведения на другом языке. Далее, важно отметить, что культурные различия между языками играют значительную роль в переводе. Некоторые выражения, идиомы и культурные отсылки могут быть непонятны целевой аудитории. Переводчик должен решить, сохранять ли оригинальные элементы или адаптировать их для лучшего понимания. Стилль языковой личности автора оригинала также важен. Если автор использует специфический слог, ритм или лексику, переводчик должен попытаться сохранить эти характеристики в переводе. Однако иногда приходится идти на компромиссы, чтобы сделать текст понятным и читаемым на целевом языке. Один из ключевых вопросов в художественном переводе – насколько близко следовать оригинальному тексту. Дословный перевод может привести к потере смысла или звучания, особенно если языки имеют разные грамматические структуры, как в случае с китайским языком и европейскими языками. Напротив, свободный перевод позволяет лучше передать общий смысл, но может потерять нюансы оригинала. Художественный перевод представляет собой акт коммуникации двух творческих личностей и является искусством балансирования между точностью передачи смысла и созданием

качественного литературного произведения на целевом языке. Выбор правильной стратегии зависит от типа текста, цели перевода, культурного контекста и личных предпочтений переводчика.

Понятие языковой личности оказывает глубокое влияние на работу переводчика и сам процесс перевода, поскольку требует не просто механической замены слов одного языка на другой, а комплексного понимания уникального мировосприятия, заложенного в исходном тексте. Переводчик оказывается перед необходимостью не просто оперировать словарными эквивалентами, а проникать в глубинную систему авторского мировидения, воссоздавая на другом языке уникальный когнитивно-культурный универсум оригинала. Это превращает перевод в сложный акт межкультурной медиации, где необходимо сохранить не только информацию, но и личностные характеристики исходного сообщения, а языковая личность автора проявляется на всех уровнях текста - от выбора конкретных лексических единиц до глубинных концептуальных метафор, отражающих его картину мира. Более того, важно сохранить лаконичность и предметность его стиля, которые являются неотъемлемой частью его авторского творчества. Переводчик в этом случае должен вжиться в языковую личность автора, чтобы адекватно воспроизвести ее средствами другого языка.

Посредством художественного перевода происходит передача идиостиля писателя и параллельно раскрывается личность самого переводчика. Вопрос о языковой личности [Караулов, 1987] переводчика является актуальным и находится в поле зрения современного переводоведения [Романова, 2015; Шевченко, 2005]. Учеными, в частности, исследуется мера проявления личности переводчика в его

национально-культурных особенностях [Осипова, 2013], в стратегиях перевода [Волкова, 2012], субъект переводческой коммуникации рассматривается как «дискурсивная личность... обладающая широким набором компетенций» [Новикова, 2017, с. 99]. В ряде работ поднимается проблема языковой личности переводчика как отражение антропоцентрического подхода в переводоведении [Иванова (Шелингер), 2017; Кушнина, 2016], а также факторы, которые влияют на отражение позиции автора и переводчика в художественном переводе [Дзапарова, 2024, с. 72].

Передача текста транслятором из одной языковой системы в другую охватывает следующие этапы: выбор текста → предпереводческий анализ (знакомство с текстом, изучение и постижение, восприятие и осмысление, анализ, выбор схемы и тактики перевода) → процесс перевода (интерпретация текста на языке перевода) → ввод текста в культуру другого народа [Сокаева и др., 2023, с. 104]. Личность переводчика проявляется на различных уровнях коммуникации: от выбора переводимого текста до его порождения на ПЯ. Переводчик, выступая медиатором между исходной и переводящей культурами, стремится к естественному транспонированию текста в новое языковое пространство. Передача интенций автора – основа мотиваций переводчика. Ориентация на личность автора подразумевает невербальное общение переводчика с автором. И от способности переводчика вжиться в образ автора, понять и воспроизвести его этические и эстетические взгляды зависит совместимость и сотрудничество участников двуязычной коммуникации либо конфликт между ними. Как указывают В. В. Сдобников и О. В. Петрова, чтобы перевод стал сотрудничеством, транслятору

текста необходимы глубокие знания творчества писателя, его биографии, знакомство с литературной критикой об исходном тексте, историей его создания, а также он должен исходить из собственных впечатлений. «Только при таком подходе возможны перевоплощение переводчика в эстетическую систему писателя и создание полноценного перевода» [Сдобников и др., 2008, с. 410].

Художественный перевод предоставляет переводчику через свою языковую личность возможность реализовать на своем языке сходную иллюкцию автора. Для этого он становится солидарен с автором в оригинальной трактовке идей, концептов и старается воспроизвести их равноценными лингвистическими, синтаксическими средствами ПЯ. Подобный текст будет равнозначен исходному и по своему прагматическому потенциалу. Перлокутивный эффект достигается при адекватном воспроизведении в переводе лингвокультурного кода оригинального текста.

Столкновение творческих позиций автора и переводчика в традиционном художественном переводе наблюдается в случае реализации на этапе создания переводчиком текста на ПЯ собственной художественной концепции. В процессе межкультурной коммуникации языковая личность переводчика доминирует над авторской. Текст перевода, создаваемый талантливым писателем, демонстрирует своеобразие индивидуального стиля переводчика, а не автора. Взяв за основу идею оригинала, он создает новое произведение по законам той литературной традиции, для которой создается текст. Интерпретировать подобные художественные произведения, на наш взгляд, необходимо в рамках индивидуального творчества писателя и той национальной литературы, на языке которой они вновь создаются.

При переводе особую сложность представляет передача культурно-

специфических элементов языковой личности. Такие китайские концепты: «Кан» (炕 kàng), «Снежный базар» (雪集 xuě jí), «Маоцян» (茂腔 Mào qiāng) и т. д. в произведениях Мо Яня, несут в себе целые пласты культурных смыслов, которые могут отсутствовать в языке перевода. В подобных случаях переводчику приходится искать компромисс между точностью и понятностью, используя различные стратегии – от калькирования с пояснениями до поиска функциональных аналогов. При этом важно сохранить не только информационную составляющую, но и эмоциональную тональность, и стилистические особенности, которые делают текст уникальным выражением конкретной языковой личности автора, а самый выбор стратегий как раз зависит от языковой личности переводчика.

Таким образом, профессиональный переводчик должен обладать особой чувствительностью к проявлениям языковой личности в тексте. Это требует не только прекрасного владения двумя языками, но и глубокого понимания культурных, психологических и когнитивных различий между носителями этих языков. Можно сказать, что качественный перевод всегда является диалогом между двумя языковыми личностями: автора оригинала и самого переводчика, который выступает не просто как посредник, а как интерпретатор и творческий продолжатель исходного замысла. В этом смысле изучение языковой личности становится ключевым аспектом переводоведения, связывающим лингвистику с психологией, культурологией и философией языка.

Языковая личность русского переводчика И. А. Егорова четко проявляется в бережном отношении к образной системе Мо Яня. Переводчик сохраняет характерную для китайского автора плотную метафоричность, насыщенную

сельскими образами и натуралистическими деталями. Однако он адаптирует эти образы для русского читателя, находя эквиваленты в отечественной литературной традиции. Например, описания природы у Мо Яня, построенные на классической китайской поэтике, И. А. Егоров передает через стилистику русской деревенской прозы. Особенно ярко индивидуальность переводчика проявляется в работе с культурными кодами. Мо Янь часто использует специфические реалии сельской жизни Северного Китая. Переводчик не прибегает к упрощениям или прямым калькам, а находит тонкие компромиссные решения. Он может сохранить китайское слово, но ввести его через поясняющий контекст, или подобрать русский аналог, не нарушающий художественной ткани произведения.

Ритмико-интонационная организация текста представляет собой еще один аспект проявления языковой личности переводчика. И. А. Егоров чувствует особую музыкальность прозы Мо Яня, его умение сочетать эпическое повествование с лирическими отступлениями. В переводе эта особенность передается через тщательную работу с синтаксисом, умелое использование повторов и инверсий, что соответствует и стилю Мо Яня, и нормам русской художественной речи. Языковая личность И. А. Егорова также заметна в передаче авторской иронии и гротеска – важных составляющих стиля Мо Яня. Переводчик находит в русском языке эквиваленты тем языковым средствам, с помощью которых китайский писатель создает свои сатирические образы. При этом он избегает как излишней русификации, так и искусственной китайской характеристики текста.

Важно отметить, что переводчик не стремится нивелировать свою собственную языковую личность в переводе. Напротив, именно взаимодействие

двух творческих индивидуальностей - китайского писателя и русского переводчика – создает ту уникальную художественную реальность, которая доступна русскоязычному читателю. В этом смысле переводы И. А. Егорова можно рассматривать как результат диалога культур, осуществленного через встречу двух языковых личностей.

Языковая личность американского переводчика Х. Голдблатта как переводчика произведений Мо Яня также представляет собой впечатляющий феномен в контексте межкультурной коммуникации. Он перевел множество классических произведений китайских авторов, что делает его ведущим интерпретатором китайской литературы для англоязычного мира.

При переводе произведений Мо Яня, Х. Голдблатт стремится сохранить национальный колорит, используя лексические и синтаксические средства, которые передают специфику китайской культуры. При переводе Х. Голдблатт сталкивается с необходимостью передать китайский фольклор и мифологию, например, образы духов, народные поверья, речь крестьян, региональные выражения, шаньдунский диалект, а также историческую специфику, такие как Японо-китайская война и т. д., переводчик заменяет эти культурные реалии на аналоги в английском, но сохраняет народный стиль повествования.

Кроме того, его переводческая манера отличается гибкостью, он балансирует между буквальной точностью и художественной свободой. Х. Голдблатт умело передает сложные метафоры и аллюзии Мо Яня, адаптируя их для западного читателя без потери глубины. Сохраняя поэтичность описаний природы, например, поля гаоляна как символ жизни и смерти, Х. Голдблатт опускает и адаптирует

некоторые китайские культурные отсылки, заменяя их понятными западному читателю образами. Это особенно важно, учитывая насыщенность прозы Мо Яня фольклорными и историческими отсылками.

Х. Голдблатт также демонстрирует исключительное мастерство в передаче ритмико-интонационных особенностей оригинального текста, что становится важной составляющей его переводческой языковой личности. Столкнувшись с характерной для Мо Яня стилистикой, насыщенной элементами разговорной речи и региональными диалектизмами, переводчик находит убедительные эквиваленты в английском языке, сохраняя аутентичную тональность произведений.

Можно сказать, что Х. Голдблатт не просто переводит слова, а пересоздает мир романа для другого языка, он адаптируется под манеру автора, но оставляет след собственного стиля, его перевод дополняет оригинал, а не просто дублирует. На основе этого, он делает сложный текст Мо Яня доступным без потери глубины, его переводы становятся своеобразным мостом между культурами, где профессиональное мастерство переводчика позволяет передать не только букву, но и дух произведений китайского автора.

Подводя итоги, необходимо сказать, что применительно к переводчику концепция Ю. Н. Караулова предполагает, что переводчик выступает посредником между двумя системами коммуникации и обеспечивает передачу смыслов, значения и оттенков высказывания. Таким образом, языковую личность переводчика характеризует сочетание способности воспринимать реальность через призму своего родного языка и воспроизводить воспринятые смыслы средствами другого языка; наличие особых профессиональных компетенций, включающих владение

иностранным языком, культурологические знания, когнитивные способности и психологические механизмы восприятия и переработки информации. В данном случае важнейшей чертой переводческой языковой личности является готовность принять ответственность за качество перевода и обеспечить полноценное взаимодействие отправителя и адресата сообщения. Более того, соглашаясь с А. И. Федоровым, полагаем, что переводчик является художником, создающим новое произведение, основываясь на своем понимании и восприятии оригинала. Соответственно, творчество переводчика становится отражением его индивидуальных особенностей, опыта и мировоззрения, проявляющихся в конечном продукте перевода.

Выводы по первой главе

Таким образом, мы исходим из того, что художественный перевод представляет собой творческий процесс взаимодействия двух языковых личностей: автора оригинального текста (Мо Яня) и переводчика (англоговорящего и русскоговорящего), выступающего своеобразным проводником, ответственным за переосмысление и перекодирование содержания и формы. Первая глава раскрывает теоретические основы перевода художественного текста, выявляя важные аспекты, влияющие на конечный результат процесса перевода.

Художественный текст отличается от других видов письменного материала своей образностью, глубиной подтекстов, многослойностью значений и структурированностью нарратива. Важнейшими характеристиками являются символизм, эмоциональная окрашенность, ритм и структура повествования, выраженная индивидуально-стилистически каждым автором. Перевод

художественного текста подразумевает не только точное воспроизведение сюжета, но и попытку сохранения всей совокупности семантических, эмоциональных и формальных нюансов.

Языковая личность китайского писателя имеет ряд специфических черт, обусловленных культурой, историей и традициями страны. Творчество Мо Яня насыщено культурными особенностями Китая и отражает богатый жизненный опыт китайского народа, который проявляется через тонкую связь между повседневной жизнью и мистическими элементами. Тем не менее, именно простота и грубость образов, часто встречающихся в его произведениях, такие как описания сельских жителей и их быта, делают его сочинения характерными для направления «деревенской литературы». Таким образом, творчество Мо Яня представляет собой сложное переплетение различных литературных традиций, что делает его восприятие многослойным и многогранным как для китайских, так и для западных читателей.

Современная лингвистика выделяет произведения Мо Яня как образец яркого проявления синтеза традиций национальной культуры и модернистской техники письма. Писатель активно экспериментирует с формой, используя элементы магического реализма, гиперболизации, гротескного изображения действительности. Его произведения характеризуются богатым слогом, избытком ярких образов и глубокой рефлексией на темы жизни, смерти, власти и человеческой природы. Язык Мо Яня отражает разнообразие диалектов и социальных слоев общества, подчеркивая уникальное звучание народной китайской речи.

Процесс художественного перевода представляет собой сложное явление, предполагающее активное взаимодействие и сотрудничество двух субъектов: автора оригинала и переводчика. Целью переводчика является не только механическое воспроизведение слов и предложений, но и восстановление целостности текста в новой языковой среде. Этот акт невозможен без глубокого проникновения в авторские интенции, ощущения стиля и индивидуального почерка создателя оригинала. Специфика языковой личности переводчика заключается в осознании собственных характеристик восприятия и выражения речи и умении корректировать их таким образом, чтобы максимально точно передать авторские намерения исходного текста.

Языковая личность переводчика формируется под влиянием ряда факторов: профессионального мастерства, личных предпочтений, психологической устойчивости и знания культурного контекста. Качественный перевод возможен только при наличии высокой степени внутренней свободы и готовности рисковать ради достижения максимальной приближенности к замыслу автора. Идеальным вариантом считается ситуация, когда переводчик воспринимает себя не столько исполнителем чужой воли, сколько равноправным партнером автора, дополняющим и обогащающим исходный текст своим уникальным опытом.

Таким образом, данная глава доказала важное значение комплексного подхода к переводу художественных произведений, акцентируя внимание на множестве факторов, влияющих на процесс передачи смысла и эстетического воздействия оригинального текста. Подчеркнута исключительная роль культурной идентичности автора и национальной специфики, оказывающих значительное

воздействие на смысловое наполнение и стилистические особенности произведения.

Необходимо подчеркнуть, что переводчик является не пассивным передатчиком информации, а активным посредником, вовлеченным в сложный акт межкультурной коммуникации. Через языковую личность переводчика в процессе творческой трансформации текста решается двойственная задача – сохранение аутентичности оригинальной идеи и формы китайского текста, одновременно создавая полноценный самостоятельный текст на другом языке (английском и русском), способный полноценно восприниматься новой аудиторией. Такая позиция требует от переводчика глубоких знаний культурных кодов обеих сторон, высокой профессиональной компетенции и способности находить компромисс между оригинальностью и адаптированностью текста.

ГЛАВА 2. АНАЛИЗ И СОПОСТАВЛЕНИЕ АНГЛИЙСКИХ И РУССКИХ ПЕРЕВОДОВ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ МО ЯНЯ

2.1 Соотношение фонетических различий при переводе

Китайский язык является монослоговым и тональным языком, который обладает богатой системой омофонических морфем (同音语素) и околослоговых морфем (近音语素), которые, в сочетании с четырьмя тонами: первый тон (ровный) и второй (восходящий) относятся к ровному типу тонов, а третий (нисходяще-восходящий) и четвертый (нисходящий) относятся к ломаному типу, придают ему легкочитаемость, мелодичность и четкое различие между ровным и наклонным ритмом.

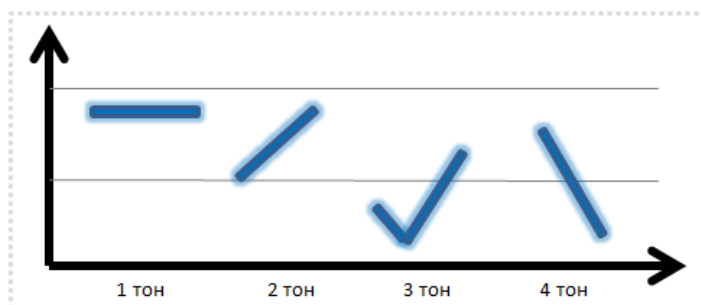


Рисунок 1 – Четыре главных тона в китайском языке

Уникальная фонетическая система китайского языка позволяет создать разные интересные фонетические явления, такие как парные звуки (叠音), двойные тона (双声), неполную рифму (叠韵), рифмование (押韵), омофоны (谐音) и другие. Такая особенность очевидна в литературных произведениях, при переводе которых на другой язык неизбежны трудности из-за фонологических различий между языками,

которые необходимо учитывать для достижения эквивалентности между оригинальным и переведенным текстами. В данном подразделе мы рассмотрим особенности фонетики китайского языка, изучим ритмическую организацию текста, ровные и ломаные тоны, ритмико-мелодическую парность, парные звуки и другие фонетические явления в китайском языке, также проанализируем различные варианты перевода романов Мо Яня на примере английского перевода Х. Голдблатта и русских переводов Н. В. Власовой и И. А. Егорова.

2.1.1 Трансформация ритмической организации китайского текста

Слоги в китайском языке состоят из инициалей (声母), финалей (韵母) и тонов (声调). Инициали – это левая часть слога, с которой начинается слог и содержит начальный согласный слог, финали – правая часть слога, которой заканчивается слог, обязательно содержащая компонент гласного звука. В современном китайском языке выделяют инициали в количестве 21, финали – 39, включая 10 однофонемных финалей, 13 сложных финалей, 16 носовых финалей.

Таблица 1 – Инициали и финали китайского языка

Инициаль	b, p, m, f, d, t, n, l, g, k, h, j, q, x, zh, ch, sh, r, z, c, s.		
Финаль	Однофонемная финаль	a, o, e, ě, i, u, ü, ê, -i (передний), -i (задний)	
	Сложная финаль	ai, ei, ao, ou, ia, ie, ua, uo, ve, iao, iou, uai, uei	
	Носовой финаль	Передний носовой финаль	an, ian, uan, üan, en, in, uen, ün
		Задний носовой финаль	ang, iang, uang, eng, ing, ueng, ong, iong

За исключением некоторых эризованных случаев, каждый иероглиф представляет собой один слог. Слог имеет в своем составе одну, две или максимум четыре фонемы, где как минимум одна из них должна быть гласной. В слоге отсутствуют сложные согласные, поскольку две согласные не могут находиться в

одном слоге.

Изучение тонов является важной темой при изучении фонетики китайского языка. В китайской лингвистике тоновые значения играют такую же важную роль, как и инициали и финали. Тоны используются для различения значений, а их правильное произношение является ключевым элементом для понимания и говорения на китайском языке. Каждый слог в языке имеет свой тон, который является неотъемлемой частью структуры слога.

Тоны отличаются по высоте и интонации, правильное их произношение является основополагающим для передачи правильного значения слова. Одной из особенностей китайского языка является то, что слоги с одинаковыми гласными и согласными могут иметь разные тоны, обозначающие разные значения. Изменения в тонах китайского языка придают речи музыкальную окраску подъема и спада [Шао Цзинминь, 2007, с. 46]. Понятие тона в значительной степени связано с высотой звука, которая определяется частотой колебания звуковой волны в определенный период времени, как и шкала в музыке. Следовательно, ноты в музыке используются для приблизительного выражения подъема и спада тона. Таким образом, интонация языка является важным фактором, влияющая на изменение высоты ямба в стихосложении и на направление высоты звучания мелодии [Учебно-исследовательский отдел китайского факультета Пекинского университета ..., 2006].

Музыкальность тона является важным фактором, присущим китайской литературе во всех ее проявлениях, будь то поэзия, проза, народные песни, джинглы и другие формы народного творчества. Все это объединяет использование

чередования тонов и рифм, создавая неповторимую мелодию и уникальность каждого произведения. Например, в «Ноте рифм Юаньхэ Синьшэна» (元和新声韵谱) описывается, что «平声哀而安, 上声厉而举, 去声清而远, 入声直而促» (*píngshēng āi ér ān, shǎngshēng lì ér jǔ, qùshēng qīng ér yuǎn, rùshēng zhí ér cù*), ровный тон воспринимается как грустный и мирный, восходящий тон – резкий и возвышенный, нисходяще-восходящий тон – чистый и далекий, а нисходящий тон – прямой и быстрый. Чередование ровных и ломаных тонов создает контраст динамики текста за счет падений и взлетов ритмического рисунка, подчеркивая художественный эффект, тем самым усиливая метрические изменения, в частности, в поэзии. Более того, данная характеристика тонов актуальна и для прозаических произведений, в которых их чередование дает возможность переводчику почувствовать эмоциональную окраску, заложенную в тонах и с учетом ее трансформировать текст на русский или английский языки, что далее показано на примерах.

Структура предложений в английском и русском языках не позволяет достичь точности парных слов и метричности, как в китайском языке. Поэтому переводы на английский и русский языки сосредоточены в основном на передаче содержания, с потерей возможности оценить тонкий и искусный характер китайского языка. Следует отметить, что английский и русский языки принадлежат к индоевропейской семье языков, в этих языках существует большое количество фонетически идентичных или похожих слов. Тем не менее, в обоих языках можно отметить сходство в грамматике и синтаксисе, таких как род, число и падеж существительных, степени сравнения прилагательных и наречий, времена, залог

глаголов и другие. Таким образом, по сравнению с оригинальным китайским языком, переводы на английский и русский языки имеют фонетические и структурные сходства.

Рассмотрим названия глав из романа «Устал рождаться и умирать» (莫言 生死疲劳).

Пример 1:

Название первой главы в оригинале можно поделить на две смысловые части, на китайском языке звучит следующим образом:

- 受酷刑/喊冤/阎罗殿 (shòu kù xíng hǎn yuān yán luó diàn)

Последний иероглиф 殿 (diàn) произносится четвертым тоном, который относится к ломаному типу тонов (仄声). Структура первого предложения представляет следующее: словосочетание (глагол + существительное) + словосочетание (глагол + существительное) + существительное. Тоны shòu (четвертый тон), kù (четвертый тон), xíng (второй тон) в начале синтагмы переводятся, примерно, как «подвергнуться жестоким пыткам» или «переживать суровые наказания». Четвертые тона выражают твердость и решительность, подчеркивая тяжесть ситуации. Тоны yán (второй тон), luó (второй тон), diàn (четвертый тон) в конце синтагмы указывают на название китайского подземного царства мертвых, аналогично греческому Аиду или египетскому загробному миру. Второй и четвертый тоны придают звучанию солидность и авторитетность, подчеркивая важность места и его символическое значение.

- 遭欺瞒/转世/白蹄驴 (zāo qī mán zhuǎn shì bái tí lǘ)

Последний иероглиф 驴(lǘ) произносится вторым тоном, который относится

к ровному типу тонов (平声). Второе предложение названия строится по следующей схеме: словосочетание (глагол + существительное) + словосочетание (глагол + существительное) + существительное. Тоны *zhuǎn* (третий тон) и *shì* (четвертый тон) описывают процесс перерождения души, цикл жизни и смерти согласно буддийским верованиям. Третий и четвертый тоны создают ощущение движения и перехода от одного состояния к другому. Тоны *bái* (второй тон), *tí* (второй тон) и *lú* (второй тон) буквально означают «белая лошадь с белыми копытами», но часто используются в переносном смысле – обозначение глупого или простодушного человека. Четвертый и второй тоны подчеркивают простоту и ясность образа, делая образ лошади легко узнаваемым символом наивного персонажа.

В переводе И. А. Егорова первая глава звучит следующим образом: «Пытки и неприятие вины перед владыкой ада». Первое предложение построено по следующей по структуре: существительное + параллельное соединение + существительное + родительный падеж существительного (определитель) + предложное словосочетание. «Надувательство с перерождением в осла с белыми копытами». Второе предложение: существительное + предложное словосочетание (определитель) + предложное словосочетание (обстоятельство) + предложное словосочетание (определитель).

В английском переводе Х. Голдблатта находим следующее:

«Torture and Proclaimed Innocence in Yama's Hell». В данном случае структура предложения следующая: существительное + параллельное соединение + причастие + существительное + предложное словосочетание. «Reincarnation

Trickery for a White-Hoofed Donkey». Второе предложение состоит из: существительное + предложное словосочетание (определитель).

При сравнении русского и английского переводов с оригиналом можно заметить, что переводчики попытались передать основной смысл китайского текста, который для непосвященных может оказаться недоступным для понимания. В частности, в русском переводе указывается «владыка зла», в английском – «Yama's Hell», которые не передают всю глубину китайского текста. «Зал Яньло» относится к загробному миру китайской мифологии, неизвестной русскому и англоговорящему читателю. В данном случае переводчики не смогли передать средствами русского и английского языков особенности тональной структуры китайского оригинала. Однако понимание тональности позволяет переводчикам точнее передать эмоции и подтекст китайского текста. Использование четвертых тонов Мо Янем усиливает драматизм происходящего, переводчики, осознавая факт невозможности их передачи на другой язык, сталкиваясь с реалией китайской мифологии (выражена также четвертым тоном), стараются сохранить порядок чередования китайских слов с ломаным тоном в переводах, ставя на их места ключевые понятия (пытки, неприятие, перерождение, владыка ада, Torture, Proclaimed Innocence, Reincarnation, Yama's Hell). В результате чего, можно сделать вывод, что тон в произведениях Мо Яня создает особую выразительность и эмоциональность: впечатление мощи, резкости и драматизма.

Пример 2 (сравним названия пятой главы):

Оригинал китайского языка: 掘财宝/白氏/受审 (jué cái bǎo bái shì shòu shěn)

Последний иероглиф 审 (shě n) произносится к третьему тону, который относится к ломаному типу тонов (仄声). Первое предложение построено по структуре: глагол + существительное + существительное + глагол. Данная структура характерна для повествования, где сначала указывается действие, потом объект этого действия, затем субъект, и снова действие, связанное с субъектом.

闹厅堂/公驴/跳墙 (nào tīng táng gōng lú tiào qiáng)

Последний иероглиф 墙 (qiáng) произносится вторым тоном, который относится к восходящему, с точки зрения подъема, но ровному типу тонов (平声). Второе предложение состоит из: глагол + существительное + существительное + глагол.

Русский перевод:

«Урождённую Бай подвергают пыткам из-за вырытого клада». Первое предложение состоит из существительного, добавленного к нему глагола, затем существительного с предложным словосочетанием.

«Осёл скандалит в судилище и прыгает через стену». Второе предложение построено следующим образом: существительное + глагол + предложное словосочетание + соединительный союз + глагол + предложное словосочетание.

Английский перевод:

«Ximen Bai Stands Trial for Digging Up Treasure». Первое предложение: существительное + глагол + существительное + предложное словосочетание.

«The Donkey Disrupts Proceedings and Jumps a Wall». Второе предложение: существительное + глагол + существительное + союз + глагол + существительное.

В приведенных примерах видно, как названия глав на китайском языке

достигают структурного контрапункта, точно передавая содержание. Количество слов и составные элементы предложений схожи, а паузы при чтении делаются в одних и тех же местах, создавая ритм и музыкальность. В отличие от английского и русского языков, где различная длина слогов и грамматические правила ограничивают возможность завершения формальной антитезы, китайский язык, полагаясь менее строго на грамматику для выражения смысла, более гибок в использовании слов, что делает сложным достижение формальной эквивалентности при переводе. Кроме того, произношение китайских иероглифов в конце обоих предложений в оригинальном тексте характеризуется чередованием ломаных и ровных тонов, что придает ему богатство изменений звуков. При переводе на русский или английский языки, которые не могут достичь этого эффекта, приходится сосредоточиться только на передаче содержания, а не на форме. Оба перевода передают общий смысл исходного текста, однако есть несколько различий в стиле и точности передачи деталей. Ломаный тон в первой части китайской фразы добавляет дополнительный акцент и напряженность, подчеркивает важность события, что передано в русском переводе через «вырытый клад», в английском – «Digging Up Treasure», в результате чего происходит ощущение остроты происходящего. Ровный тон в конце второй части оригинала соответствует передаче последующих событий, что прослеживается и в переводах.

Русский перевод содержит дополнительные интерпретации и эмоциональные оттенки, такие как «подвергают пыткам», «скандалит» и «прыгает через стену». Эти выражения делают текст более живым и выразительным. Английский перевод более буквальный и точный. Фамилия Бай передана как «Ximen Bai», что

соответствует традиционному китайскому стилю именования. Слова «stands trial» и «disrupts proceedings» сохраняют юридический контекст, а «jumps a wall» сохраняет прямую ссылку на прыжок через стену. Русский перевод делает акцент на драматизме и эмоциональной окраске событий, что может быть полезно для создания определенного настроения или эффекта в художественном тексте. Английский перевод, напротив, стремится к большей точности и формальности, что подходит для академического или юридического контекста.

Рифмование представляет собой еще одну важную особенность китайского языка. В то время как она присутствует в русском и английском языках в большинстве случаев в поэтических текстах, в китайском языке рифма встречается гораздо чаще, включая прозаический текст, и используется более широко, чем в любом другом языке. В китайском языке слова с идентичной рифмой могут использоваться для созвучия, особенно в конце предложений. Такая техника встречается в различных жанрах, включая неритмические формы, такие как поэзия Чу цы (楚辞)³, Юэй фу (乐府)⁴, народные песни, оперы и простонародные стихи, для придания гармонии и музыкальной красоты. Рифмовка продолжает оставаться популярной в современных балладах, лимериках, театральных постановках и других формах искусства, способствуя эстетическому восприятию языка. Удвоение слогов, ассонанс, парные звуки, эризация и нейтральный тон являются распространенными приемами фонологической риторики в китайском языке. Эти риторические приемы применяет в своих романах Мо Янь, что придает его

³ Чу Цы был назван в честь формы поэзии, зародившейся в штате Чу, который располагался на территории нынешнего центрального Китая.

⁴ Жанр традиционной китайской лирической поэзии, возникший в эпоху Хань.

произведениям гармоничное звучание и силу выражения. Рассмотрим примеры из романов «Смерть пахнет сандалом» и «Красный Гаолян»:

Пример 3: Оригинал китайского языка:

我的妻啊，怎承想雹碎了春红，更那堪风刀霜剑 (jiàn)，俺俺俺血泪涟涟 (lián)，...眼见着红日西沉，早又有银钩高悬 (xuán)～～牧羊童悲歌，老乌鸦唱晚 (wǎn)～～铜锣声咣咣，轿杆儿颤颤 (chàn)，那边厢来了高密知县 (xiàn) ...(wǒ de qī a, zěn chéng xiǎng báo suì le chūn hóng, gèng nà kān fēng dāo shuāng jiàn, ǎn ǎn ǎn xuè lèi lián lián ... yǎn jiàn zhe hóng rì xī chén, zǎo yòu yǒu yín gōu gāo xuán mù yáng tóng bēi gē, lǎo wū yā chàng wǎn tóng luó shēng kuāng kuāng, jiào gǎn ér chàn chàn, nà biān xiāng lái le gāo mì zhī xiàn)

В этом отрывке рифмуются слова, 剑 (Jian), 涟 (lian), 悬 (xuan), 晚 (wan), 颤 (chan), 县 (xian), с соответствующими финалями: **ian, ian, uan, an, an, ian**, которые имеют схожие финали, что создает эффект рифмования. Основные гласные слова в рифмованном отрезке являются либо идентичными, либо сходными, в результате чего усиливается музыкальность и при помощи рифмованных окончаний создается гармоничный звуковой эффект (Чжан Юлай, Сюй Тин, 2019). Специфика языковой личности Мо Яня в данном случае выражается в том, что писатель посредством прозаического текста создает феномен (аналог) местной Шандунской оперы Мао, на которой вырос автор. В результате чего рифмование и ритмический рисунок китайского текста создают эмоциональную насыщенность. Однако из-за различий в языковых характеристиках невозможно достичь полной идентичности формы слов в разных языках. Тем не менее, Х. Голдблатт пытается выполнить эту задачу.

Английский перевод (Х. Голдблатт):

«My wife, how do I accept that the blush of spring has been shattered by a hailstone chime, and worse, how do I endure the blade of wind and sword of rime, my, my, my tears of blood fall in a steady stream ... I see the red moon sink in the west, where a silver crescent once hung high in the sky~the shepherd's sad song, an old crow sings in the nighttime~*bong bong goes the gong*, the palanquin shafts tremble, here comes the Gaomi County Magistrate to the scene of the crime ...».

В английском языке фонетическими средствами выразительности являются ассонанс (assonance), консонанс (consonance) и аллитерация (alliteration). Ассонанс представляет собой повторение гласных в ударном слоге. Аллитерация (alliteration), в свою очередь, характеризуется совпадением первых букв нескольких слов в предложении, фразе или стихотворении. Консонанс (consonance) заключается в повторении конечных согласных или безударных слогов в конце предложения [Льюи Си, 2004, с. 317–318]. Примеры аллитерации в тексте: «*blade of wind and sword of rime*» – повторение звука /w/, создающее ощущение ветра; «*my, my, my tears of blood fall in a steady stream*» – повторение звука /m/ подчеркивает состояние глубокой печали. Примерами ассонанса можно указать следующие: «*how do I accept that the blush of spring has been shattered by a hailstone chime*» – повторение звука /a/ придает мелодичность и усиливает чувство утраты; «*and worse, how do I endure the blade of wind and sword of rime*» – повторение звука /ə/ и /ɪ/ создает ощущение напряженности и тревоги. Звукоподражательные эффекты используются для передачи конкретных звуков окружающей среды, в частности, «*bong bong goes the gong*» имитирует звук гонга, подчеркивая напряжение момента; «*the palanquin*

shafts tremble» передает дрожь, вызывая ощущение беспокойства. Ритм и метр текста создают музыкальное звучание, помогая передать динамику происходящих событий. Например, длинная строка «*where a silver crescent once hung high in the sky*» плавно переходит в короткую, создавая контраст и подчеркивая движение времени. В предложении «*The shepherd's sad song, an old crow sings in the nighttime*» чередование длинных и коротких строк помогает варьировать темп чтения, делая текст более насыщенным, – все это усиливает ритм и придает отрывку поэтическую красоту. Из данного примера становится понятно, что при невозможности достичь полной формальной эквивалентности, рифма все же может быть выражена в других формах, не привязанных к оригинальному тексту. В русском переводе мы можем наблюдать иное решение данной проблемы.

Рассмотрим русский перевод, выполненный Н. В. Власовой:

«Ах, жена моя, думал ли я, что град побьет весенние краски, тем более что ветер будет, как лезвие, а иней, как меч, что я буду лить кровавые слезы... Красное солнце клонится к западу, давно уже повис серебряный крючок. Заунывная песня пастушка, карканье воронья ввечеру... Звуки медного гонга, подрагивающие ручки паланкина, прибыл начальник уезда Гаоми...».

В тексте перевода можно заметить повторение гласных «о, я, а» в последних трех строках, что искусно описывает трагическую сцену, изображенную в оригинальном тексте, в переводе первого предложения, как и в английском переводе, повторение подчинительных союзов «что» использовано для достижения акцентирования эффекта. Как английский, так и русский перевод характеризуется фонетическими средствами выразительности, которые активно способствуют

созданию эмоционального настроения и усилению художественного впечатления. В частности, можно констатировать наличие в переводе примеров ассонанса: «град побьет весенние краски» – повторение звука е; «как лезвие, а иней, как меч» – повторение звука и; «Красный закат» – повторение звука а. Некоторые фразы содержат звукоподражания, которые имитируют реальные звуки природы или предметов: *гонг и карканье*. Такие приемы делают текст более реалистичным и позволяют читателю глубже погрузиться в атмосферу описываемого момента. Переводчик мастерски играет с контрастом мягких и жёстких звуков, чтобы выразить смену настроения: мягкие звуки (ш, ж) в начале текста передают нежность и заботу героя, жесткие звуки (р, з, т) в описании природных явлений («град побьет», «ветер») подчеркивают суровую реальность и тяжесть переживаний. Этот прием позволяет усилить эмоциональное напряжение, показать переход от внутреннего мира персонажа к внешним обстоятельствам. Переводчики умело сочетают различные приемы, такие как аллитерация, ассонанс, звукоподражание и контрасты звучания, чтобы придать тексту ритмичность, музыкальность и эмоциональную насыщенность. Благодаря этому текст становится не только информативным, но и глубоко трогательным, позволяя читателю почувствовать всю гамму чувств главного героя.

Следующая народная песня состоит из фраз, каждая из которых содержит семь слов и рифмуется в конце, подобно лимерику, где метрике, параллелизму и чередованию тонов не придается особого значения, но ценится наличие рифмы. Такая структура, где каждая строка описывает отдельную сцену, облегчает работу переводчика. Для достижения рифмованного эффекта в английском переводе

повторяются согласные в конце предложения, а в русском – как гласные, так и согласные, как указано ниже.

Пример 4: Оригинал китайского языка:

东北乡, 人万千(**qian**), 阵势列在墨河边(**bian**)。余司令, 阵前站(**zhan**), 一
举手炮声连环(**huan**)。东洋鬼子魂儿散(**san**), 纷纷落在地平川(**chuan**)。女中魁首
戴凤莲(**lian**), 花容月貌巧机关(**guan**), 调来铁耙摆连环(**huan**), 挡住鬼子不能前
(**qian**)...(dōng běi xiāng, rén wàn qiān, zhèn shì liè zài mò hé biān. yú sī lìng, zhèn qián
zhàn, yī jǔ shǒu pào shēng lián huán. dōng yáng guǐ zi hún ér sàn, fēn fēn luò zài dì píng
chuān. nǚ zhōng kuí shǒu dài fèng lián , huā róng yuè mào qiǎo jī guān , diào lái tiě pá
bǎi lián huán , dǎng zhù guǐ zi bù néng qián)

Английский перевод (Х. Голдблатт):

«Northeast Gaomi Township, so many **men**; at Black Water River the battle **began**;
Commander Yu raised his hand, cannon fire to **heaven**; Jap souls scattered across the
plain, ne'er to rise **again**; the beautiful champion of **women**, Dai Fenglian, ordered rakes
for a barrier, the Jap attack **broken**...».

Русский перевод (Н.В. Власова):

«Как на северо-востоке заварилась кутерьма, собралась народу тьма, встав
шеренгой у реки, ждали взмаха все руки. Юй солдатам дал отмашку – и раздался
залп, тут япошки разбежались, поджимая зад. А красавица Фэн Лянь не дала им
улизнуть и граблями преградила путь...».

В английском переводе рифмование слов менее заметно, чем в оригинале, и
больше зависит от повторения согласных звуков в конце строк. Например, рифма
может передаваться через повторение согласного звука **/n/** («*plain*» – «*again*»), через

повторение гласного звука /e/ («*heaven*» – «*risen*»). Переводчик стремится сохранить ритм и звучание текста оригинала, но делает это через аллитерацию и ассонанс, а не через строгую рифму. В русском переводе рифмы более очевидны и ближе к оригиналу по структуре. Например: «кутерьма» – «тьма» – рифма передана через повторение гласного и согласного звуков, «зад» – «улизнуть» – через повторение согласного звука /з/. Переводчик сохраняет рифмованную структуру, характерную для китайского оригинала, а также ритмический рисунок. Следовательно, английский перевод больше опирается на звуковые повторы, чем на строгую рифму, в то время как русский перевод ближе к оригиналу.

В целом, английский и русский языки не могут воспроизвести формальный контрапункт, характерный для китайских предложений, из-за различий в слоговой структуре, вариативной длины слов и грамматических ограничений. Однако рифмование слов как общий феномен в китайском, английском и русском языках может быть реализовано различными способами, что требует от переводчиков знания особенностей как исходного, так и переводного языков, а также владения риторическими приемами рифмовки в разных языках. Оба переводчика успешно передают содержание и атмосферу оригинала, но делают это разными средствами, учитывая особенности своих языков.

2.1.2 Упрощение и локализация звукоподражания

Ономатопея (onomatopoeia), или звукоподражательные слова, представляет собой особый феномен в языке, заключающийся в создании и использовании слов, имитирующих звуки. Согласно определению Дж. А. Каддона (J. A. Cuddon),

ономатопея – это «the formation and use of words to imitate sounds» (слова, подражающие звукам природы). Звукоподражательные слова возникают в результате преобразования и обработки звуков объективного мира, которые народ адаптирует в соответствии с языковой системой. В народном языке люди часто имитируют звуки природы и повседневной жизни, опираясь на свой жизненный опыт, создавая новые звукоподражательные слова. Эти слова не только отражают богатую жизнь народа и его чувственное восприятие материального мира, но и являются проявлением локализации народного языка. Творческий язык Мо Яня, насыщенный ономатопеическими словами, включая диалектные и авторские неологизмы, позволяет создать «говорящий мир литературы», где звуки используются для общения с читателем, придавая текстам живую атмосферу.

Далее будет проведен анализ стратегий перевода ономатопеи в английском и русском языках с учетом различий в согласовании слоговой структуры и смысловой адаптации.

Различия в структуре слога

В отличие от большинства языковых единиц, звукоподражания являются миметическими символами, то есть символами, непосредственно воспроизводящими основные признаки объекта. Фонетическая структура и лексическая морфология языков являются важными аспектами их различия, которые проистекают из различий в слуховом восприятии и привычках имитации звуков в разных культурах. Национальные культурные традиции ономатопеи отличаются по фонологической форме [Ли Гонань, 2001]. В китайском языке для образования ономатопеи обычно используются иероглифы как фонетические знаки,

которая по природе своей схожа с фонетическими словами и словами из двух иероглифов, которые существуют только для выражения звуков, а не значения слов. Линь Юнь (凌云) обобщает три характеристики ономотопеи в китайском языке: (1) она может состояться из повторных иероглифов, что является распространенным риторическим явлением в китайском языке. Китайский язык ценит сочетание четных слогов, что придает ему пропорциональность, плавность и успокаивающую красоту; (2) она может модифицировать существительные и глаголы, делая вещи и действия более образными; (3) она может использоваться отдельно для формирования предложений (Линь Юнь, 2006). Множество видов ономотопеи в китайском языке, а также в местных диалектах с разнообразными словарными формами, обогащают систему китайского языка, предоставляя языковому обществу больше возможностей для подражания звуковым объектам.

Таблица 1 – Слоговые конструкции звукоподражания китайского языка

<i>Тип</i>	<i>Форма</i>	<i>Примеры</i>
Моносиллабически ономотопеи	A	乒 pīng, 乓 pāng, 哧 chī, 唰 shuā
Двусложные ономотопеи	AA	嗒嗒 dā dā, 沙沙 shā shā
	AB	哧溜 chī liū, 轰隆 hōng lōng
Трёхсложные ономотопеи	AAA	刷刷刷 shuā shuā shuā
	ABB	哗啦啦 huā lā lā, 呼噜噜 hū lū lū
Четырёхсложные ономотопеи	AAAA	哒哒哒哒 dā dā dā dā
	ABAB	吧嗒吧嗒 bā dā bā dā, 轰隆轰隆 hōng lōng hōng lōng
	AABB	窸窣窸窣 xī xī sū sū, 淅淅沥沥 xī xī lì lì
	ABCD	叽里呱啦 jī lǐ guā lā, 劈里啪啦 pī lì pā lā

По структуре звукоподражания можно разделить на моносиллабические, дисиллабические, трисиллабические и тетрасиллабические. Моносиллабические ономотопеи – это ономотопеи с одним слогом, такие как «乒 pīng, 乓 pāng, 哧 chī, 唰 shuā», которые могут перекрываться и образовываться по повторным формам «AA,

AAA или AAAA» (А относится к одному слогу или иероглифу), чтобы выразить продолжительные звуки. Двуслоговые онomatопеи относятся к онomatопеям, содержащим два слога, и могут быть получены из двуслоговых перекрывающихся форм, таких как «ABB, ABAB и AABV», которые могут быть использованы для выражения определенного вида продолжительного звука более успокаивающего ритма (Линь Юнь, 2006). Трех- и четырехсложные онomatопеи обычно представляют собой структуры, созданные на основе повторного использования слогов, по формам «AAA, ABB, AAAA, ABAB, AABV или ABCD» (А, В, С, D относятся к разным слогам или иероглифам).

В английском языке также есть разные типы звукоподражаний, такие как моносиллабические, дисиллабические, трисиллабические и тетрасиллабические звукоподражательные слова, среди которых дисиллабические занимают господствующее положение по количеству, за ними следуют моносиллабические, трисиллабические и тетрасиллабические (Таблица 2). В данном случае для имитации одноразовых звуков и действий используются в основном односложные онomatопеи, например, «рор», «скас», а повторение слогов обозначает несколько действий или звуков. Следует отметить, что в китайском языке существуют дифтонги и трифтонги, так что в одном слоге может быть два или даже три гласных. В то время как в английском языке в слоге только есть одна гласная. С точки зрения морфем в английских звукоподражаниях основное место занимают составные согласные.

Таблица 2 – Слоговые конструкции звукоподражания английского языка

Тип	Форма	Примеры	Слоговые конструкции (С – согласный, V – гласный)
Моносиллабические ономатопеи	A	Pop, crack	CVC, CCVCC
Двусложные ономатопеи	AA	pom-pom, put-put	CVC-CVC
	AB	ding-dong, tick-tock	CVCC-CVCC
Трехсложные ономатопеи	ABC	pit-a-pat, rub-a-dub, rat-a-tat	CVC-V-CVC
Четырехсложные ономатопеи	ABABC	pitter-patter, gasp or gurgle	CVCCVC-CVCCVCCVCC-VC-CVCCCCV

В русском языке в одном слоге также может быть только одна гласная. Для русских слогов характерны составные согласные, и с точки зрения состава фонем основная структура более ограничена, чем в английском языке. Среди односложных ономатопей преобладают формы «CCVC» и «CVCC», например, «плюх, шарк», в то время как некоторые более особые ономатопеи, например, «буэ (звук рвоты)», считается дисиллабическим, а ономатопея «брр», как исключение, не имеет слога.

Бисиллабическая ономатопея обычно образуется путем повторного использования монослогов, причем чаще всего встречаются структуры «CVCC+CVCC» и «CCVC+CCVC», например, «фырк-фырк, прыг-прыг».

Таблица 3 – Слоговые конструкции звукоподражания русского языка

Тип	Форма	Примеры	Слоговые конструкции (С – согласный, V – гласный)
Моносиллабические ономатопеи	A	Грох, гавк	CCVC, CVCC
Двусложные ономатопеи	A	буэ	CVV
	AA	мырг-мырг	CVCC+CVCC
	AB	тик-так, трах-тах	CVC+CVC, CCVC+CVC
Трехсложные ономатопеи	ABB	трах-тах-тах	CCVC+CVC+CVC
Четырехсложные ономатопеи	AB	мяу-мяу, вау-вау	CVV+CVV
	ABC	чик-чик-чирик	CVC+CVC+CVCVC

Приведенный выше анализ позволяет сделать вывод о том, что формы и составы ономотопеи в китайском языке гораздо богаче, чем в русском и английском языках. Когда можно найти эквивалентные значения ономотопеи в переводящих языках, обычно используется прямой перевод. Многосложные ономотопеи, состоящие из повторяющихся слогов, переводятся в соответствии с односложными ономотопеями, указывающими на фактическое значение. Если эквиваленты не найдены, обычно используется метод сокращения и описания, иногда также применяется метод комментария при переводе.

В подтверждение вышесказанного рассмотрим следующие примеры (5-6), взятые из первой главы романа Мо Яня «Устал рождаться и умирать»:

Пример 5. Оригинал китайского языка:

我焦干地趴在油汪里，身上发出肌肉爆裂的噼啪声。(wǒ jiāo gān dì pā zài yóu wāng lǐ, shēn shàng fā chū jī ròu bào liè de pī pā shēng).

Русский перевод (И. А. Егоров):

«Лёжа в лужице масла, стекавшего с ещё потрескивавшего тела».

Английский перевод (Х. Голдблатт):

«At that moment I wavered as my crisp body lay sprawled in a puddle of oil that was still popping and crackling».

Оригинал китайского текста и его переводы на русский и английский языки демонстрируют различные подходы к передаче звукоподражательных слов. В китайском тексте используется звукоподражательное слово 噼啪 (*pī pā*), которое имитирует звук треска или хлопка, связанный с разрывом мышц. У русского переводчика отсутствуют звукоподражательные слова, передана идея

потрескивания масла, но без конкретных звукоподражательных слов. Английский переводчик использовал слова *popping* и *crackling*, которые передают звукоподражательные элементы оригинала. *Popping* имитирует звук лопающихся пузырьков масла, а *crackling* – звук треска или шипения.

Пример 6. Оригинал китайского языка:

Я听到自己的皮肉发出噼噼啪啪的细微声响，感受着血水滋润焦糊的皮肉，联想到那久旱的土地突然遭遇甘霖 (wǒ tīng dào zì jǐ de pí ròu fā chū pī pī pā pā de xì wēi shēng xiǎng , gǎn shòu zhe xuè shuǐ zī rùn jiāo hú de pí ròu , lián xiǎng dào nà jiǔ hàn de tǔ dì tū rán zāo yù gān lín).

Русский перевод (И. А. Егоров):

«Послышалось негромкое потрескивание, и я ощутил, как кровь смачивает мою прожаренную плоть, будто хлынувший на иссохшую землю долгожданный дождь».

Английский перевод (Х. Голдблатт):

«My ears were assailed with subtle pops as the blood moistened my charred, crispy skin, calling to mind a welcome rain on drought-dry land».

Звукоподражания «噼啪 pī pā» и «噼噼啪啪 pī pī pā pā», приведенные в двух примерах выше, представляют собой двусложную онomatопею и ее производную форму, так что в переводе можно сохранить только значение двухсложовой онomatопеи без повтора. Следует отметить, что иногда такой повтор может быть выражен повторным использованием онomatопеи, например используется множественное число имен существительных «pops» в английском переводе шестого примера.

В китайском языке часто используются двухслоговые ониматопеи в структуре «АВ» или его производной структуре «АВВ», соответствующие структуры которых можно найти в русском и английском языках. Однако в русском и английском языках невозможно образовать звукоподражания по структурам «АВАВ» или «ААВВ», когда в переводе встречаются такие четырехсложные ониматопеи, обычно применяется приём опущения, замены или описания. Рассмотрим пример 7, взятый из романа «Лягушки» и пример 8, взятый из романа «Красный Гаолян».

Пример 7. Оригинал китайского языка:

大马车啊, 轰轰隆隆, 跑起来双轮卷起尘土的大马车啊。(dà mǎ chē a, hōng hōng lōng lóng, pǎo qǐ lái shuāng lún juǎn qǐ chén tǔ de dà mǎ chē a).

Английский перевод (Х. Голдблатт):

«Wang drove a horse cart whose wheels threw up dust as it **rumbled** along».

Русский перевод (И. А. Егоров):

«Эх, большая телега, с каким грохотом ты несешься, вздымая колесами клубы пыли!».

Ономатопея «轰轰隆隆 hōng hōng lōng lóng» – это четырехсложная ониматопея в форме «ААВВ», в русском переводе передается звук, издаваемый колесами, предложным словосочетанием «с каким-то грохотом» методом описания, а в английском переводе переводчик просто опустил это слово, делая акцент на значимых слов. Английский переводчик использовал слово *rumbled*, которое передает звукоподражательный элемент оригинала. *Rumbled* имитирует грохот, который издает телега при движении. Однако в этом переводе отсутствует звукоподражание для описания звука, который издают колеса, поднимающие пыль.

Русский переводчик использовал звукоподражательное слово *грохотом*, которое имитирует громкий звук, издаваемый телегой. Также в переводе присутствует выражение «*вздымая колесами клубы пыли*», которое передает идею движения колес и поднятия пыли, хотя и не является звукоподражанием. Таким образом, оригинал китайского текста наиболее точно передает звукоподражательные элементы, используя два звукоподражательных слова. Английский перевод передает только один аспект звукоподражания, а русский перевод использует звукоподражание для передачи громкого звука телеги, но не для описания звука колес, поднимающих пыль.

Рассмотрим следующий пример.

Пример 8. Оригинал китайского языка:

奶奶格登格登的脚步声和田野里的高粱綵繚，编织着父亲纷乱的梦境 (nǎi nǎi gé dēng gé dēng de jiǎo bù shēng hé tián yě lǐ de gāo liáng cuì cài , biān zhī zhe fù qīn fēn luàn de mèng jìng).

Русский перевод (Н. В. Власова):

«Звук её шагов и шелест гаюляна в поле переплетались в спутанные сновидения отца».

Английский перевод (Х. Голдблатт):

«The patter of her footsteps and the rustling sorghum in the fields formed Father's confused dreams».

Оригинальный текст богат на примеры ономапоии, в частности, «格登格登» (*gé dēng gé dēng*) – это звукоподражательное выражение, которое имитирует звук шагов бабушки. Звук 格登格登 (*gé dēng gé dēng*) передает не только звук шагов, но и ритм.

«田野里的高粱綽綽» (*tián yě lǐ de gāo liáng cuì cuì*) – в данном случае используется звукоподражание, чтобы передать шелест гаоляна в поле. Звук 綽綽 (*cuì cuì*) имитирует шелест листьев.

В русском языке используется свободный перевод, в котором ономотопея в форме АВАВ опущена и заменена на «Звук её шагов», английский переводчик заменяет звукоподражательное слово на «patter», которое означает «the sound that is made by sth repeatedly hitting a surface quickly and lightly» (BING), китайским эквивалентом обозначающего «吧嗒吧嗒 *bā dā bā dā*», хотя существует тонкое ономотопоэтическое различие между этими двумя выражениями, английский перевод передает и содержание, и форму в максимальной степени.

Если ономотопея сама по себе играет важную роль в контексте, в данном случае речь идет про авторские неологизмы в виде ономотопеи, то ее нельзя удалять или упрощать, в этом случае переводчик может «нарушить» ограничения переводческих правил и даже создать новую ономотопею, используя метод транскрипции для воспроизведения сцены.

Пример 9. Оригинал китайского языка:

能把一柄牛膀骨打出那么多套花样的全世界没有第二人。哗唧唧，哗唧唧，哗唧唧，哗唧，哗哗，唧唧，唧唧唧唧哗哗唧。 (*néng bǎ yī bǐng niú kuà gǔ dǎ chū nà me duō tào huā yàng de quán shì jiè méi yǒu dì èr rén. huā lāng lāng, huā lāng lāng, huā huā lāng lāng, huā lāng, huā huā, lāng lāng, huā lāng huā lāng huā huā lāng*).

Русский перевод (И. А. Егоров):

«Никто в мире не сумел бы извлечь из бычьего мосла столько звуков. Хуа-ланлан, хуа-ланлан, хуахуа-ланлан, хуалан, хуахуа, ланлан, хуалан-хуалан-

хуахуалан...».

Английский перевод (Х. Голдблатт):

«Not a soul on earth could get as many different sounds out of an ox's hip bone as you could: **Hua langlang, hua langlang, huahua langlang, hualang, huahua, langlang, hualanghualang...».**

В данном отрывке онomatопеи образуют полное предложение, а сцена удара по паховой кости быка передается с помощью звукового сопровождения, поэтому в контексте онomatопея носит смысловой характер. В данном случае и английский, и русский переводчики используют метод транскрипции, который, с одной стороны, передает содержание оригинального текста полностью, а с другой стороны, из всех возможных переводческих стратегий метод транскрипции лучше подходит для передачи информации. Более того, ровный первый тон китайской онomatопеи придает протяжность звука. Оба переводчика используют похожие звукоподражательные выражения, что позволяет сохранить музыкальность и ритм оригинала.

Отражение эмоциональных оттенков с помощью фонетики

Взаимосвязь между фонетикой и семантикой особенно ярко проявляется в китайских иероглифах, которые, в отличие от алфавитных систем, состоят из трех компонентов: формы, фонетики и семантики. Фонетика служит внешним выражением семантики и одновременно является носителем семантического содержания. Эти три элемента неразрывно связаны и взаимозависимы [Ли Циньэр, 2007, с. 79].

Способ произношения тесно связан с природой звука. Например, в китайском

языке концовка рифмы назализованного звука (ŋ) часто указывает на звук столкновения предметов или сильный резонанс, такой как «咚 dōng», «叮 dīng», «当 dāng», «轰 hōng», «哐 kuāng» и так далее. Взрывной звук или фрикативный согласный звук «p, d, t» используются для имитации мгновенного звука столкновения предметов, такой как «啪 pā», «嗒 dā», «镗 tāng»; фрикативный звук, как «s, h», имитирует звук трения, например, «沙沙 shā shā» – это звук трения между опавшими листьями и другими предметами, когда дует ветер. Звуки, которые указывают на шум ветра или шелест опавших листьев, все сопровождаются звуком «s, x, h», такие как «瑟瑟 sè sè», «嘘 xū», «呼 hū», «哗 huā» и «嗖 sōu».

В русском языке фрикативные звуки «ш, щ, ж» и свистящие «с, з» часто используются для обозначения шуршащих, шелестящих и фрикативных звуков, «п, б, х, т» – для имитации звуков столкновения. Звук «к» обозначает твердый, яркий или резкий звук, например «щелчок», он также может использоваться для обозначения кукареканья и звукового сигнала. Звонкие звуки ярче, резче, тяжелее, громче и гуще, чем глухие, например, «т» имеет более тяжелое и плотное звучание, чем «д», оба могут представлять собой звук столкновения металлов, но они отличаются по характеру издаваемых звуков, первый громче, например, «треск», а второй более приглушенный, например, «дзинь». В исследованиях М. В. Ломоносова находим, если нет участия других согласных, согласные «к, п, т» и мягкие звуки «б, г, д» будут казаться низкими при произношении, не приятными для слуха и не сильными. Следовательно, они могут использоваться только для описания неуклюжих, медленных, скучных и грубых движений, таких как звуки при строении города или высотного здания, звук лошадиного копыта и вой животных, например, «дробь», «топот». Твердые звуки «с,

ф, ц, х, ш, р» произносятся громко и быстро и подходят для выражения сильных, великих, громких, ужасающих и великолепных вещей или поведения, например, «грохот», «гул». Мягкие звуки «в, з» и плавные звуки «в, л, н» произносятся мягко, поэтому они подходят для описания нежных и непринужденных вещей и поведения точно так же, как беззвучный знак «ь», может смягчить звучание середины и конца слова. Через сочетание твердых согласных, мягких согласных и плавных согласных можно создавать слоги, которые легко изображают мощные, впечатляющие, низкие, пугающие, нежные и приятные вещи и поведение [Ломоносов, 2011]. Обычно люди думают, что гласные более приятны, которые считаются музыкальными звуками, и в целом они красивее, чем согласные. Согласные «х, ш, ж» более неприятны, чем «б, д, г». С точки зрения особенностей произношения, громкие согласные звучат сильнее и вызывающе, что связано с голосовыми органами, поскольку при произнесении громкого звука интенсивность активности в части произношения увеличивается. Когда издаются взрывные звуки и дрожащий согласный «р», быстрое движение голосовых органов еще больше усиливает взрыв и вибрацию этих звуков, делая их позитивными и быстрыми [Го Тяньсян, 1999, с. 148].

В английском языке буква «s» является шипящим звуком, и ее произношение напоминает легкие звуки животных, например, «hiss», «neighs». Буква «h» – звук вдоха, напоминающий о тяжелой работе или трудной задаче, некоторые звукоподражания, выражающие вдох, содержат эту букву, например, «hem», «hissur», «heave», а носовой звук «m» напоминает низкий голос, такой как «murmur», «tumble». Лабиальные буквы «b, p» напоминают звуки текущей воды, например, «boil», «drip», «drop», «lap». Комбинированные буквы «er» или «le» в

конце слова иногда подразумевают повторяющийся звук или действие, например, «gurgle», «jingle», «whisper» и т. д. Сочетание «sh» часто отражает дробящий и рассеивающий эффект или звук, например, «clash», «crash», «splash» и «swoosh». Гласный «i» может ассоциироваться со слабыми, незначительными звуками, например, «drip», «flick», «click», ономатопея с фонемным сочетанием «ump», как правило, обозначает круглые предметы, громоздкие значения, например, «clump» и «plump». Такие характерные признаки разных языков могут быть отражены в переводе звукоподражательных слов:

Пример 10. Оригинал китайского языка:

吹鼓手们手忙脚乱地跳起来，铿铿锵锵地敲了三通锣鼓，又呜呜哇哇地吹奏起迎宾的乐曲。(chuī gǔ shǒu men shǒu máng jiǎo luàn dì tiào qǐ lái, **kēng kēng qiāng qiāng** dì qiāo le sān tòng luó gǔ, yòu **wū wū wā wā** dì chuī zòu qǐ yíng bīn de yuè qǔ).

Русский перевод (И. А. Егоров):

«Музыканты торопливо вскочили – загрохотали барабаны, зазвенели гонга, полился разухабистый мотивчик для встречи гостей».

Английский перевод (Х. Голдблатт):

«The musicians scrambled to their feet, and in no time, drums **banged**, gongs **clanged**, followed by **blaring** and **tooting** wind instruments welcoming the honored guest».

Носовые звуки в концах иероглифах «铿铿锵锵 **kēng kēng qiāng qiāng**» напоминают звук столкновения предметов или сильный резонанс. «呜呜 wū wū» описывает длинный звук, который можно использовать для имитации звука тихого плача человека, низкого воя животных, свистков, музыкальных инструментов и

других длинных звуков, а «哇哇 wā wā» при произнесении нужно широко открывать рот, для того чтобы создать громкий звук, такой как детский плач, крики, птичьи крики и т. д. Сочетание этих слов в данном примере используется для описания продолжительного звука, издаваемого комбинированным музыкальным инструментом, при котором звук бывает и высоким и низким. Другими словами, в оригинале можно заметить: «铿铿锵锵地敲了三通锣鼓» (*kēng kēng qiāng qiāng de qiāo le sān tòng luó gǔ*) звукоподражательное выражение, которое имитирует громкий и ритмичный звук ударов барабанов и гонгов. Звук 铿铿锵锵 (*kēng kēng qiāng qiāng*) передает энергичность и торжественность момента. «又呜呜哇哇地吹奏起迎宾的乐曲» (*yòu wū wū wā wā de chuī zòu qǐ yíng bīn de yuè qǔ*) и 呜呜哇哇 (*wū wū wā wā*) также использует звукоподражание, чтобы передать звук духовых инструментов.

В английском переводе появилось четыре звукоподражания: bang, clang, blar и toot, в которых существуют шесть взрывных звуков – взрывные звуки глухих согласных «p», «t», «k» и взрывные звуки звонких согласных «b», «d», «g». Носовой звук «ŋ» произносится тускло и может напоминать звук столкновения. Это позволяет сохранить ритм и музыкальность оригинала.

В русских переводах для выражения звуков по-прежнему используются глаголы. Глагол «грохотать» объясняется как «производить грохот» в словаре С. И. Ожегова, а корень слова «грохот» означает «сильный шум с раскатами». Глагол «звенить» или «издавать, производить чем-н. звуки высокого, металлического тембра». С точки зрения артикуляционных характеристик, громкие согласные звучат сильно и мощно, а быстрое движение артикуляционных органов при

произнесении «б», «г», «к», «д», «п» и других взрывных и фрикативных еще больше усиливает взрывные и фрикативные свойства этих звуков, придавая им положительный и быстрый характер. Аналогично, глаголы «гремять», «бренчать», «тренькать» также используются для описания громких звуков.

Оригинал китайского текста наиболее точно передает звукоподражательные элементы, используя разнообразные звукоподражательные слова. Оба перевода, русский и английский, успешно передают идею разнообразия звуков, используя похожие звукоподражательные выражения, что позволяет сохранить музыкальность и ритм оригинала.

Рассмотрим следующий пример.

Пример 11. Оригинал китайского языка:

秋香的小嘴，吧吧地说着，弄得洪泰岳好不尴尬。(qiū xiāng de xiǎo zuǐ, **bā bā** de shuō zhe, nòng dé hóng tài yuè hǎo bù gān gà).

Русский перевод (И. А. Егоров):

«Цюсян болтала и болтала без удержу, и Хун Тайюэ стало крайне неловко».

Английский перевод (Х. Голдблатт):

«All this chatter from her tiny mouth was a terrible embarrassment to Hong Taiyue».

«吧吧 bā bā» передает идею болтовни или быстрого разговора, создавая ощущение непрерывного потока слов, на английский переводится как «chatter», что означает «to talk quickly and continuously, especially about things that are not important», «-er» в конце подразумевает повторение действия говорящего субъекта. В русском языке повторно используется глагол «болтать» для обозначения

непрерывности действия, что объясняется как «говорить (много, быстро, а также о чём-н. незначительном или то, о чём не следует)» в словаре Ожегова. В результате чего повторение звукоподражательных слов в оригинале и переводах служит для усиления выразительности и передачи эмоциональной окраски текста.

Пример 12. Оригинал китайского языка:

莫言的爹呜呜咽咽地哭着说：生了，生了一个儿子。(mò yán de diē **wū wū yè yè** de kū zhe shuō: shēng le, shēng le yí gè ér zi).

Русский перевод (И. А. Егоров):

«— Родился, сын родился, — **слезливо** отвечал тот».

Английский перевод (Х. Голдблатт):

«In the midst of his **sobs**, Mo Yan's father managed to say: The baby, she had the baby, a boy».

«呜呜咽咽 wū wū yè yè»—это имитация звука, который издает человек, когда плачет, данная имитация передает более легкий звук плача, учитывая повторение этой ониматопеи со словом «哭着说 kū zhe shuō», в русском переводе переводчик опустил звукоподражательное слово, а в английском языке выбрал соответствующий эквивалент «sobs», причем (s) напоминает легкий звук, а данный звук (b) напоминает слезы, связанные с водой.

Таким образом, при переводе ониматопеи в общей сложности существуют следующие влияющие факторы. Первый фактор – наличие соответствующих слов в языке перевода. Если такие эквиваленты существуют, их можно использовать для замены ониматопеи. В случае отсутствия этих слов, можно использовать синонимы или описательные методы. Если невозможно найти подходящие слова, можно

использовать метод вольного перевода. Без изменения семантики, можно также использовать упрощенные стратегии перевода. Если ономотопея имеет семантическую функцию, она не должна быть опущена, и можно использовать транслитерацию. Второй фактор – это структура слова ономотопеи, китайская ономотопея гораздо богаче по структуре слова. Например, в формах АВ АВ и АА ВВ за счет повторения достигается усиление тональности, при переводе нужно переводить только основную семантику. Третий фактор – эмоциональная окраска ономотопеи, которая оказывает наименьшее влияние на перевод и чаще всего играет роль в формировании лексики. Стоит отметить, что по контексту, в котором появляется ономотопея, можно судить о том, какую эмоциональную окраску необходимо выразить, и использовать соответствующую ономотопею, что, несомненно, поможет переводу достичь наилучшей степени. При сравнении английского и русского переводов можно обнаружить, что звукоподражание в английском языке относительно богаче, английский перевод в большей степени соответствует оригинальному тексту и чаще использует буквальные методы перевода, в то время как стратегии перевода, используемые переводчиками в русском языке, более разнообразны, что может быть выражено в различных формах, таких как наречия, глаголы, прилагательные и предложные обороты.

Следовательно, перевод романов Мо Яня на русский и английский языки представляет собой сложную задачу из-за значительных фонетических различий между этими языками и китайским. В частности, в китайском языке слоговая структура, где каждый слог имеет фиксированное произношение и может быть представлен одним иероглифом, что создает ритмичность и музыкальность текста. В

русском языке можно констатировать богатство гласных и согласных звуков, а также наличие ударений, что позволяет передавать мелодичность и ритм оригинала. В английском языке меньшее количество гласных звуков и более сложные правила ударений, что может затруднять передачу ритма и музыкальности китайского текста. Китайский язык богат звукоподражательными словами, которые имитируют звуки природы, животных и предметов. В русском переводе могут быть использованы звукоподражательные слова, близкие по звучанию и смыслу, чтобы сохранить атмосферу оригинала, а могут быть опущены и переданы описательно. В английском переводе также использование звукоподражательных слов возможно, но из-за фонетических различий передача может быть менее точной. Ритмичность и музыкальность оригинала китайского текста достигаются за счет слоговой структуры и звукоподражательных слов. русский перевод старается сохранить ритм и музыкальность, используя богатую фонетическую палитру русского языка, в то время как английский перевод может испытывать трудности с передачей ритма и музыкальности из-за фонетических особенностей английского языка.

2.1.3 Особенности применения фонематической транскрипции

Фонематическая транскрипция применяется в основном для перевода имен людей, географических названий, оноματοпоических слов, а также уникальных вещей или терминологических понятий без эквивалентов. Фонемы сами по себе не несут смысла, поэтому переводчики иногда прибегают к транслитерации с переводческими комментариями или к методу свободного перевода, чтобы донести до читателей культурные понятия, скрытые за существительными. Имена

персонажей в произведениях Мо Яня обычно несут в себе глубокий скрытый смысл, который тесно связан с особенностями времени, культурным фоном и характером класса народа, который он представляет. Далее приведены примеры имен из романа «Устал рождаться и умирать» и их переводы И. А. Егоровым и Х. Голдблаттом соответственно:

Примеры 13–17:

杏儿 xìng ér, Синъэр – Абрикос / Apricot

西门金龙 xī mén jīn lóng, Цзиньлун – Золотой Дракон / Ximen Jinlong, Golden Dragon

西门宝凤 xī mén bǎo fèng, Баофэн – Драгоценный Феникс / Ximen Baofeng, Precious Phoenix

(黄) 互助 (huáng) hù zhù, Хучжу / Huzhu – Co-Operation

(黄) 合作 (huáng) hé zuò, Хэцзо / Hezuo – Collaboration

Все вышеперечисленные названия имеют различные скрытые значения. «杏儿 xìng ér» – это фрукт, который при использовании в названиях означает «удачу», «счастье» или просто само растение, которое в китайской культуре часто используется в качестве личного имени. В английском переводе оно трансформируется на соответствующий фрукт в английском языке, а в русском переводе используется метод транслитерации + объяснения, чтобы сделать информацию более полной. Более того, в китайском имени присутствует суффикс с уменьшительным оттенком, который средствами русского языка передать было возможно, однако И. А. Егоров этого не сделал.

Имена «金龙 jīn lóng» и «金凤 bǎo fèng» символизируют богатство и

драгоценность, «龙 lóng» и «凤 fèng» соответственно указывают на отношение близнецов мужского и женского пола. Оба переводчика использовали метод транслитерации + объяснения, переведя имена в соответствии с китайским произношением и объясняя глубинный смысл, скрывающийся за именами. До 70-х годов прошлого века многие имена были отмечены временем, например, «互助 hù zhù» и «合作 hé zuò» были лозунгами после основания Нового Китая, которые в английском переводе переводятся фонетически и интерпретируются, в то время как в русском языке сохраняется только фонетический перевод. Разные способы перевода имен показывают то, что переводчики по-разному понимают важность скрытых смыслов имен.

Некоторые имена и названия могут указывать на характеристики субъекта, в данном случае при переводе можно использовать метод буквального перевода.

Примеры 18, 19:

牛头 niú tóu, «Бычья Голова» / «Ox Head»

马面 mǎ miàn, «Лошадиная Морда» / «Horse Face»

Приведенные китайские имена, 牛头 niú tóu и 马面 mǎ miàn, представляют собой два стража или типа стражей подземного мира в китайской мифологии, и первые существа, с которыми душа умершего сталкивается при входе в подземный мир. Как видно из имен, у обоих тела людей, но для первого имени характерна голова быка, а для второго – морда лошади. В английском и русском переводах применяется метод буквального перевода, что позволяет сохранить исходное значение китайских терминов, однако не передает мифологический контекст оригинала. Такой подход эффективен, когда важно точно передать визуальные

образы или конкретные характеристики предметов.

Некоторые слова с особыми культурными смыслами, для которых в языке перевода можно найти эквивалентные понятия, также переводятся методом транслитерации, возьмем в качестве примера перевод названия романа «红高粱»:

Пример 20:

Русский перевод: «Красный Гаолян»

Английский перевод: «Red Sorghum»

Х. Голдблатт заменяет «高粱 gāo liáng» на эквивалент «Sorghum», а И. А. Егоров переводит его как «Гаолян» вместо эквивалента «Сорго», используя метод транслитерации. Такая трактовка, во-первых, с точки зрения названия книги дает читателю объяснение китайского культурного контекста истории, а во-вторых, «Гаолян» в этой книге не только обозначает растение сорго, но и олицетворяет землю Гаоми, историю эпохи, торговое вино, войну сопротивления Японии и т. д. Поэтому с точки зрения раскрытия скрытых смыслов, русский перевод лучше передает культурный смысл, чем английский перевод.

Возьмем в качестве следующего примера перевод названия другого романа «檀香刑» (tán xiāng xíng).

Пример 21:

Русский перевод: «Смерть пахнет сандалом»

Английский перевод: «Sandalwood death»

В книге «檀香刑 tán xiāng xíng», изданной Шанхайским издательством литературы и искусства, приводится цитата автора Мо Яня: «Китай отстаёт во многом, но наказания у нас самые современные. Китайцы обладают особым

талантом в этой области, заставляя людей испытывать невыносимую боль, прежде чем умереть. Это настоящее искусство Китая». В китайском названии содержится два элемента: «檀香» (tán xiāng), что переводится как «сандал», и «刑» (xíng), что означает «наказание» или «испытание». Хотя слово «смерть» не упоминается в названии книги, аромат смерти и кровопролития пронизывает весь текст. Х. Голдблатт переводит название книги как «Sandalwood death», напрямую показывая тему книги – смерть, и способ наказания. Русский переводчик использует более художественный подход, представляя смерть с помощью обоняния, трактуя название как «Смерть пахнет сандалом», использование метафоры «пахнет» придает названию дополнительную глубину и загадочность, делая его привлекательным для русскоязычного читателя.

Таким образом, русский перевод с большей степени делает акцент на чувственном восприятии образа или ситуации и создает более литературное впечатление, в то время как английский перевод фокусируется на прямом смысле и ассоциации с экзотичностью сандала и темой смерти.

Пример 22:

В китайской культурной традиции название «酒国» (Jiǔ Guó) вызывает ассоциации с мифологизированным пространством, где алкогольные напитки занимают центральное место в организации бытия, одновременно представляя собой сатирическое отражение общества, погруженного в культуру пьянства. Поэтически-абстрактная природа этого названия, лишенная явных политических коннотаций, в русском переводе передана как «Страна вина» через нейтральный термин «страна», который, сохраняя метафорическую многозначность оригинала и

соответствуя эстетике магического реализма, тем не менее утрачивает иронический подтекст возможного прочтения как «алкогольное государство». В отличие от этого, английский вариант «The Republic of Wine» вводит несвойственный оригиналу политический подтекст через использование слова «Republic», что усиливает сатирическое звучание и создает острый контраст между возвышенной формой государственного устройства и низменной реальностью пьянства. Оба перевода, таким образом, представляют собой различные стратегии интерпретации: русский вариант сохраняет поэтическую многозначность, тогда как английский сознательно усиливает сатирическое начало, адаптируя произведение для западного читателя через более эксплицитные политические коннотации.

Пример 23:

Анализ перевода названия романа Мо Яня «蛙» (Wā) на русский («Лягушки») и английский («Frogs») языки раскрывает интересную динамику межкультурной адаптации. В китайском оригинале иероглиф 蛙 несет глубокую символическую нагрузку, функционируя как многослойная метафора: он ассоциируется одновременно с плодородием, через фонетическую близость к словам, связанным с рождением, с медицинской практикой через образ акушерки (-«лягушки»), и с народной мифологией, где лягушки часто выступают как духи-покровители. Русский перевод «Лягушки», используя множественное число, усиливает универсально-мифологический подтекст произведения, акцентируя обобщающий характер социальной сатиры Мо Яня, но при этом неизбежно теряет специфические фонетические ассоциации оригинала. Английский вариант «Frogs», сохраняя кажущуюся буквальность, на самом деле значительно обедняет

символический потенциал названия, поскольку в западной традиции лягушка лишена того комплекса культурных коннотаций, которые она имеет в китайском контексте. Примечательно, что оба перевода вынужденно нивелируют важный аспект оригинального названия - его монослогичность и фонетическую выразительность (Wā), что в китайском языке создает дополнительный эмоциональный эффект. Этот случай наглядно демонстрирует принципиальную невозможность полного сохранения семантического объема краткого иероглифического названия при переводе на европейские языки, где переводчикам приходится выбирать между буквальной точностью и передачей культурного контекста, в обоих случаях жертвуя определенными слоями смысла.

Пример 24:

Роман Мо Яня «生死疲劳» (shēng sǐ pí láo) получил в русском переводе выразительное название «Устал рождаться и умирать», в то время как английская версия остановилась на буквальном «Life and Death Are Wearing Me Out». Этот контраст переводческих стратегий заслуживает особого внимания. Китайское название «生死疲劳» буквально означает «жизнь – смерть – усталость», где иероглифы «疲劳» (усталость) несут оттенок изнеможения от бесконечного цикла перерождений. Русский перевод мастерски передает экзистенциальную усталость через глагольную конструкцию «устал рождаться и умирать», что придает названию динамику и философскую глубину, отсутствующую в оригинале. Такой выбор подчеркивает тему метемпсихоза переселения душ, центральную для романа. Английский вариант, сохраняя формальную точность, теряет экспрессию из-за того, что название «Life and Death Are Wearing Me Out» звучит менее поэтично.

Особенно показательно, что русский переводчик И. А. Егоров решился на трансформацию, превратив статичное существительное «усталость» в эмоциональное глагольное выражение. Этот прием успешно передает главную идею романа – истощение души от бесконечных перевоплощений, тогда как английский вариант остается в рамках дословного перевода, сохраняя структуру оригинала, но теряя его экзистенциальный накал. Оба перевода по-разному решают дилемму между точностью и выразительностью, демонстрируя как преимущества творческого подхода (русский вариант), так и ценность верности оригиналу (английский вариант).

Пример 25. Китайский оригинал: «丰乳肥臀» (fēng rǔ féi tún).

Русский перевод: «Большая грудь, широкий зад»

Английский перевод: «Big Breasts and Wide Hips»

Китайская фраза семантически делится на две части: 丰乳 (Fēng rǔ) дословно обозначает «обильная грудь» и подчеркивает пышность женской груди; второй компонент 肥臀 (Féi tún) переводится дословно как «полный зад» и акцентирует округлость и привлекательность женских ягодиц. Вместе фраза символизирует физическую красоту женщины, плодородие и женственность в традиционной китайской культуре.

В русском переводе названия романа выражается полное согласование по роду, числу и падежу: «большая» (ж. р., ед. ч., им. п.) и «широкий» (м. р., ед. ч., им. п.). Необходимо отметить, что здесь используются разные корни для передачи оттенков: 丰 → большая (вместо букв. «изобильная») и 肥 → широкий (вместо «жирный»). Другими словами, в русском переводе делается упор именно на

размеры тела, подчеркивается физическая характеристика фигуры. Тем не менее, прямой перевод теряет тонкую игру слов и эстетический подтекст. Особенности русской культуры подразумевают большее внимание к форме и пропорциям женского тела, отсюда возникает желание добавить ясность, чтобы читатель четко представлял себе внешний вид героини.

В английском переводе отсутствует согласование, прилагательные «big» и «wide» не изменяются, при этом особый интерес представляет семантический выбор переводчика, отдавшего предпочтение лексеме «wide» (широкий) вместо буквального эквивалента «fat» (толстый, жирный). Такая лексическая адаптация сохраняет эстетическую нейтральность, избегая негативных коннотаций, которые мог бы вызвать прямой перевод «fat» в английском культурном контексте. В переводе также сохраняется аналитическая структура через союз «and», что четко маркирует равноправное сочинительное соединение и фиксирует порядок компонентов, а в китайском соединении происходит бессоюзно. Английский вариант представляет собой более прозаичный перевод, нацеленный на передачу содержания, а не красоты самой игры слов.

Таким образом, главная сложность перевода данной фразы связана с необходимостью воспроизвести одновременно эстетический эффект, сохраняющий ритм (исходная фраза состоит из парных элементов) и аллитерацию, а также передать глубокий культурный подтекст, связанный с традиционными китайскими взглядами на женскую красоту. В данном случае представлен поверхностный слой передачи смысла, в результате чего теряется глубинный уровень понимания и поэтического эффекта.

Следовательно, особенности фонематической транскрипции при переводе собственных имен из романов Мо Яня связаны с рядом факторов, касающихся различий между китайскими и западными системами письма, культурой и фонетикой. Необходимо помнить, что в китайском языке написание имени состоит из иероглифов, каждый из которых имеет собственное значение и произношение. Использование транскрипции при переводе, с одной стороны, сохраняет основы оригинальной фонетики и адаптирует под русские и английские нормы чтения, с другой стороны, передача звучания может немного отличаться. Также многие собственные имена в романах Мо Яня несут глубокий символизм и культурно-исторические отсылки.

Таким образом, соотношение фонетических различий при переводе китайского текста на русский и английский языки заключается в учете следующих параметров: передаче того или иного тона, в соответствии с ритмическим рисунком и рифмованием текста, в зависимости от традиционной или авторской ониматопеи и применения фонематической транскрипции. Возможности русского и английского языков не предполагают передачу китайских тонов и выражаются при помощи порядка слов с акцентом на ключевые понятия при переводе. Учитывая эмоциональный эффект ровных и ломаных типов тонов, переводчик правильно расставляет акценты при трансформации текста. Специфика языковой личности Мо Яня заключается в том, что в своих произведениях писатель применяет приемы поэтического текста, создавая аналогии народных песен, характерных для места своего рождения. В результате чего прозаический текст характеризуется рифмованием слов и ритмическим рисунком. Переводчики по-разному

справляются с данным параметром. В английском варианте были выделены приемы аллитерации, ассонанса и звукоподражаний, для русского перевода было выявлено сохранение ритмического рисунка и акцента на рифму.

В китайских ономатопеях были выделены традиционные, а также авторские неологизмы, при переводе которых в первом случае возможно частичное их сохранение на английском языке, но в большинстве случаев особенно в русских переводах при трансформации звукоподражательных слов применялись глагольные формы, передающие необходимое содержание. В случае авторского неологизма в виде ономатопеи переводчиками применялась транскрипция, с целью передачи необходимого эффекта звукового рисунка.

Особенности применения фонематической транскрипции при переводе произведений Мо Яня заключаются в том, что она используется для передачи собственных имен, прозвищ, названий растений и животных, частей тела человека и некоторых бытийных категорий, таких как «смерть» и «жизнь». Часть из них одновременно являются ономатопеями, например, «Wā, Wā» - звук, который издают лягушки. Переводчики сохраняют фонематическую транскрипцию при переводе только личных имен персонажей романов, добавляя буквальный перевод с объяснением значения имени. В остальных случаях применяется калькирование, с целью адекватности перевода и точной передачи скрытого смысла китайских названий.

2.2 Соотношение лексических различий при переводе

Понятие культуры тесно связано с человеком, который является ее основным творцом. Культура представляет собой результат человеческой деятельности – духовного, эмоционального и интеллектуального творчества. Человек живет во «второй реальности», которую сам же и создает, и эта реальность наполняется культурными концептами, входящими в сознание человека. Именно через эти концепции человек взаимодействует с обществом и культурой вокруг себя [Хуа Шао, 2010, с. 14]. Таким образом, культура пронизывает всю жизнь человека, находя отражение в повседневных аспектах его существования.

Культура делится на первичную, проявляющуюся в различных формах в повседневной жизни людей [Степанов, 1997, с. 40-41; Ляпин, 1997, с. 18]. Концепты, отражающие мировоззрение, обладают как индивидуальными, так и социальными характеристиками, национальной уникальностью и одновременно общечеловеческой значимостью. Эти смыслы проявляются в различных контекстах – от повседневной жизни до литературных, научных и других сфер. В связи с этим, изучение культурных смыслов становится важной задачей для культурологов, историков религии, антропологов, философов и социологов [Арутюнова, 1991, с. 3].

Ю. Найда делит культуру на пять основных категорий: экологическую, материальную, социальную, лингвистическую и религиозную культуру. Он предполагает, что существует три типа лексики с точки зрения перевода: (1) слова, имеющие эквиваленты в переводе; (2) слова с одинаковой функцией, но разными формами в разных культурах; (3) слова, фиксирующие характеристики культуры,

например, религиозные слова в Библии. Слова последнего типа более сложны для перевода, поскольку они характерны для определенной культуры и связаны с национальными традициями, ритуалами, обычаями, религиозными представлениями и так далее, которые являются признаками, отличающими одну культуру от другой, в то время как первые два типа слов затрагивают лишь материальный уровень культуры. Ю. Найда подчеркивает важность перевода культурных элементов, отмечая, что для действительно успешного перевода культура даже более важна, чем язык, потому что слова имеют значение только в культурном контексте, в котором они функционируют [Найда, 2001, с. 8].

У Гохуа (吴国华) изучает национально-культурную семантику слов с точки зрения семиотики и помещает национальную культуру в двухуровневую символическую систему для исследования. Он указывает, что основой языка является лексика, ядром которой – значение слов. На развитие и изменение значения слов влияют национально-культурные факторы, что проявляется в двух аспектах. Во-первых, речь идет о национально-культурных факторах, которые влияют на формирование первоначального значения слов, более того, разные языки имеют свои характерные основы для составления слов. В лингвистике эта основа называется внутренней формой слов или мотивированностью слова. Исходя из мотивированности слова, название определенной вещи или явления, основанное на характеристике, может выполнить функцию наименования. Например, слово «многоэтажка» фокусируется на составе и структуре субъекта, соответственно английское слово «high building» фокусируется на характеристике, оба входящих в состав компонента указывают на высокое здание со многими этажами, указывая на

разные характеристики. Во-вторых, можно говорить о национально-культурных факторах, влияющих на развитие значения слов. Язык развивается и меняется, как и слова. Однако его развитие и изменение в первую очередь отражается на не концептуальном значении слов. Слова в любом языке изначально однозначны, образуя таким образом первую символическую систему. Далее, чтобы удовлетворить коммуникативные потребности, слова приобретают множество значений, что приводит к появлению второй символической системы, например, слово «медведь» в русском языке может использоваться для описания трусливого человека, слово «蜗牛(улитка)» в китайском языке может быть использовано для описания человека, который медлителен в движениях. Культурные и этнические особенности первой символической системы в основном отражаются в мотивированности слов и неэквивалентных словосочетаний, которые обычно связаны с историей, культурой, обычаями и образом жизни народа. Вторая символическая система включает в себя культурное происхождение нации. С одной стороны, конкретное содержание, заключенное в значении слов, варьируется от национальности к национальности. С другой стороны, она в значительной степени зависит от таких факторов, как этнические религиозные убеждения, эстетические концепции и ценности [У Гохуа, 1993].

Далее будут подробно рассмотрены русский и английский переводы культурной семантики в романах Мо Яня с точки зрения народного языка, материальной культуры, социальной культуры, экологической культуры и религиозной культуры.

2.2.1 Трансформация особенностей народного языка, диалектов и сленга при переводе

Чжоу Линьшунь (周领顺) считает, что, когда люди задают вопрос, можно ли перевести диалекты, речь идет о переводе стиля, а не о непонимании после перевода [Чжоу Линьшунь, 2019]. Успешный перевод народного языка и диалектов во многом зависит от того, воспроизводятся ли в переводном языке заложенные в них эстетические ценности, особенно в романах народного языка, где изображением природных пейзажей и воспроизведением местных обычаев передается региональный колорит. Х. Голдблатт замечает, что «почти во всех произведениях, о которых мы говорили, то, что первоначально вызывает отклик у читателя, – это не более чем тема национализма, но именно их просторечная окраска составляет их неизменную привлекательность» [Голдблатт, 2014, с. 40].

По мнению российского лингвиста О. А. Лаптевой, «территориальный диалект – это разговорный язык, не имеющий письменной формы. Тем не менее, региональные диалекты часто встречаются в письменном языке, в том числе в литературных произведениях. Стоит отметить, что диалект, используемый в литературных произведениях, это форма, обработанная в соответствии с авторским замыслом» [Лаптева, 2003, с. 65], что называется диалектизмами. Российский ученый В. Н. Прохорова подтверждает, что под диалектной лексикой в лингвистике и литературоведении понимаются «слова, которые встречаются в каноническом языке и характерны региональным диалектам» [Прохорова, 1957, с. 4]. Как видно, русские ученые давно заметили различие между диалектами в разговорном языке и диалектизмами, встречающимися в письменном языке.

По сравнению с российскими учеными, европейские и американские академики имеют более полное представление насчет диалекта. Они определяют форму диалекта искусственного происхождения как «литературный диалект (literary dialect)». Согласно определению американского диалектолога С. Айвза (S. Ives), литературный диалект – это «попытка писателя воспроизвести в письменной форме разговорный язык, который ограничен местом или социальным классом, или и тем, и другим. Воспроизведение может быть простым – изменить написание слова в какой-то момент, например, написать «father» как «FATHUR», или использовать непонятное слово, или быть максимально приближенным к научной точности, представив в произведении все грамматические, лексические и фонологические особенности диалекта, которые он наблюдал» [Айвз, 1971, с. 146]. Он разделяет литературные диалекты на три основные категории: нетрадиционная морфология (unconventional morphology), местные выражения (unconventional morphology) и местные названия вещей (unconventional morphology) [Там же, с. 170]. Чжоу Линьшунь использует термин «деревенский язык» для обозначения носителей языка в деревенской литературе, который может демонстрировать местный колорит, включая идиомы, пословицы, недоговорки, сленг, фразеологизмы, афоризмы, поговорки и диалекты [Чжоу Линьшунь, 2019]. Ху Ешуан разделяет диалектные культурные элементы на две категории: диалектная лексика и местная лексика. Под диалектной лексикой понимается система лексики с региональными особенностями в литературных произведениях в отличие от стандартного языка, которая была доработана автором. На основе классификационного метода русских ученых, он подразделяет диалектную лексику на фонетические диалектизмы,

морфологические диалектизмы, синтаксические диалектизмы, собственно лексические диалектизмы, семантические диалектизмы, и этнографические диалектизмы [Прохорова, 1957, с. 7]. Местная лексика относится к лексике, которая обычно используется жителями определенного региона и имеет четкую региональную культурную направленность, и она характеризуется отражением региональной жизни, популярностью и универсальностью, а также может быть отнесена к «поговорочным словам» (俗语). Однако самое большое различие между поговорочными словами и местной лексикой заключается в том, что некоторые поговорочные слова больше не могут указывать на конкретные регионы в текущем контексте, в то время как местная лексика часто может указывать на конкретные регионы [Ху Ешуан, 2020, с. 70]. Далее мы рассмотрим примеры из романа «Красный Гаолян» и рассказа «Прозрачная красная редька» (透明的红萝卜) для анализа приемов, используемых при переводе диалектов и разговорных слов.

Сленг и разговорные слова

В китайские исследователи считают, что сленг является видом неформального языка, используемого в неофициальном дискурсе. Иногда сленг может выразить что-то новое или придать новое выражение чему-то старому. Согласно англо-китайскому словарю «Merriam-Webster's Collegiate Dictionary», сленг – это случайное и распространенное слово или идиома; Саммерс Д. (Summers, D) в «Longman Dictionary of English Language & Culture» упоминает, что сленг – это вид неформального языка, который включает новые и иногда невежливые слова и значения, часто используется в определенной группе людей и не используется в серьезных речах или сочинениях. Китайский современный китайский словарь (现

代汉语词典) определяет сленг как «粗俗的或通行面极窄的方言词, 比如北京话‘撒丫子’, ‘开瓢’» или «вульгарные или узкие диалектные слова, такие как пекинские сленговые выражения 撒丫子 («бегать быстро») и 开瓢 («разбить голову»). В работе «Сравнительное исследование современного англо-китайского сленга и просторечия» (现代英汉俗俚语对比研究) Янь Вэньпэй (闫文培) сравнивает точки зрения ученых Китая и Великобритании и отмечает, что из-за того, что сленг невежлив и презрителен, он не используется в торжественных случаях, только распространяется в определенных социальных кругах [Янь Вэньпэй, 2010]. При передаче сленга и просторечий переводчики предпочитают переводить основные значения, упрощая и локализуя местные выражения.

Пример 26. Оригинал китайского языка:

王文义伸手摸耳朵, 摸到一手血, 一阵尖叫后, 他就瘫了: “司令, 我挂彩啦! 我挂彩啦, 我挂彩啦。(wáng wén yì shēn shǒu mō ěr duǒ, mō dào yī shǒu xuè, yī zhèn jiān jiào hòu, tā jiù tān le: "sī lǐng, wǒ guà cǎi la! wǒ guà cǎi la, wǒ guà cǎi la).

Русский перевод (Н.В. Власова):

«Ван Вэньи пощупал ухо, перепачкал всю руку в крови, взвизгнул и рухнул на землю. — Командир... я ранен! Я ранен! Ранен!».

Английский перевод (Х. Голдблатт):

«Wang Wenyi reached up to touch his ear and pulled back a bloody hand, yelping in alarm. Then he froze as if paralysed. «Commander, I’m wounded! I’m wounded!».

В китайском предложении фигурировали два сленговых выражения: «瘫 tān» и «挂彩 guà cǎi». У слова «挂彩 guà cǎi» есть два значения: (1) ношение цветного шелка для празднования, (2) кровотечение от боевых ранений. Переводчики

перевели его как «ранен» и «wounded», не имеющие жаргонный оттенок. Слово «癱 tān» означает «паралич, быть парализованным» и также имеет значение «падение на землю, затрудняющее передвижение после падения». В данном предложении оно означает второе значение. На русский язык «癱 tān» переводится как «рухнуть на землю», что максимально близко к оригинальному тексту. В английском переводе слово переведено как «froze as if paralysed», заменяя «癱 tān» на глагол «freeze», означая «to stop moving suddenly because of fear» (внезапно перестать двигаться из-за страха), добавляя обстоятельство состояния «as if paralysed», сохраняя степень потрясения субъекта.

Этот пример демонстрирует интересные различия между русским и английским переводом китайского сленга, особенно когда речь идет о передаче эмоциональной окраски и экспрессии. В частности, русский перевод передает большую эмоциональность через дополнительные подробности, такие как «перепачкал всю руку в крови», «взвизгнул и рухнул наземь», что усиливает драматизм сцены, подчеркивая шок и панику персонажа. Также фраза «ранен!» повторяется три раза, что создает эффект нарастания отчаяния. Английский перевод, напротив, более сдержанный. Переводчик использует слово «yelping» («взвизгнув»), которое звучит менее эмоционально, чем «взвизгнул». Также глаголы вроде «froze» («замерз») и «paralyzed» («парализованный») передают скорее физическое состояние героя, нежели его внутренний ужас.

Русская версия ориентирована на создание сильного эмоционального эффекта, добавляя драматические элементы и усиливая напряжение ситуации. Она помогает читателю лучше почувствовать страх и отчаяние персонажа. Английская

версия более объективная и сдержанная, она стремится передать фактическое положение дел, но теряет часть эмоциональной насыщенности, характерной для оригинального текста.

Рассмотрим следующий пример.

Пример 27. Оригинал китайского языка:

没有水的农业就象没有娘的孩子，有了娘，这个娘也没有奶子，有了奶子，这个奶子也是个瞎奶子，没有奶水，孩子活不了，活了也象那个瘦猴。(méi yǒu shuǐ de nóng yè jiù xiàng méi yǒu niáng de hái zi, yǒu le niáng, zhè gè niáng yě méi yǒu nǎi zǐ, yǒu le nǎi zǐ, zhè gè nǎi zǐ yě shì gè xiā nǎi zǐ, méi yǒu nǎi shuǐ, hái zi huó bù liǎo, huó le yě xiàng nà gè shòu hóu).

Русский перевод (Н. В. Власова):

«Сельское хозяйство без воды – всё равно что ребёнок без матери, и даже если у ребёнка есть мать, то у его матери нет груди, и даже если у неё есть грудь, то это никчёмная грудь – грудь без молока, а значит, ребёнок в таких условиях не выживает, а если и выживает, то станет вот таким заморышем».

Английский перевод (Х. Голдблатт):

«Agriculture without irrigation is like a child with no mother. Or a child with a mother with no breasts. Or it's a child with a mother with a breast but no milk. Without milk the child will die, or if it lives, it'll turn out like this little monkey».

Сленговое слово «瞎奶子 xiā nǎi zǐ» имеет два значения: (1) «слепой сосок» (т.е. грудь без молока), (2) впалый сосок. В английском языке можно найти эквиваленты «blind teat (a teat that does not permit passage of milk (as an occluded or inverted teat))» и «invaginated nipples, umbilicated nipples» соответственно, в этом

примере должно использоваться первое значение. В английском переводе вместо специализированной медицинской лексики выбран относительно простой вариант: «mother with a breast but no milk», что более приемлемо для читателей, не обладающих специальными знаниями. Второе сленговое выражение «瘦猴 shòu hóu» в современном китайском языке обозначает худого человека в шутовском и уничижительном смысле. В английском языке эквивалентом является «emaciated», означающий «thin and weak, usually because of illness or lack of food», но здесь оно переводится как «little monkey», «little» объясняется как «not big; small; smaller than others», не имея окраску издевательства. В русском переводе переводчик заменяет «瞎奶子 xiā nǎi zǐ» на «никчёмная грудь», прилагательное «никчёмная» объясняется как «никуда не годная; излишняя, бесполезная», непосредственно выявляет отсутствие функциональности у описываемого объекта. Выражение «瘦猴 shòu hóu» заменяется на «заморыш», что означает «хилое, тщедушное, физически недоразвитое существо», что может рассматриваться как эквивалент оригинального слова, но при этом метафора утрачена.

Таблица 4 – Параметры перевода примера 27

Мо Янь	Перевод Н. В. Власовой	Перевод Х. Голдблатта
没有水的农业 – «сельское хозяйство без воды»	«Сельское хозяйство без воды – всё равно что ребёнок без матери» – сохраняет образную связь с ребёнком и матерью, что близко к оригиналу	«Agriculture without irrigation is like a child with no mother» – аналогично русскому переводу, используется прямая метафора связи сельского хозяйства с материнством
象没有娘的孩子 – «как ребенок без матери»		
这个娘也没有奶子 – «у этой матери нет груди»	«И даже если у ребёнка есть мать, то у его матери нет груди» – сохраняется метафора, связывающая мать и отсутствие питания	«Or a child with a mother with no breasts. Or it's a child with a mother with a breast but no milk» – сохраняет структуру, но формулировка кажется немного перегруженной, однако хорошо передает идею бесплодия
瞎奶子 – «слепая грудь» (буквально «грудь без молока»)		
没有奶水 – «без молока»	«У его матери нет груди, и даже если у неё есть грудь, то это никчёмная грудь – грудь без молока» – усиливается эмоциональная окраска, вводятся дополнительные	

	определения («никчемная грудь»)	
活了也象那个瘦猴 – «если выживет, то будет похож на худого обезьяну»	«Ребёнок в таких условиях не выживает, а если и выживает, то станет вот таким заморышем» – сохранение образа умирающего ребенка, усиление трагизма	«Without milk the child will die, or if it lives, it'll turn out like this little monkey» – передача идеи невозможности выжить без питания, с использованием яркой метафоры «little monkey», что соответствует образу худой обезьяны

Таким образом, русский перевод усиливает эмоциональную нагрузку, делая акцент на трагедии и страданиях, добавляет эпитеты и гиперболы («никчемная грудь», «вот такой заморыш»), что делает текст более выразительным. Английский перевод остается более сухим и информативным, сохраняя общую структуру, но теряя часть эмоциональной насыщенности.

Пример 28. Оригинал китайского языка:

余司令对大家说：“丑话说到前头，到时候谁要草鸡了，我就崩了他。(yú sī lǐng duì dà jiā shuō, chǒu huà shuō dào qián tou, dào shí hòu shuí yào cǎo jī le, wǒ jiù bēng le tā).

Русский перевод (Н.В. Власова):

«Юй обратился ко всем присутствующим:

– Хочу сразу сказать горькую правду. Если кто-то из вас в ответственный момент струсит, прикончу».

Английский перевод (Х. Голдблатт):

«I'm warning you guys,’ Commander Yu said to his men. ‘i’ll shoot any one of you who turn’s chicken’».

Фразеологизм «丑话说到前头 chǒu huà shuō dào qián tou» относится к заблаговременному объяснению другой стороне условий, которые необходимо предложить, возможных серьезных последствий. В данном случае говорится о необходимости честно предупредить собеседников о возможных последствиях.

Грубое выражение «草鸡 cǎo jī», обозначающее «потерять мужество», «запаниковать» или «сбежать». Буквально оно переводится как «становиться курицей» (или «куриным»). Выражение относится к трусости и часто используется в ситуациях, где нужно проявить смелость. Далее можно выделить грубое выражение угрозы физической расправы («我就崩了他»). Слово «崩 bēng» обозначает «расстрелять, застрелить». Контекст подразумевает решительные действия против того, кто проявил слабость. Перевод китайского фразеологизма на русском языке как «хочу сразу сказать горькую правду» и в английском варианте как «I'm warning you guys» своими образами подчеркивают значение «предупреждаю заранее». Слово «горькая правда» является подходящей заменой для «неприятной правды», подчеркивающей серьезность предупреждения. Глагол «прикончить», означая «добить, убить», указывает только на результат. Английский эквивалент «chicken» слову «草鸡 cǎo jī» объясняется как «someone who is not brave enough to do something», что идеально выражает значение и стиль оригинала, в отличие от этого, русский перевод слабее в сохранении особенности творческого языка автора.

Таким образом, русский перевод более сглаженный и умеренный в своей интерпретации. Используемые слова имеют сильные негативные оттенки, но звучат менее резко, чем в китайском оригинале. Английский перевод стремится к максимальной близости к оригинальному значению, используя аналоги, близкие по смыслу, но при этом менее формальные и грубые. Фраза «turn chicken» и «I'll shoot» передают нужную информацию, но теряют часть эмоциональной нагрузки, присущей китайскому тексту.

Можно сделать вывод, что передача китайского сленга в произведениях Мо Яня представляет собой сложную задачу для переводчиков, поскольку сленговые выражения глубоко укоренены в культурной специфике и несут эмоциональную и смысловую нагрузку, которую трудно воспроизвести в другом языке. Поэтому при переводе сленга переводчики обычно находят эквивалентные или сходные понятия в языке перевода и заменяют их лексикой или выражениями, знакомыми читателям, при этом жертвование характеристиками языка и слов неизбежно. Русский перевод часто обогащает текст дополнительными эпитетами и образами, что делает его более выразительным и эмоционально насыщенным. Например, «никчёмная грудь» или «струсит» добавляют дополнительные оттенки смысла. Английский перевод чаще сохраняет структурную близость к оригиналу, стремясь к дословной передаче смысла, но иногда теряет часть эмоциональной окраски. Например, «turn chicken» менее ярко передает идею трусости, чем китайский оригинал.

Китайский сленг часто основан на традиционных образах и понятиях, которые могут быть непонятны иностранной аудитории. Переводы стараются компенсировать это либо добавлением пояснений, либо подбором аналогичных выражений в целевом языке. Русский перевод нередко использует русские народные выражения и метафоры, чтобы сделать текст ближе и понятнее русскоязычным читателям. Английский перевод старается сохранить исходную структуру и логику высказываний, но может терять некоторые нюансы, связанные с китайской культурой. Русский перевод, как правило, усиливает эмоциональную составляющую текста, добавляя драматичности и подчеркивая трагизм ситуаций. Английский перевод более сдержан и нейтрален, что может быть связано с

особенностями английской литературной традиции.

2.2.2 Трудности перевода идиоматических выражений

Идиоматические фразы (惯用语) – это короткие и стереотипные фразы с расширенными значениями в разговорной речи. Грамматическая структура идиоматических фраз в основном состоит из глагольно-объектных отношений, а также часто встречаются структуры субъект-предикат, субъект-предикат-объект, герундия-предикат-объект, предикат-определитель, предикат-определитель-объект, предикат-определитель и т. д. [Гао Гэдун, Чжан Чжицзин, 1995]. Идиоматические фразы в китайском языке обычно состоят из трех слов, например: 走后门 «незаконным способом», 踩马路 «прохаживаться по городу», 打白条 «кормить обещаниями заплатить», 拍马屁 «подхалимничать». Ли Синьцзянь (李行健) в «Стандартном словаре современных китайских идиом» (现代汉语惯用语规范词典) отмечает, что идиомы семантически двухслойны, включают буквальную семантику и глубокое метафорическое производное значение [Ли Синьцзянь, 2002]. Ху Сяоянь (胡晓研) отмечает, что идиоматические фразы выражают скорее не буквальный смысл, а слитный с помощью деривации и метафоры [Ху Сяоянь, 2007].

Таким образом, идиоматические выражения создают двойную трудность при переводе: первая заключается в том, что переводчик должен различать идиоматические выражения и анализировать их, а вторая – в том, как выразить скрытый смысл, стоящий за фразами. При переводе идиоматических выражений И. А. Егоров отдает предпочтение сохранению оригинального представления.

Пример 29. Оригинал китайского языка:

他问：“你没送他点见面礼？”(tā wèn, nǐ méi sòng tā diǎn jiàn miàn lǐ).

Русский перевод (И. А. Егоров):

«Ты ему ничего не подарил в честь знакомства?».

Английский перевод (Х. Голдблатт):

«You didn't give him anything to grease the skids».

«见面礼 jiàn miàn lǐ» является традиционным подарком, который преподносят при первом знакомстве. Обычно этот термин употребляется в контексте деловых встреч или официальных мероприятий, это своего рода вежливый жест, показывающий уважение и намерение наладить хорошие отношения. Русский перевод передает основную идею оригинала, предлагая достаточно точное и понятное выражение «в честь знакомства». Этот вариант хорошо отражает культурный контекст и уместен в данном случае. Х. Голдблатт переводит его как «grease the skids (to make a process easier and more successful by providing support or taking action to overcome obstacles or resistance)», что подразумевает значение взяточничества. В данном контексте английское словосочетание может подразумевать подкуп или взятку, что далеко от изначальной идеи традиционного подарка при знакомстве.

Русский перевод сохраняет точность и передает культурный оттенок оригинального выражения, оставаясь верным сути и контексту. Английский перевод отклоняется от оригинальной идеи, вводя дополнительное значение, связанное с коррупцией или подкупом, что искажает восприятие текста.

Пример 30. Оригинал китайского языка:

小炉匠把头转过去，说：“神了，神了，小鱼儿成了仙了，有了千里眼啦！”
(xiǎo lú jiàng bǎ tóu zhuǎn guò qù, shuō: "shén le, shén le, xiǎo yú ér chéng le xiān le,

yǒu le qiān lǐ yǎn la!").

Русский перевод (И. А. Егоров):

«Чудо, настоящее чудо! – повернулся к ней малыш-печник. – Сяо Юйэр просто небожитель, ясновидящий!».

Английский перевод (Х. Голдблатт):

«The stove repairman turned and said: ‘Fantastic, fantastic, Little Fish is an immortal, he can see everything’».

«千里眼 qiān lǐ yǎn» – один из богов в китайской мифологии, который может видеть вещи за тысячи миль, часто появляется вместе с другим богом «顺风耳 shùn fēng ěr». Это слово несет игривый оттенок, когда используется для описания людей. В данном предложении, указывает только на дальноркость, способность видеть вещи издалека, согласно тому, что «小鱼儿 xiǎo yú ér» может видеть то, что не находится перед ним. Русский перевод «ясновидящий» указывает на тех, кто обладает даром ясновидения, или сверхъестественной способностью получать информацию о событиях прошлого, настоящего и будущего, недоступную для получения рациональными способами, что не соответствует значению оригинала. Сравнивая с русским переводом, английский перевод «he can see everything» более полно передает смысл, заложенный в слове.

Русский перевод сохраняет эмоциональную насыщенность и поэтическую образность при помощи выражений «Чудо, настоящее чудо!» и «небожитель, ясновидящий», которые усиливают ощущение чуда и волшебства. Английский перевод более сдержанный и прямой. Переводчик использовал фразу «fantastic, fantastic», что передает восхищение, но не настолько эмоционально насыщенное,

как в русском переводе. Образ «Little Fish is an immortal» сохраняет мифологическое звучание, но «he can see everything» упрощает оригинальный образ «глаза, видящие на тысячу ли». Более того, ритм и мелодичность китайского языка играют важную роль в создании настроения. Повторение («神了, 神了») усиливает впечатление. Русский перевод сохраняет ритмичность и музыкальность, благодаря повторениям и выбору выразительных слов. Более того, в русском переводе применена фонематическая транскрипция при передачи собственного имени, в то время как английский переводчик использует дословный перевод. Английский перевод менее ритмичен и мелодичен, фокусируется на прямом смысле.

Пословицы

Пословицы (谚语) – это разновидность идиомы, которая посредством лаконичного языка передает богатый и глубокий смысл, в основном отражающий жизненный, производственный и трудовой опыт народа. Формально пословицы отличаются сжатостью, а некоторые из них рифмуются (Чэнь Чжили, 2020, с. 44). Российский энциклопедический словарь СССР (1986) рассматривает пословицы как «жанр фольклора, компактный, яркий, грамматически и логически законченный, с определенной ритмической организацией и имеющий воспитательное значение». Чжан Чжигун (1982) разделяет пословицы на две категории: категория, связана с сельским хозяйством и природным производством, включающая сельскохозяйственные пословицы и метеорологические пословицы; другая категория связана с социальной жизнью. При переводе обычно могут быть найдены эквиваленты, в противном случае применяется прием буквального перевода.

Пример 31. Оригинал китайского языка:

中年人說：“送他點錢，送他盒煙都行，不打勤的，不打懶的，單打不長眼的。”
(zhōng nián rén shuō: "sòng tā diǎn qián, sòng tā hé yān dōu xíng, bù dǎ qín de, bù dǎ lǎn de, dān dǎ bù cháng yǎn de").

Русский перевод (И. А. Егоров):

«Подари ему чуток денег или пачку сигарет, он не бьёт упорных, не бьёт ленивых, бьёт только тех, кто дальше своего носа не видит».

Английский перевод (Х. Голдблатт):

‘Give him a little money or a pack of cigarettes. He doesn’t hit the hard workers, and he doesn’t hit the slackers. The only ones he hits are those who have eyes but won’t see.’

Пословица «不打勤，不打懶，單打不長眼 bù dǎ qín de, bù dǎ lǎn de, dān dǎ bù cháng yǎn de» означает то, что надо действовать так, как требуют обстоятельства, уметь прислушиваться к речам и вглядываться в выражение лица. В русском переводе применяется метод замены, используя русскую пословицу «дальше своего носа не видеть», в то время как в английском языке используется метод объяснения, переводится как «have eyes but won’t see», оба варианта передают смысл, который пытается донести автор.

Таким образом, русский переводчик, используя выражения «чуток денег», придает тексту народную окраску. Фраза «бьёт только тех, кто дальше своего носа не видит» является дословной передачей образа из оригинала, хотя звучит немного тяжело для русского уха. Моральный урок пословицы остается ясным: важно видеть дальше непосредственных обстоятельств и стремиться к лучшему пониманию ситуации. Английский переводчик также стремится сохранить

оригинальные образы, используя фразу «have eyes but won't see», которая является прямым переводом китайской идиомы. Более того, английская версия кажется чуть более гладкой и понятной благодаря использованию коротких предложений и простых конструкций. Хотя буквальная передача сохраняется, некоторые культурные нюансы могут теряться при переводе на другой язык. Например, «pack of cigarettes» может восприниматься иначе в англоязычной культуре, где курение менее распространено.

Пример 32. Оригинал китайского языка:

奶奶说：“这酒里有罗汉大叔的血，是男人就喝了。后日一起把鬼子汽车打了，然后你们就鸡走鸡道，狗走狗道，井水不犯河水。” (nǎi nǎi shuō: "zhè jiǔ lǐ yǒu luó hàn dà shū de xuè, shì nán rén jiù hē le. hòu rì yì qǐ bǎ guǐ zi qì chē dǎ le, rán hòu nǐ men jiù jī zǒu jī dào, gǒu zǒu gǒu dào, jǐng shuǐ bù fàn hé shuǐ").

Русский перевод (Н.В. Власова):

«В этом вине кровь дяди Лоханя, если вы настоящие мужики, то пейте. Послезавтра вместе разбейте японскую автоколонну, а потом каждый пойдёт своей дорогой, как говорится, колодезная вода речной не помеха».

Английский перевод (Х. Голдблатт):

«Uncle Arhat's blood is in this wine,' she said. 'If you're honourable men you'll drink it, then go out and destroy the Jap convoy. After that, chickens can go their own way, dogs can go theirs. Well water and river water don't mix'».

Пословица «井水不犯河水 jǐng shuǐ bù fàn hé shuǐ» имеет научные обоснования: колодезная вода относится к подземным водам, речная вода относится к надземным водам, колодезная и речная вода не сообщаются друг с

другом. Данная пословица используется как метафора взаимного невмешательства. Выражение «鸡走鸡道, 狗走狗道 jī zǒu jī dào, gǒu zǒu gǒu dào» придумано автором, создается эффект подчеркивания и повторения, что было убрано в русском переводе, где вместо этого используется выражение «каждый пойдёт своей дорогой», чтобы обобщить главный смысл. Английский перевод, напротив, сохраняет этот смысловой повтор оригинала, создавая параллельную схему.

Оригинальный текст включает упоминание крови дяди Лоханя (罗汉大叔), что символизирует мужество и честь. Это отсылка к буддийскому монаху, который олицетворяет стойкость и духовную силу. Фраза «каждый пойдёт своей дорогой» (鸡走鸡道, 狗走狗道) передает идею независимости и самодостаточности после выполнения общего дела. В результате, пословица состоит из двух частей: призыв к действию (выпить вино и атаковать японцев) и наставление о последующей жизни (разделении путей). В русском переводе образ вина, связанный с кровью дяди Лоханя, сохраняется, что подчеркивает важность мужества и чести. Фраза «колодезная вода речной не помеха» точно отражает идею независимости и разделения путей, передавая оригинальный смысл пословицы. Тональность русского перевода более эмоциональная и экспрессивная, что делает её ближе к народной речи. В английском варианте сохранена идея крови дяди Архата (перевод имени Лоханя), символизирующая мужество. Выражение «chickens can go their own way, dogs can go theirs» менее яркая и образная, чем китайский оригинал, но передает идею разделения путей. Перевод на английский более нейтральный и формальный, что может уменьшить эмоциональное воздействие пословицы.

2.2.3 Особенности перевода материальных культурных элементов

Материальная культура—наиболее выразительное проявление самобытности жизни народа, которая охватывает разные аспекты повседневного производства и быта, включая пищу, одежду, предметы ежедневного пользования, части человеческого тела, телесные недуги и т. д. Хуан Дунмэй (黄冬梅) в работе «Сравнение китайской и русской этнической культурной семантики и ее использование в практике перевода» (汉俄民族文化语义的对比及其在翻译实践中的处理方法) разделяет культурную семантику на эквивокальный, двусмысленный и идиосинкратический типы, где эквивокальными называются лексические структуры, имеющие одинаковые буквальные значения в разных языках, эмоциональные и образные ассоциации которых также идентичны. К двусмысленному типу относятся слова с одинаковым буквальным значением, но разной коннотативной семантикой в национальной культуре. К идиосинкратическому типу относятся слова с более характерными культурными коннотациями, которые выражают только те вещи и явления, что характерны для определенного языка, и не могут быть сопоставлены с другим языком ни по форме, ни по содержанию. Такое деление расширяет рамки понятия «уникальной культурной лексики» и добавляет категорию «двусмысленной лексики», то есть за одной и той же лексикой, существующей в двух языках одновременно, есть скрытые эмоции или значения. Из этих трех типов культурных элементов последние два более репрезентативны для культурной идентичности нации, и в лексике любого языка есть слова, имеющие национально-культурное значение, отражающее тот факт, что они относятся только к людям этой нации, а не к носителям другого языка.

Сюда также входят некоторые устойчивые словосочетания, обозначающие политические институты и социальные явления, которые существуют только в определенной стране или регионе, отражающие типичные реалии данной страны, нации и культуры и не имеющие аналогов в других языках. Поскольку их лексические понятия обладают национально-культурными характеристиками. Можно сказать, что семантика слов, характеризующихся национально-культурной значимостью, является зеркалом национальной культуры, отражающим особенности и тенденции развития всей языковой системы [Верецагин, Костомаров, 1990, с. 18].

При переводе таких культурных слов, не существующих в переводящем языке, приходится применять метод замены или буквального перевода, чтобы сохранять культурную особенность исходного языка.

Пример 33. Оригинал китайского языка:

我奶奶是否爱过他，他是否上过我奶奶的炕，都与伦理无关。(wǒ nǎi nǎi shì fǒu ài guò tā, tā shì fǒu shàng guò wǒ nǎi nǎi de kàng, dōu yǔ lún lǐ wú guān).

Русский перевод (И. А. Егоров):

«Любила ли его бабушка, забирался ли он к ней на **кан** – всё это не имеет никакого отношения к морали».

Английский перевод (Х. Голдблатт):

«Whether my grandma ever loved him or whether he ever lay down beside her on the **kang** has nothing to do with morality».

«炕 кан» представляет собой спальную столешницу из кирпича или заготовок на севере, которую можно нагревать с помощью огня. Как в русском, так и в

английском переводах используется метод транслитерации для сохранения культурного контекста. Разница в том, что в русском языке для обозначения данного культурного элемента используется комментарий, чтобы объяснить читателям о его смысле. С точки зрения характеристик, в России есть похожий объект—русская печь с лежанкой, но с точки зрения формы и функции китайский кан и русскую печь нельзя рассматривать как эквиваленты. Более того, появление русской печи в сельской местности Китая странно, что заставит читателей усомниться в подлинности перевода. Поэтому лучший способ перевода в данном примере—это сохранить культурный элемент оригинального текста и дополнить его комментарием. Английский переводчик попытался передать значение слова «kang» через описание «lay down beside her on the kang», что помогает читателю понять контекст, но теряет некоторую точность.

Рассмотрим параметры перевода блюд и их характеристик в романе Мо Яня «Страна вина».

Пример 34. Оригинал китайского языка:

第二层已摆上八个凉盘：一个粉丝蛋丝拌海米，一个麻辣牛肉片，一个咖喱菜花，一个黄瓜条，一个鸭掌冻，一个白糖拌藕，一个芹心，一个油炸蝎子(dì èr céng yǐ bǎi shàng bā gè liáng pán: yí gè fěn sī dàn sī bàn hǎi mǐ, yí gè má là niú ròu piàn, yí gè gā lí cài huā, yí gè huáng guā tiáo, yí gè yā zhǎng dòng, yí gè bái táng bàn ǒu, yí gè qín xīn, yí gè yóu zhá xiē zǐ).

Русский перевод (И. А. Егоров):

«На втором уровне уже стояло восемь блюд: лапша с яйцом и сушеными креветками «хай ми», ломтики жгуче острой говядины, цветная капуста под соусом

карри, кружочки огурца, холодные утиные лапки, подслащенный корень лотоса, сердечки сельдерея, хорошо прожаренные скорпионы».

Английский перевод (Х. Голдблатт):

«Eight plates of cold cuts adorned the second tier: shredded eggs and rice noodles with dried shrimp, hot and spicy beef strips, curried cauliflower, sliced cucumbers, ducks' feet, sugared lotus root, celery hearts, and deep-fried scorpions».

Китайская культура питания обладает богатой историей. В традиционной китайской кухне соблюдаются натурфилософия (инь-ян и пять стихий). С точки зрения уникальных особенностей китайская культура питания выдвигает на первый план теорию здорового питания, вегетарианская пища является основной, особое внимание уделяется лечебной диете и полноценному питанию, а также цвету, аромату и вкусу – надо красиво выглядеть, хорошо пахнуть и быть приятным на вкус. В отличие от китайской кухни, которая фокусируется на сочетании вкусов, западная культура питания уделяет больше внимания вкусу самих ингредиентов, которые лежат на тарелке отдельно. В приведенном примере перечисляются в общей сложности 8 китайских блюд. Русский перевод стремится сохранить культурные элементы оригинального текста, придерживаясь буквального перевода, приёма объяснения и упрощения. Например, слово «麻辣 má là» переводится как «ломтики жгуче острой говядины», «麻 má» – это ощущение легкого онемения языка, вызванное перцем, и «辣 là» – это боль, вызванная перцем, указанные иероглифы описывают разные вкусовые ощущения. Слово «жгуче» в Современном толковом словаре русского языка Т. Ф. Ефремовой, интерпретируется так: «очень горячо, паляще, обжигающе». Для русскоязычного читателя, для чьей

национальной кухни не характерны слишком перченые блюда, добавление данного наречия наглядно описывает признак этого блюда, в то время как китайское ощущение «麻 má» было упущено, поскольку будет полностью непонятным для русского человека. Блюдо «油炸蝎子 yóu zhá xiēzǐ» переводится как «хорошо прожаренные скорпионы», а не просто буквально переводится как «прожаренные скорпионы», с помощью наречия «хорошо» переводчик пытается убедить читателей, которые не употребляют скорпионов в пищу, снизить их психологическую сопротивляемость этому блюду. «粉丝蛋丝拌海米 fěn sī dàn sī bàn hǎi mǐ» переводится методом упрощения и добавления как «лапша с яйцом и сушеными креветками «хай ми», объединяя разные ингредиенты «粉丝 fěn sī» и «蛋丝 dàn sī», повторно переведя слово «сушеные креветки» как «хай ми» при помощи транскрипции. При переводе на английский язык используются в основном буквальный перевод, а метод добавления применяются только в тех случаях, когда требуется подчеркивание, например, в переводе «hot and spicy beef strips» добавляется «hot», чтобы отметить сильный острый уровень, в переводе «deep-fried scorpions» добавляется «deep», как в русском переводе, подчеркивая уровень готовности.

Таблица 5 – Приемы перевода на русский и английский языки

Оригинал	Рус. перевод	Приём перевода	Англ. перевод	Приём перевода
粉丝蛋丝拌海米	лапша с яйцом и сушеными креветками «хай ми»	Приём опущения Приём добавления	shredded eggs and rice noodles with dried shrimp	Буквальный перевод
麻辣牛肉片	ломтики жгуче острой говядины	Приём опущения Приём добавления	hot and spicy beef strips	Приём добавления
咖喱菜花	цветная капуста под соусом карри	Буквальный перевод	curried cauliflower	Буквальный перевод
黄瓜条	кружочки огурца	Буквальный перевод	sliced cucumbers	Буквальный перевод
鸭掌冻	холодные утиные лапки	Буквальный перевод	ducks' feet	Приём опущения

白糖拌藕	подслащенный корень лотоса	Перевод замены	sugared lotus root	Буквальный перевод
芹心	сердечки сельдерея	Буквальный перевод	celery hearts	Буквальный перевод
油炸蝎子	хорошо прожаренные скорпионы	Приём добавления	deep-fried scorpions	Приём добавления

Таким образом, русский перевод использует более яркий и выразительный язык, что делает текст живее и интереснее для чтения. Английский перевод стремится к большей точности и нейтральности, что делает его более подходящим для академического или официального контекста.

2.2.4 Трансформация социально-культурных элементов при переводе

Социальная культура представляет собой совокупность культурных явлений и деятельности, связанных с производством и жизнью низших слоев общества. Эти явления и активности характеризуются региональными, этническими или групповыми особенностями. К социальной культуре относится философия, религия, искусство, политическая и правовая мысль, этика и мораль, которые являются концептуальными формами, отражающими экономические и политические аспекты определенного общества. Учет исторического развития общественного материального производства является ключевым фактором для понимания исторического развития социальной культуры. Чтобы соответствовать развитию общества, социальная культура должна постоянно совершенствоваться, отказываясь от устаревших форм и принимая новые.

В литературных произведениях Мо Яня выражены такие формы социальной культуры, как искусство, мифы, истории о привидениях, местная культура и т. д. При переводе таких слов, не имеющих эквивалентов в целевом языке, обычно

применяются методы интерпретации или буквального перевода. Рассмотрим следующие примеры переводов из романа «Красный гаолян».

Пример 35. Оригинал китайского языка:

回到家上了炕, 面对窗棂上新糊的白纸, 操起了剪刀**铰窗花**。(huí dào jiā shàng le kàng, miàn duì chuāng líng shàng xīn hú de bái zhǐ, cāo qǐ le jiǎn dāo jiǎo chuāng huā).

Русский перевод (Н. В. Власова):

«Вернувшись домой, она забралась на кан и, повернувшись лицом к окнам, оклеенным новой белой бумагой, взяла ножницы и принялась вырезать **бумажные узоры, чтобы наклеить на окна**».

Английский перевод (Х. Голдблатт):

«After returning home, she climbed onto the kang beside the window with its brand-new white paper covering and began making **paper cutouts for window decorations**».

«Вырезать бумажные узоры (铰窗花)» – это древнее китайское народное искусство, которое постепенно распространилось и оформилось при династиях Сун и Юань. В народе оконные украшения из бумажной вырезки отражают образы жизни местных людей, таких как сельское хозяйство, текстильная промышленность, рыболовство, выпас овец, кормление свиней, разведение кур и т. д. Этот уникальный для китайской нации вид искусства, как в русском, так и в английском переводах, переводится методом вольного перевода, где отмечены материал изготовления, производственный процесс и назначение.

Русский перевод включает больше подробностей, таких как «взяв ножницы» и «принялась вырезать бумажные узоры, чтобы наклеить на окна». Эти добавления

помогают создать более полное представление о процессе, происходящем в сцене. Употребление слова «кан» сохраняет культурный контекст, так как «кан» является традиционным элементом северокитайской архитектуры, что добавляет аутентичности тексту и помогает читателям лучше понять обстановку. Перевод сохраняет плавность и легкость чтения, несмотря на добавленные детали, делает текст приятным для восприятия и способствует погружению в историю.

Английский перевод короче и более прямолинейный. Вместо детального описания процесса вырезания узоров используется общее выражение «began making paper cutouts», что упрощает понимание основного действия и лишает текст некоторой глубины и эмоциональной окраски. Упоминание «brand-new white paper covering» уточняет состояние бумаги на окне, что добавляет реализма в описание обстановки. Перевод легче читать, особенно для англоговорящих читателей, которым может быть сложно воспринимать длинные и детализированные предложения.

Пример 36. Оригинал китайского языка:

“哎，唱戏的！你出来，你茂不茂，吕不吕，什么歪腔邪调！”外曾祖父对着高粱地喊。（“āi , chàng xì de! nǐ chū lái, nǐ mào bù mào, lǚ bù lǚ, shén me wāi qiāng xié diào!” wài zēng zǔ fù duì zhe gāo liáng dì hǎn).

Русский перевод (Н.В. Власова):

«—Эй, горе-певец, выходи! Что ты поёшь? На маоцянь непохоже, но и на театр люй не тянет! Все мотивы перебрал! — крикнул прадедущка в гаоляновое поле».

Английский перевод (Х. Голдблатт):

«Hey there, opera singer, come out! That’s terrible singing! Just awful!» Great-Granddad shouted toward the sorghumfield».

« 茂 mào » и « 吕 lǚ » относятся к двум формам оперы с местными особенностями в Шаньдуне: опера Мао (茂腔 mào qiāng) и опера Люй (吕剧 lǚ jù). Н. В. Власова использует метод транслитерации и дословный перевод с комментариями, в то время как Х. Голдблатт удаляет эти культурные элементы, повторяя ощущение на оперу «That's terrible singing! Just awful!», концентрируясь на выражении эмоций. Оригинальный текст насыщен эмоциями и яркими образами, такими как « 歪腔邪调 », что буквально означает «извращенная мелодия». Английский перевод значительно упрощен по сравнению с оригинальным текстом и русским переводом. Он устраняет многие культурные отсылки и специфические термины, заменяя их общими фразами вроде «opera singer» и «terrible singing». Тон текста становится более нейтральным, утрачивается эмоциональная глубина и яркие образы, присущие оригиналу. Таким образом, этот перевод фокусируется на передаче общего смысла, но теряет богатство деталей и культурного контекста.

Й. Вершуэрен (J. Verschueren) считает, что факторы, влияющие на выбор языка в социальном мире, включают «социальный класс, этническую принадлежность и расу, этническую принадлежность, языковую группу, религию, возраст, уровень образования, род занятий, родство, пол, гендерный приоритет и т. д.» [Вершуэрен, 2000, с. 92]. Если взять социальные правила и общественные системы в качестве примера, то в различных социальных ситуациях и общественных системах существует множество различных принципов и правил, и они определяют, имеют ли присутствующие люди право говорить и как применять языковой метод. Например, в китайской культуре язык, используемый руководителями и подчиненными на банкетах, сильно отличается. Суть этого

явления заключается в упорядоченной и иерархической системе уважения и неполноценности, подчеркиваемой конфуцианской культурой. По сей день эта иерархическая система все еще влияет на поведение людей и выбор слов в различных социальных ситуациях, как в семье, на рабочем месте и даже в бизнесе. Система социальной иерархии, существующая в американской культуре, представляет собой расслоение социальных групп в соответствии с богатством, доходом, уровнем образования и родом занятий. Эта иерархическая концепция не оказывает особо существенного влияния на современное поведение. Например, при работе и приеме пищи западная культура придает больше значения полу, чем рангу, и мужчины должны уважать женщин и заботиться о них как джентльмены, в то время как в китайской культуре подчиненные должны заботиться о своих начальниках.

В романе «Страна Вина» сюжет разворачивается вокруг культуры чиновничества, где описываются трудности расследования, проводимого следователем под влиянием такой культуры. В русском и английском переводах применяются различные стратегии при передаче такого рода социальных правил и культурных различий.

Пример 37. Оригинал китайского языка:

在幸福的凉意中，他听到两边说：先喝为敬！先喝为敬！ (zài xìng fú de liáng yì zhōng, tā tīng dào liǎng biān shuō: xiān hē wèi jìng ! xiān hē wèi jìng!).

Русский перевод (И. А. Егоров):

«Пока он проникался этим чувством, с обеих сторон прозвучало: – Сначала за уважаемого гостя, за уважаемого гостя!».

Английский перевод (Х. Голдблатт):

«As that joyous coolness sank in, he heard voices on either side of him say: ‘**A toast to our honored guest! A toast!**».

Традиция «先喝为敬 xiān hē wèi jìng» в знак уважения зародилась в древнем китайском обществе. Во время банкетов хозяин сначала выпивал вино из своего бокала, чтобы показать, что вино не токсично, и продемонстрировать свою искренность. В современном обществе на банкетах первый тост произносится для того, чтобы продемонстрировать уважение к собеседнику, уговаривая его выпить вина. Тостующий выпивает все вино из своего бокала, гости должны последовать его примеру и выпить вино у себя. В русских традициях формировалась культура за столом по-другому. Русские обычно произносят новый тост перед каждым бокалом, и каждый бокал вина имеет свое значение, кроме того, форма и содержание тоста не ограничены. Обычно тост произносится в форме «За ... ура!», после чего гости дружно поднимают бокалы. Как и в западной культуре, тот, кто первым поднимает бокал, должен благословить другого человека или всех присутствующих. Содержание благословений включает в себя «вечное счастье», «крепкое здоровье», «долголетие» и т. д. После произнесения тоста все присутствующие поднимают бокалы или чокаются, выпивают вино одновременно.

В оригинальном тексте человек, произносящий тост, находится в положении подчиненного, поэтому здесь «先喝为敬 xiān hē wèi jìng» означает уважение к «руководителю» или «высокопоставленному чиновнику». Как русский вариант «за уважаемого гостя», так и английский вариант «a toast to our honored guest», в большей степени соответствуют социальным привычкам читателей, в то же время

размывая правила взаимоотношений между подчиненными и руководителями, опуская социальный и культурный смысл, стоящий за этим предложением. Русский перевод сохраняет суть возгласа, но слегка изменяет его форму. Вместо прямого указания на традиционное тостование «за уважение» добавляется фраза «за уважаемого гостя», что смещает акцент с ритуала на конкретное лицо. Используемая фраза «a toast to our honored guest» понятна любому носителю английского языка, но теряет специфичность китайской традиции. Добавленная реплика «A toast!» усиливает впечатление тостования, но не раскрывает уникальности китайского ритуала.

Таким образом, русский перевод в целом лучше передает идею китайской традиции тостования, хотя и немного меняет формулировку. Он сохраняет ощущение уважения и церемониальности, характерное для китайских застолий. Английский перевод, хотя и понятен, делает акцент на общем понимании тостования, но утрачивает специфичные детали китайской культуры.

Пример 38. Оригинал китайского языка:

宝蓝色的天空深邃无边，绿色的星辰格外明亮。北斗勺子星—北斗主死，南斗簸箕星—南斗司生，八角玻璃井—缺了一块砖，焦灼的牛郎要上吊，忧愁的织女要跳河... (bǎo lán sè de tiān kōng shēn suì wú biān, lǜ sè de xīng chén gé wài míng liàng. běi dòu sháo zǐ xīng běi dòu zhǔ sǐ, nán dòu bò jǐ xīng nán dòu sī shēng, bā jiǎo bō lí jǐng quē le yí kuài zhuān, jiāo zhuó de niú láng yào shàng diào, yōu chóu de zhī nǚ yào tiào hé).

Русский перевод (И. А. Егоров):

«Семь ярчайших звёзд Северного ковша, ведавшего смертью, Южный ковш,

отвечающий за жизнь, Октант, напоминающий стеклянный колодец, лишившийся одного своего кирпичика, тоскующий Волопас собирается повеситься, а печальная Ткачиха хочет утопиться в реке...».

Английский перевод (Х. Голдблатт):

«The sapphire-blue sky was deep and boundless, green-tinted stars shone brightly in the sky: the ladle of Ursa Major (signifying death), the basket of Sagittarius (representing life); Octans, the glass well, missing one of its tiles; the anxious Herd Boy (Altair), about to hang himself; the mournful Weaving Girl (Vega), about to drown herself in the river...».

По сравнению с английским переводом здесь русский перевод более верен тексту оригинала, с использованием метода буквального перевода. Переводчик не перевел «北斗星» «Большой Медведицей» и «南斗星 nán dòu xīng» «Стрелой», которые являются эквивалентами для «Северного ковша» и «Южного ковша», сохраняя форму звезды и обиходное название. Также имена «牛郎星 niú láng xīng» и «织女星 zhī nǚ xīng» не были переведены как «Альтаир» и «Вега», но трансформированы в «Волопас» и «Ткачиху», сохраняя особенности китайской мифологии. Русский перевод четко передает основные идеи оригинального текста, включая астрономические объекты и персонажей китайской мифологии. Перевод сохраняет поэтическую составляющую, добавляя драматизма и эмоциональной окраски, что делает текст близким к оригинальному. Однако некоторые подробности, такие как цвета неба и звезд, не были переведены дословно, что могло бы усилить визуальную картину.

Английский перевод отражает очевидную стратегию ассимиляции, был

применен метод замены и добавления, заменяя их соответствующими западными созвездиями с дополнительным описанием формы при переводе первых трех созвездий напрямую, буквально переведя «牛郎星 niú láng xīng» и «织女星 zhī nǚ xīng» на «Herd Boy» и «Weaving Girl», указывая западные названия в скобках. Английский перевод сохраняет визуальные и эмоциональные оттенки оригинального текста, описывая глубокий сапфировый цвет неба и ярко светящиеся зелёные звёзды. Также перевод подчёркивает астрономические ассоциации, приводя латинские названия созвездий и их символическое значение. Тем не менее, некоторые детали, такие как отсутствие кирпича в Октанте, передаются косвенно, что может ослаблять впечатление от оригинального текста.

Таким образом, в русском переводе выражается китайская мифология, в английском передаются и китайская мифологическая культура и астрономические знания, знакомые западным читателям. С точки зрения сохранения особенностей экзотических культур русский язык лучше справился с этой задачей, а с точки зрения общения с читателями перевод на английский язык не вызовет затруднений в понимании.

2.2.5 Передача религиозных элементов при переводе

Пример 39. Оригинал китайского языка:

天, 你认为我有罪吗? 我为自己做主, 我不怕罪, 不怕罚, 我不怕进你的士八层地狱。(tiān, nǐ rèn wéi wǒ yǒu zuì ma? wǒ wèi zì jǐ zuò zhǔ, wǒ bù pà zuì, bù pà fá, wǒ bù pà jìn nǐ de shí bā céng dì yù).

Русский перевод (И. А. Егоров):

«Небо», ты считаешь, что я провинилась? ... я сама себе хозяйка, я не боюсь вины и не боюсь наказания, я не боюсь пройти восемнадцать уровней ада».

Английский перевод (Х. Голдблатт):

«My heaven... Have I sinned? I used it as I thought fitting. Sin doesn't frighten me, nor does punishment. I'm not afraid of your eighteen levels of hell».

«天 tiān» в данном контексте обозначает Бога, что в китайском словаре трактуется как «Бог, который является хозяином всего сущего на небе», без конкретной ссылки на Бога небес. В русском переводе слова «天 tiān» переводится как «Небо», что фактически не передает его истинного значения, и читателю было бы понятнее, если бы оно было переведено христианским эквивалентом «Бог» или «Господь». Также в оригинальном тексте упоминается концепция восемнадцати уровней ада, что является частью буддийской космологии. В английском переводе используется христианский эквивалент «Heaven», который означает «which is often described as a highest place, the holiest place, a Paradise», более соответствует восприятию читателя. Слово «sin» также является религиозным словом, обозначающим «an offence against God or against a religious or moral law». «shí bā céng dì yù» – название ада в китайской мифологии, самое раннее из буддийских изречений, а в западном христианстве нет такой концепции, а только есть понятие «ада» или «hell». Если он переводится как «eighteen levels of hell», то не соответствует христианской терминологии, использованной в предыдущем предложении, поэтому вариант «hell» или «ад» более логичен.

Более того, фраза «I used it as I thought fitting» может звучать как оправдание действий персонажа, в то время как в оригинале и русском переводе акцент делается

на уверенности в собственных действиях и отсутствии страха перед последствиями. Также интересно отметить, что в английском переводе фраза «Sin doesn't frighten me, nor does punishment» звучит более формально и абстрактно, чем в русском переводе. Это может быть связано с попыткой перевести текст так, чтобы он был понятен широкому кругу читателей, не обязательно знакомых с китайской культурой.

Пример 40. Оригинал китайского языка:

我奶奶要是搞了文学这一行，会把一大群文学家踩出屎来。她就是造物主，她就是金口玉牙。(wǒ nǎi nǎi yào shì gǎo le wén xué zhè yī xíng, huì bǎ yī dà qún wén xué jiā cǎi chū shǐ lái. tā jiù shì zào wù zhǔ, tā jiù shì jīn kǒu yù yá).

Русский перевод (И. А. Егоров):

«Если бы бабушка выбрала литературную стезю, то посрамила бы целую толпу писателей. Она была творцом, знающим цену своим словам».

Английский перевод (Х. Голдблатт):

«If she could have become a writer, she would have put many of her literary peers to shame. She was endowed with the golden lips and jade teeth of genius».

«造物主 zào wù zhǔ» – «The Creator», известен как бог-создатель, бог творения, бог, создавший землю, мир и даже небо, космос и вселенную. В разных мифологиях существуют разные боги-создатели. В китайской мифологии Эфирный Бог (太一) и хаос (混沌) являются богами творения. В оригинальном тексте сравнение бабушки с Творцом является обожествлением образа. Х. Голдблатт полностью убирает этот образ, чтобы избежать конфликта с религиозными верующими, используя стратегия адаптации и доместикации. На самом деле слово «Creator» также имеет нерелигиозное значение и обозначает «a person who has made

or invented a particular thing», поэтому приём удаления не служит лучшим вариантом. И. А. Егоров сохраняет это выражение, буквально переводит его на «Творец». Наоборот, при переводе другого прилагательного «金口玉牙 shì jīn kǒu yù yá», применяя вольный перевод, заменяет на определитель «Творца», в то время как в английском языке форма почти полностью сохранен с добавлением слова «genius», чтобы усилить преувеличенный риторический колорит.

Русскоязычный перевод кажется более доступным для широкого круга читателей, поскольку он меньше полагается на сложную метафору и предлагает более простую интерпретацию. Английский перевод, наоборот, сохраняет метафору, что приближает его к оригинальному тексту, но может потребовать от читателя большего знакомства с восточными идиомами и культурой.

2.2.6 Особенности перевода экокультурных элементов

Действие романов Мо Яня, таких как «Красный Гаолян», «Чесночные баллады», «Большая грудь, широкий зад», «Сорок одна хлопущка», «Устал рождаться и умирать», «Смерть пахнет сандалом», «Лягушки» и другие происходит в вымышленном пространстве «северо-восточного поселка Гаоми». Фактическое местоположение данного поселка Гаоми находится в городе Вэйфан провинции Шаньдун, равнинной местности с небольшим количеством холмов, которая известна своими плодородными полями сорго, что служит фоном для романа «Красный Гаолян». При переводе географических имен, которые, как правило, имеют свое происхождение и могут отражать цвет, форму, фон и т. д.,

часто используется метод транскрипции, а также вольный перевод или метод интерпретации, чтобы подчеркнуть скрытый смысл имени.

Пример 41. Оригинал китайского языка:

墨水河大石桥上那四辆汽车，头辆被连环耙扎破了轮胎，呆呆地伏在那儿。
(mò shuǐ hé dà shí qiáo shàng nà sì liàng qì chē, tóu liàng bèi lián huán bà zhā pò le lún tāi, dāi dāi dì fú zài nà ér).

Русский перевод (Н. В. Власова):

«На большом каменном мосту через Мошуйхэ стояли четыре грузовика, первый, тот, что наехал на грабли и проткнул шины, припал к земле перед остальными тремя».

Английский перевод (Х. Голдблатт):

«There on the stone bridge across the Black Water River the lead truck, its tyres flattened by the barrier of linked rakes, crouched in front of the other three. Its railings and fenders were stained by splotches of gore».

Река Мошуй берет начало в районе Бяошань города Сифу, Чэньян (城阳惜福镇), и у южного подножия горы Ляньхуа (莲花山) в городке Симэнь (石门). В древние времена она называлась Нушуй (奴水), Мошуй (墨水), Чжанлу (张鲁) и Учи (乌池). Источник названия Мохэ (墨河) подробно не описан в древних книгах. Возможно, это связано с тем, что берет начало в городе Цзимо (即墨). Для перевода этого слова на русский язык используется метод транслитерации, а в английском переводе оно перефразировано как «the Black Water River», что подразумевает значение названия из-за глубокого цвета воды, что на самом деле не соответствует действительности.

Н. В. Власова сохраняет звучание китайских топонимов и адаптирует их для

русского читателя, используя транслитерацию с добавлением русских морфем. Например, «*Мошуйхэ*» буквально обозначает «черноводная река», но переведено с сохранением звучания, «*大石桥*» передано как «*большой каменный мост*», где добавлено уточнение «каменный», которое отсутствует в оригинале, но помогает передать смысл названия, чтобы облегчить восприятие русскоязычным читателям, которые не знакомы с китайскими реалиями. Более того, в русском переводе присутствует дополнительная интерпретация событий, выраженная в изменении порядка слов и добавлении деталей. Например, фраза «стояли четыре грузовика» добавляет динамичности и визуализации сцены. В английской версии используется другая стратегия передачи китайских имен собственных. Например, «*墨水河*» передано как «*Black Water River*» («Черноводная река»), в данном случае переводчик передает значение названия, а не его фонетическое звучание. «*大石桥*» в переводе как «*stone bridge*» («Каменный мост»), где также акцентируется внимание на значении, а не на точной передаче звукового облика. Однако в английском тексте больше внимания уделяется контексту и передаче нюансов. Например, в описании состояния грузовиков добавляется информация о «сплошной крови» на перилах и крыльях машины, данный элемент описания подчеркивает драматизм ситуации. Английский перевод стремится сохранить стилистику оригинала, передавая атмосферу через выбор лексики и синтаксиса. Фраза «*crouched in front of the other three*» звучит более поэтично и выразительно, чем буквальное «прижал к земле».

Пример 42. Оригинал китайского языка:

平原北边的白马山上，那块白色的马状巨石，在我们村头上看得清清楚楚。

锄高粱的农民们抬头见白马，低头见黑土，汗滴禾下土，心中好痛苦！(píng yuán běi biān de bái mǎ shān shàng, nà kuài bái sè de mǎ zhuàng jù shí, zài wǒ men cūn tóu shàng kàn de qīng qīng chǔ chǔ. chú gāo liáng de nóng mǐn men tái tóu jiàn bái mǎ, dī tóu jiàn hēi tǔ, hàn dī hé xià tǔ, xīn zhōng hǎo tòng kǔ!).

Русский перевод (Н. В. Власова):

«Из нашей деревни была отлично видна **Баймашань, гора Белой Лошади**, на севере равнины—огромная белая скала в форме лошади. Крестьяне, мотыжившие гаолян, поднимали голову и видели эту **самую белую лошадь**; они опускали голову и видели чернозём; пот капал на землю, на душе было тяжело».

Английский перевод (Х. Голдблатт):

«From our village we had a clear view of **White Horse Mountain**, an enormous rock formation on the northern edge of the plain. Peasants tending the sorghum looked up to see **White Horse** and down to see black soil that soaked up their sweat and filled their hearts with contentment».

Согласно контексту, гора Баймашань (白马山 bái mǎ shān) названа по своей форме и цвету. В русском переводе использован метод транслитерации и добавления с указанием названия горы. В английском языке по-прежнему используется буквальный перевод. Второе собственное имя, обозначающее огромную белую скалу в форме лошади «白马 bái mǎ», которое в поэзии также употребляется в виде «白马山 bái mǎ shān», в русском переводе передано через «эта самая белая лошадь», где передается как форма, так и характеристика камня, в английском варианте — «an enormous rock formation» представляет собой более общее описание, теряющее конкретику формы лошади.

Пример 43. Оригинал китайского языка:

河滩上的狗蛋子草发疯一样生长, 红得发紫的野茄子花在水草的夹缝里愤怒地开放。这天是鸟类的好日子。(hé tān shàng de gǒu dàn zǐ cǎo fā fēng yí yàng shēng zhǎng, hóng de fā zǐ de yě qié zi huā zài shuǐ cǎo de jiā fèng lǐ fèn nù dì kāi fàng. zhè tiān shì niǎo lèi de hǎo rì zi).

Русский перевод (И. А. Егоров):

«На удобренном собачьими экскрементами берегу начала бешено расти трава, а среди ряски распускались почти пурпурные цветы паслёна».

Английский перевод (Х. Голдблатт):

«Dog-turd reeds grow in profusion on the banks; wild mustard flowers so red they seem purple bloom furiously amid the water grasses».

«狗蛋子草 gǒu dàn zǐ cǎo»—это лекарственное растение, семена которого употребляются как потогонное средство, против болей в пояснице и грыжи, выращиваемые в провинциях Хубэй (湖北), Цилинь (吉林), Цзянси (江西), Шаньдун (山东), Шэньси (陕西) и Сычуань (四川). При переводе данного растения оба переводчика совершили ошибки. Русский перевод в виде «травы, растущей на ... собачьими экскрементами» далек от растения, следовательно, фраза «на удобренном собачьими экскрементами берегу» неверно истолковывает смысл оригинального текста, а «turd» означает «a lump of solid waste from the bowels», «Dog-turd reeds» также не эквивалент оригиналу. Однако можно говорить, что в русском переводе акцент делается на характеристике места произрастания растения, а не на прямом переводе названия.

Цветок «野茄子花» относится к водяному баклажану (*Solanum torvum* Swartz),

который относится к семейству пасленовых. Русский перевод «цветы паслёна» больше соответствует оригинальному тексту, но в английском он заменен на «mustard flowers», цвет которых желтый, что противоречит контексту «so red they seem purple», «mustard» передает идею дикой природы и съедобности растения.

Таким образом, соотношение лексических различий при переводе романов Мо Яня с китайского на русский и английский языки включает следующие параметры: учет диалекта и сленга, идиом и пословиц, материальных, социально-культурных, религиозных и экоккультурных реалий. Произведения писателя насыщены региональными диалектическими особенностями и китайским сленгом, которые трудно передать при переводе. Если английский переводчик использует дословный перевод, то русский за счет эпитетов и гиперболы старается достичь необходимой точности при переводе. Китайские идиомы и пословицы в романах Мо Яня содержат глубокие культурные коннотации, связанные с историей, мифологией и традициями Китая. Переводчики не выделяют их при трансформации текста, пытаясь подобрать соответствующий описательный перевод. Для английского варианта характерен дословный перевод, в русском применяются приемы повтора и выразительных слов с целью достижения адекватности перевода.

Материальные реалии в виде предметов быта, китайских блюд, характерные для селения Гаоми, оказываются незнакомыми русскоязычным и англоязычным читателям. В ходе анализа было выявлено, что переводчики используют прием транслитерации для сохранения культурного контекста, однако для русского варианта характерно добавление комментариев с целью пояснения того или иного

предмета. Более того, при переводе названий блюд английский вариант характеризуется дословным переводом, русский – методами упрощения и добавления, за счет чего достигается более точное его описание.

При переводе социально-культурных, религиозных и экоккультурных реалий, характерных для романов китайского автора, переводчики по-разному решали данную задачу. В частности, русские переводчики пользовались вольным переводом с добавлением, транслитерацией с комментариями, в то время как английский переводчик – методами опущения, удаляя некоторые культурные элементы, буквальным переводом с дополнительным описанием, а также сохранением религиозной терминологии.

2.3 Соотношение словообразовательных различий при переводе

Китайские слова можно классифицировать на три группы: простые слова, сложные слова и сокращенные слова. Звукоподражательные слова относятся к простым словам [Гу Тао, Пан Вэньюй, Лю Юэхуа, 2019]. Сокращенные слова в китайском языке формируются путем уменьшения полных выражений до одного или нескольких символов, представляющих понятие целиком. Аббревиатуры образуются путем объединения начальных символов или ключевых элементов длинных фраз или словосочетаний. Сложные слова образуются через комбинирование различных морфем или частей слов. Согласно китайским исследователям [Гу Тао, Пан Вэньюй, Лю Юэхуа, 2019], в зависимости от способа сочетания иероглифов различают следующие типы слов: перекрывающиеся слова

(образуются путем частичного наложения одной части слова на другую, например, 油门 (*yóumén*), сочетание слов «машинное масло» (油) и «дверной проем» (门), в настоящее время означает «газовую педаль» в автомобиле; дополнительные (производные) слова (создаются добавлением новых морфем к уже существующему слову, например, 手机 (*shǒujī*), сочетание иероглифа «рука» (手) и «машина» (机), которое стало означать «сотовый телефон»; а также составные слова (состоят из двух или более самостоятельных слов, объединённых вместе, например, 电脑 (*diànnǎo*), «компьютер». Далее подробно рассматриваются переводы сложных слов на основе особенностей словообразования китайского языка на примерах романов Мо Яня.

2.3.1 Особенности перевода редупликатов

Метод редупликации (или повтора) – один из распространенных грамматических методов в языках китайско-тибетской языковой семьи. Словообразовательный повтор – уникальное явление в китайском языке. Чжу Дэси [朱德希, 1982, с. 25], Хуан Божун, Ляо Сюйдун [黄博荣, 廖旭东, 2009, с. 222], Сунь Жуцзянь [孙汝建, 2003, с. 184], Чжан Бинь [张斌, 2008, с. 168], Чжоу Иминь [周一民, 2016, с. 155], Шэнь Ян [沈阳, 2016, с. 152] и другие ученые рассматривают метод редупликации как один из трех основных словообразовательных приемов китайских сложных слов, два других – деривация и словосложение. Лань Биньхан (兰斌汉) считает, что редупликация является одним из четырех основных словообразовательных методов сложных слов, а остальные три – деривация, словосложение и комбинирование [Лань Биньхан, 2006, с. 224].

Слова с перекрывающимися частями обычно включают новые грамматические особенности, которые могут быть рассмотрены как уникальные морфемы. Тонкие различия в их произношении играют важную роль в понимании смысла китайских слов. Различия в акцентах, длительности звуков и интонациях могут кардинально изменить значение слова или подчеркнуть определенное эмоциональное состояние. В соответствии с различиями в расположении слогов и морфем, существует множество видов редупликации в китайском языке, четыре из которых являются наиболее распространенными:

[1] Повтор морфемы

В словах, образованных таким способом словообразования, пересекающиеся морфемы могут иметь тонкие различия в произношении. Например, у существительных «妈妈» [māma] (мама), «蝈蝈» [guōguō] (кузнечик), второй слог произносится мягко. Эта мягкость создает впечатление нежности или легкости, соответствующее характеру обозначаемых объектов. Слово «māma» (мама) ассоциируется с теплом и заботой, а «guōguō» (кузнечик) передаёт ощущение лёгкой, почти беззвучной жизни насекомого. Такое звучание помогает лучше почувствовать контекст употребления этих слов. Также данное явление можно встретить и у наречий: «悄悄» [qiāoqiāo] (тихо), «微微» [wēiwēi] (слегка), где второй слог произносится с ударением. Это подчеркивает важность действия или состояния, которое выражается словом. «Qiāoqiāo» (тихо) подразумевает скрытность или осторожность, тогда как «wēiwēi» (слегка) акцентирует внимание на незначительном проявлении какого-то качества. Таким образом, ударение помогает передать нюансы значений, важные для точного восприятия

высказывания.

[2] Добавление двух повторяющихся морфем к одной морфеме

Наиболее распространенным является то, что две повторяющиеся морфемы добавляются после морфем прилагательных, образуя новое слово. Одним из основных эффектов использования повторяющихся морфем является усиление интенсивности описания. Например, слово «干巴巴» (gānbābā) означает «сухой», но благодаря удвоению морфемы «巴» (bā) усиливается восприятие сухости, делая её более ощутимой и яркой. Аналогично, «红彤彤» (hóngtóngtóng) переводится как «ярко-красный», где повторение усиливает яркость цвета, подчеркивая интенсивность красного оттенка. Повторяющиеся морфемы также позволяют передавать различные нюансы и оттенки значений. Например, слово «毛茸茸» (máoróngróng) означает «пушистый», и удвоенная морфема «茸» (róng) придаёт слову дополнительное ощущение мягкости и пушистости. Точно так же «笑咪咪» (xiàomímí) переводится как «с улыбкой», и повторение морфемы «咪» (mí) добавляет ощущение радости и теплоты, усиливая эмоциональную окраску выражения. Слова, образованные таким способом, чаще всего выполняют функции обстоятельств или определений в предложениях. Они добавляют тексту живость и делают его более наглядным, помогая читателю или слушателю представить себе картину более полно. Например, фраза «毛茸茸的小狗» (máoróngróng de xiǎogǒu) описывает маленького щенка как «пушистого», вызывая в воображении образ мягкой шерсти животного. А выражение «笑咪咪地看着她» (xiàomímí de kànzhe tā) передаёт, как кто-то смотрит на кого-то с теплой, радостной улыбкой, что делает сцену более живой и насыщенной эмоциями.

[3] Добавление морфемы к двум повторяющимся морфемам

Когда к двум повторяющимся морфемам добавляется дополнительная морфема, образуется новое слово, обычно существительное. Это придает языку возможность создавать новые объекты или явления, наделяя их конкретными характеристиками. Например, «毛毛虫» (*máochóng*), гусеницы. Здесь базовыми элементами являются повторяющиеся морфемы «毛毛» (*máo*), что связано с волосатым видом насекомых, а добавленная морфема «虫» (*chóng*) обозначает насекомое. Вместе они создают визуальное представление о маленьком существе с множеством волосков. Другим примером можно назвать «毛毛雨» (*máoyǔ*), морозящий дождь. Морфемы «毛毛» (*máo*) символизируют мелкие капли дождя, а морфема «雨» (*yǔ*) обозначает сам дождь. Образованное слово прекрасно передает ощущение легкого, едва заметного дождя.

[4] Повтор первого слога прилагательного, вставляя в середину слога две повторяющиеся морфемы

Примером интересного способа словообразования в китайском языке является вставка морфем, таких как «里» (*lǐ*) или «了» (*le*), между двумя повторяющимися морфемами. Хотя эти вставляемые морфемы сами по себе не несут самостоятельного значения, они участвуют в создании четырёхсложных слов, придавая им особый оттенок смысла. Такой тип словообразования известен как **неполный повтор**. Например, «慌里慌张» (*huānglǐhuāngzhāng*) означает «быть в панике». В данном случае морфема «里» усиливает чувство хаоса и растерянности. Другой пример «啰里啰唆» (*luólǐluōsuō*) переводится как «болтливый». Вставка «里» подчёркивает избыточность и назойливость речи. Слова, образованные таким образом, часто

обладают негативным оттенком, передавая чувства раздражения, недовольства или даже презрения. Этот приём позволяет китайскому языку эффективно выражать сложные эмоции и отношения, используя минимальные языковые средства [Лю Юэхуа, Ху Тао, Пань Вэньюй, 2019, с. 1112].

Почти во всех видах слов китайского языка возможно найти примеры с пересекающейся конструкцией, которые имеют определенное эмоциональное значение и в основном играют описательную роль. Кроме того, такие примеры могут создавать эффект гармоничного фонологического ритма и усиливать выразительность языка. «Современный словарь китайского языка» (7-е издание) (现代汉语词典) содержит в общей сложности 906 слов с пересекающейся конструкцией, среди которых насчитывается 527 прилагательных, 127 существительных, 74 звукоподражания, 20 глаголов, 49 наречий, 1 вспомогательное, 2 восклицания и 1 числительное.

Редупликация прилагательных

Рассматривая феномен редупликации прилагательных, можно заметить, что практически все односложные прилагательные обладают повторяющимися формами (Ван Цзихун, 2003, с. 76). Формы редупликации прилагательных разнообразны и семантически богаты. Считается, что основными типами являются следующие три типа: АА, ААВВ и АВАВ. Тип ААВВ имеет два производных формата: АВ – ААВВ и АВ – АА + ВВ – ААВВ, который также известен как одноформенная четырехсловная редупликация [Лу Чжоцун, 2000] или аддитивная четырехсловная редупликация [Чжу Цзинсун, 2003, с. 17), относящаяся к морфологической редупликации. Тип АВАВ понимается как двухформенная

четырёхсловная редупликация (Лу Чжуоюнь, 2000) или слоговая редупликация, относится к лексической редупликации.

Редупликат типа АА имеет следующие грамматические значения:

- [1] Состояние. Например, 薄薄 (báo báo, тонкий);
- [2] Увеличение. Например, 粗粗 (cū cū, грубокий);
- [3] Уменьшение качества. Например, 细细 (xì xì, тонкий);
- [4] Уменьшение размера. Например, 小小 (xiǎo xiǎo, маленький);
- [5] Описание. Например, 静静 (jìng jìng, тихий);
- [6] Активность. Например, 轻轻 (qīng qīng, слегка);
- [7] Субъективность. например, 红红 (hóng hóng, красный).

Редупликат типа ААВВ имеет такие грамматические значения, как

- [1] Увеличение. Например, 规规矩矩 (guī guī jǔ jǔ, добропорядочный);
- [2] Уменьшение. Например, 普普通通 (pǔ pǔ tōng tōng, обычный);
- [3] Описание. Например, 高高兴兴 (gāo gāo xìng xīng, с удовольствием).

Редупликат типа АВАВ обозначает следующие синтаксические значения:

- [1] Различные состояния (динамика, усиление), например, 快活快活 (kuài huó kuài huó, веселиться);

- [2] Разное количество (малое, значительное), например, 热闹热闹 (rè nǎo rè nǎo, оживленный).

Приведенные выше грамматические значения обобщены на основе различных ситуаций, представляют собой специфические значения в конкретных контекстах. По словам Чжу Цзинсуна (朱景松), «有时难以判断形容词重叠式表示量的加重或轻微, 但表示量仍然是形容词重叠的核心义» – «иногда трудно судить о том, прилагательный

редупликат обозначает увеличение или уменьшение количества, но обозначение количества все же является основным значением прилагательного редупликация» [Чжу Цзинсун, 2003].

Редупликат как форма семантического ударения представляет собой общее явление в русском и английском языках, который в английском языке образуется путем повторения фонемы, морфемы или основного слога, и используется для усиления тональности речи и обладает сильным метрическим ритмом. По статистике, в английском языке наиболее распространены существительные редупликаты, за ними следуют прилагательные, глагольные и наречные [Чжан Вэйю, 2010, с. 114]. Датский лингвист О. Йеспersen (O. Jespersen), отмечает, что полный редупликат, как естественный, так и искусственный, часто выражает повторяющийся звук, даже если между звуком, выражаемым словом, и человеческим произношением нет реального сходства [Йеспersen, 1942, с. 174]).

В русском языке редупликат часто рассматривается в контексте языкового явления «повтора». Известный советский лингвист О. С. Ахманова в 1966 году в «Словаре лингвистических терминов» указала на три образа языкового повтора: (1) полный и частичный повтор корня, основы или всего слова (без изменения или частичного изменения компонентов произношения); (2) способ составления единиц слова, синтаксических, описательных и идиоматических форм; (3) речевые модели, состоящие из повторов звуков, слов и знакомых фраз [Ахманова, 1966, с. 315]. Другими словами, повтор в русском языке существует и в словах, и предложениях. К лексическим повторам относятся слова-повторы, представляющие собой наложение слов или словосочетаний с одинаковым или сходным произношением,

обычно в виде двух повторных слов, например, «ели – ели», «му – му», «давным – давно», «бок о бок», которые в основном являются продолжением значения центрального слова.

Из-за огромных различий в фонологиях, структурах текста и лексических морфологиях между китайским, английским и русским языками наличие редупликата затрудняет процесс перевода. Как правило, он не переводится [Ли Гонань, 2018, с. 457]. Комментируя слова-повторы в поэзии китайской поэтессы Ли Цинчжао (李清照) «Шэнь Шэнь Мань» (声声慢), Лянь Шунэнь (连淑能) говорит, что «无论再美的译文, 也难以再现汉语那样重叠所体现出来的意美, 音美, 形美» – «каким бы прекрасным ни был перевод, трудно воспроизвести красоту смысла, звука и формы, воплощенную в повторе, как в китайском языке» [Лянь Шунэнь, 2010, с. 240].

Мо Янь мастерски владеет искусством использования редупликатов, применяя их к различным частям речи: прилагательным, существительным, глаголам и наречиям. Его творчество отличается способностью создавать новые повторяющиеся слова, которые не только обогащают текст, но и придают ему уникальные черты народного языка. Это умение делает произведения Мо Яня яркими и запоминающимися, наполняя их особым колоритом и атмосферой. Однако задача переводчика заключается не только в передаче прямого смысла оригинального текста, но и в сохранении его стилистической и эмоциональной окраски. Для достижения этой цели переводчику необходимо глубоко анализировать семантику и эмоциональную нагрузку каждого редупликата, чтобы найти эквивалентные выражения в языке перевода. Слепое копирование оригинала без учета особенностей принимающего языка может привести к потере

аутентичности и нарушению гармонии текста, что, в свою очередь, затруднит восприятие произведения читателями.

Пример 44. Оригинал китайского языка:

只要两秒钟我就可以用黑洞洞的枪口对准这两个人的胸脯，哪怕下地狱，哪怕进坟墓，狗杂种，老子不怕你们。(zhǐ yào liǎng miǎo zhōng wǒ jiù kě yǐ yòng hēi dòng dòng de qiāng kǒu duì zhǔn zhè liǎng gè rén de xiōng pú, nǎ pà xià dì yù, nǎ pà jìn fén mù, gǒu zá zhǒng, lǎo zi bù pà nǐ men).

Русский перевод (И. А. Егоров):

«Еще пара секунд, и можно наставить в грудь этим типам ствол пистолета. А там хоть ад, хоть могила, не боюсь я вас, сучье отродье».

Английский перевод (Х. Голдблатт):

«Two seconds was all it would take to point the **black** muzzle at the men's chests, even if that sent him straight to Hell or right to his grave».

Оригинальный текст содержит пример редупликации, который несет определенную эмоциональную и стилистическую нагрузку. «黑洞洞» (hēi dòng dòng)—это слово, описывающее состояние, которое образовано путем добавления двух повторяющихся морфем к прилагательной морфеме, что подчеркивает крайне темное, тусклое, лишённое света место. Перевод Х. Голдблатта также стремится сохранить эмоциональную атмосферу оригинала, но с учетом особенностей английского языка. В частности, первая часть предложения «*Two seconds was all it would take...*» передает динамику ситуации, хотя оригинал более резко и агрессивно начинается с «只要两秒钟...». Далее следует «*to point the black muzzle at the men's chests*», где выражение «*black muzzle*», хотя и не столь выразительно, как «黑洞洞»,

всё же передает мрачность и угрозу. Финальная часть предложения *«even if that sent him straight to Hell or right to his grave»* более смягчена по сравнению с оригинальным текстом, что делает перевод менее агрессивным и резким. Тем не менее, идея опасности и отчаянности передана. Брань «狗杂种» не переведена дословно, что могло бы усилить агрессивность текста, но Х. Голдблатт предпочел оставить этот аспект более нейтральным. Перевод И. А. Егорова также сохраняет основную структуру и эмоциональную окраску оригинала. Фраза *«Еще пара секунд...»* передает динамику и напряженность момента, хотя она не дословно отражает редупликацию. Затем выражение *«наставить в грудь этим типам ствол пистолета»* представляет собой прямую передачу угрозы, однако редупликация «黑洞洞» отсутствует, что немного снижает ощущение мрачной глубины пистолета. Последняя часть, *«а там хоть ад, хоть могила, не боюсь я вас, сучье отродье»*, хорошо передает агрессию и пренебрежение, используя грубую лексику, аналогичную оригинальной брани «狗杂种».

Таким образом, оба перевода стремятся сохранить эмоциональную и стилистическую нагрузку оригинала. Русский перевод больше фокусируется на передаче грубости и агрессии, используя аналогичные выражения, в то время как английский перевод стремится к более сдержанной и формальной интерпретации, сохраняя драматизм, но смягчая резкость оригинала.

Рассмотрим следующий пример, в котором редупликация у Мо Яня служит для усиления впечатления от описания обстановки и передачи ощущения визуального многообразия.

Пример 45. Оригинал китайского языка:

第一层摆着矮墩墩的玻璃啤酒杯.....形形色色的碟子，大大小小的碗。(dì yī céng bǎi zhe ǎi dūn dūn de bō lí pí jiǔ bēi ... xíng xíng sè sè de dié zǐ, dà dà xiǎo xiǎo de wǎn).

Русский перевод (И. А. Егоров):

«На первом расставлены приземистые стаканы для пива.....разнокалиберные тарелки, большие и маленькие чашки для еды...».

Английский перевод (Х. Голдблатт):

«The first was devoted to squat glasses of beer ... sheathed imitation-ivory chopsticks, a variety of white ceramic plates...».

В оригинальном тексте присутствуют два примера редупликации прилагательных. С одной стороны, «矮墩墩» (ǎi dūn dūn), редуплицированное прилагательное, которое описывает стаканы для пива как низкие и массивные. Данный пример усиливает ощущение устойчивости и приземистости предметов. С другой, «大大小小» (dà dà xiǎo xiǎo), редуплицированное прилагательное, используемое для описания тарелок и чашек разного размера. Оно подчеркивает разнообразие размеров посуды, создавая ощущение изобилия и богатства выбора. Перевод Х. Голдблатта стремится сохранить атмосферу оригинала. В частности, описание «*squat glasses of beer*» передает приземистость и устойчивость стаканов, хотя редупликация «矮墩墩» не отражена буквально. Фраза «*a variety of white ceramic plates*» передает идею разнообразия, но использование слова «*variety*» вместо редупликации «大大小小» ослабляет стилистический эффект оригинала. Русский переводчик сохраняет общую структуру и эмоциональную окраску оригинала, но с определенными особенностями. Фраза «*приземистые стаканы для пива*» передает

основной смысл редуплицированного прилагательного «矮墩墩», хотя отсутствие редупликации слегка уменьшает ощущение устойчивости и массивности. Выражение «разнокалиберные тарелки, большие и маленькие чашки для еды» успешно передает идею разнообразия размеров, но редупликация «大大小小» заменяется более привычным русским оборотом, что снижает стилистический эффект оригинала. Другими словами, перевод И. А. Егорова ближе к оригиналу, хотя и делает акцент на содержании, сохраняя общую атмосферу изобилия и разнообразия, но теряет часть стилистической игры редупликации.

Редупликация существительных

Редупликаты существительных могут быть разделены на два основных типа: АА и ААВВ, которые используются для выражения следующих семантических значений:

[1] Каждый, любой из себе подобных. Например, 事事 (shì shì) – «все дела, всё»; 时时刻刻 (shí shí kè kè) – «ежеминутно, ежедневно»;

[2] Много, в большом количестве, очень. Например, 处处 (chǔ chù) – «повсюду, везде»; 岁岁年年 (suì suì nián nián) – «из года в год»;

[3] Взаимно, заимобразно, друг друга. Например, 心心(相印) (xīn xīn (xiāng yìn)) – «хорошо понимать друг друга»;

[4] Поэтапно, шаг за шагом, постепенно. Например, 步步(高升) (bù bù (gāo shēng)) – «шаг за шагом», «шаг за шагом взбираться наверх»;

[5] Мелкий, незначительный. Например, 沫沫 (mò mò) – «пузырьки»;

[6] Близкое родство. Например, 爸爸 (bà bà) «папа».

[7] Собрание по гендерному признаку. Например, 莺莺燕燕 (yīng yīng yàn

yàn) – «скопление красивых девушек»;

[8] Широкая область охвата. Например, 上上下下 (shàng shàng xià xià) – «сверху донизу»;

[9] Выражение риторической окраски. Например, 风风雨雨 (fēng fēng yǔ yǔ) – «препятствия и трудности».

Пример 46. Оригинал китайского языка:

黄秋雅随着院长进了办公室，医生护士们三三两两地小心议论着。(huáng qiū yǎ suí zhe yuàn cháng jìn le bàn gōng shì, yī shēng hù shì men sān sān liǎng liǎng dì xiǎo xīn yì lùn zhe).

Русский перевод (И. А. Егоров):

«Хуан Цюя зашла вслед за ним в кабинет, а врачи с медсестрами по двое, по трое принялись негромко обсуждать случившееся».

Английский перевод (Х. Голдблатт):

«The doctors and nurses wasted no time in sharing their views of the incident as Huang followed the director to his office».

В данном примере слово «三三两两» (sān sān liǎng liǎng) используется как наречие, указывая на собрание группы людей. Редупликация оригинала создает ощущение размеренности и упорядоченности действий персонажей, подчеркивая их организованность и спокойствие. В русском переводе используется прямой перевод «по двое, по трое», а «негромко» – для обозначения «小心议论» (xiǎo xīn yì lùn), которые точно передают информацию оригинала. Другими словами, перевод И. А. Егорова делает акцент на содержании, сохраняя общую атмосферу спокойствия и порядка, но сама редупликация отсутствует. Х. Голдблатт

предпочитает более нейтральные и описательные формулировки, что делает перевод менее выразительным, но сохраняет общее настроение активности и вовлеченности персонала. В частности, описание «*doctors and nurses wasted no time in sharing their views*» передает активность и вовлеченность персонала, хотя редупликация «三三两两» не отражена буквально. Английская фраза «*as Huang followed the director to his office*» подчеркивает движение персонажа, но не передает ритмичность и размеренность действий, которые были заложены в редупликации оригинала.

Пример 47. Оригинал китайского языка

他放下灯笼和孩子，跪下，给土地爷爷和土地奶奶磕了一个头。(tā fàng xià dēng lóng hé hái zi, guì xià, gěi tǔ dì yé ye hé tǔ dì nǚ nǚ kē le yí gè tóu).

Русский перевод (И. А. Егоров):

«Дойдя до храма бога-покровителя на окраине деревни... Поставив на землю фонарь и положив ребенка, Цзинь Юаньбао встал на колени и отвесил божку и его женам поклон».

Английский перевод (Х. Голдблатт):

«Jin Yuanbao put the lantern and the little boy on the ground and knelt down to kowtow to the Earth God and his wives».

Редуплицированное выражение, описывающее богов Земли «土地爷爷» (tǔ dì yé ye) и «土地奶奶» (tǔ dì nǚ nǚ), связаны с китайскими народными верованиями, которые являются разновидностью местной культуры. Бог земли, или бог общины, который управляет партией и охраняет мир и спокойствие в поселке, чрезвычайно распространен в народных верованиях и является местным защитником.

Большинство образов бога земли просто одеты, добры, и обычно появляются в образе старика с седыми усами и волосами. Поэтому народ называет бога земли «土地公公» (tǔ dì gōng gōng) или «土地爷爷» (tǔ dì yé ye) – «Земельный дед», а его супругу – «土地奶奶» (tǔ dì nǎi nǎi) – «земельной бабушкой», что отражает близкие отношения между местными жителями и богом земли. Редупликация создает ощущение уважения и почтения к божествам, подчеркивая их значимость и двойственность (мужской и женский аспекты). Эквивалентом слова «爷爷» (yé ye) в английском языке является «grandfather», описание «*the Earth God and his wives*» передает идею двойной природы божеств, выражение «*kneeled down to kowtow*» подчеркивает ритуальную природу действия, но не передает ритмичность и двойственность, которые были заложены в редупликации оригинала.

В русском переводе происходит замена бога-земли на его аналог в православии – «бог-покровитель» – «бог, который помогает пройти жизненные уроки. Часто человек схож и с ним характером», что близко по функциональной нагрузке к богу-земли. Кроме того, переводчик вводит понятие «божок» – слово, которое в Толковом словаре С. И. Ожегова трактуется как «небольшой идол», например, «деревянный божок», который эмоционально отражает близкие отношения между богами и людьми. Таким образом, по сравнению с английским переводом, русский перевод ближе к оригиналу с точки зрения культурной эквивалентности и эмоционального выражения. Однако переводы не смогли передать точный смысл редупликации в оригинальном отрывке, которая на китайском языке служит для усиления впечатления от описания ритуальных действий и передачи атмосферы благоговения и уважения.

Тем не менее, можно сделать вывод, что редупликаты существительных и прилагательных практически не поддаются переводу, и переводчикам удастся лишь передать содержание, что приводит к определенной потере эмоциональной окраски и изменению языкового стиля автора. При переводе редупликатов русский перевод более ближе к оригиналу, поскольку обращает внимание на целостность информации и семантическое значение слов. Анализ переводов редупликации с китайского языка на русский и английский языки показал, что каждый переводчик использовал различные подходы для передачи стилистических и эмоциональных особенностей оригинала. Оба переводчика сохраняют основное содержание оригинальных предложений, передавая ключевые идеи и действия персонажей.

2.3.2 Сложности перевода производных слов

Китайский лингвист Жэнь Сюэлян (任学良) указывает, что основа слова в сочетании с приставкой (prefix), суффиксом (suffix) и вставкой (infix) образуют новое слово, что называется таким способом словообразования, как деривации [Жэнь Сюэлян, 1981]. Люй Шусинь (刘叔新) утверждает, что деривация предполагает наличие разницы между главной и зависимой частями объединяемых лексических единиц. Зависимые элементы присоединяются к основной части и дополняют ее. Главная часть связана с корневым значением, которое определяет суть понятия, происходящую от корня слова, самого слова или его производной формы. Зависимая часть включает аффиксы, содержащие менее явные грамматические значения, большинство из которых носит абстрактный характер [Люй Шусинь, 1990, с. 104]. Ян Юйсен (杨余森) в работе «Сравнение китайских и русских способов

словообразования» пишет, что метод аффиксации, также известный как метод деривации, заключается в присоединении морфологических маркеров (несвободных морфем в китайском и аффиксальных морфем в русском) к корневым продуктивным основам и продуктивным словам для образования производных слов [Ян Юйсен, 1990, с. 123].

Морфемы делятся на два типа: корневые и добавочные, в зависимости от словообразовательной способности морфемы. Морфемы, которые имеют лексическое значение, называются корневыми морфемами, в то время как морфемы, которые не имеют реального лексического значения и используются только для образования слов, называются добавочными морфемами, они являются несамостоятельными морфемами, не способными образовывать слова отдельно, но используются для присоединения к корневой морфеме для выражения грамматического и некоторых дополнительных лексических значений с зафиксированной позицией в сочетании с другими морфемами. Добавочные морфемы могут быть условно разделены на словообразовательные морфемы и формообразующие морфемы, которые являются структурными составляющими слова. Словообразовательные морфемы представляют собой аффиксальные, также известные как лексические аффиксы, которые состоят из префиксов, например, «阿 ā, 第 dì, 老 lǎo», суффиксов, например, «子 zǐ, 头 tóu, 家 jiā» и инфиксов, например, «得 dé, 不 bù, 里 lǐ». Формообразующие морфемы являются такими морфемами, которые присоединяются к основе слова и обозначают только грамматическое значение, которые также известны как флективные морфемы, например, «们 men».

С точки зрения семантического значения добавочных составляющих,

согласно Р. Бирду [Beard R., 1995], деривационные конструкции можно разделить на четыре типа: переключатели значений функций (feature value switches), экспрессивная деривация (expressive derivation), функциональная деривация (functional derivation) и транспозиция (transposition). Экспрессивная деривация имеет пять функциональных категорий, таких как уменьшение, увеличение, презрение, ласка и уважение. Лексическое значение деривации образуется путем сочетания корневых морфем и аффиксальных морфем, например, значение слова «读者 (читатель)» – «человек, который читает книги и статьи», иероглиф «读 (читать)» – это основная часть значения слова, а «者(человек, который читает)» указывает на определенный тип людей. Аффиксальная морфема в слове имеет как абстрактное грамматическое значение, указывающее на принадлежность образованного от нее слова к определенному классу слов, так и часто служит для ограничения и дополнения значения корневой морфемы, изменяя принадлежность слова, так что аффикс «者 »» служит и словообразовательной морфемой, и формообразующей морфемой.

В русском и английском языках классификации функций аффиксов похожи с существующей в китайском языке, но типы аффиксов богаче. Д. Э. Розенталь и М. А. Теленкова указывают, что служебная морфема, т.е. часть слова, видоизменяющая лексическое либо грамматическое значение корня (основы) или выражающая отношения между словами в словосочетании и предложении [Розенталь, Теленкова, 1976]. В зависимости от положения корня, русские аффиксы подразделяются на приставки (префикс), интерфиксы, суффиксы, окончания слов (флексии) и постфиксы. С точки зрения функции, существуют словообразовательные

(словообразующие) аффиксы и формообразующие аффиксы, как в китайском языке, но еще есть словообразовательно – словоформообразующие (флексионные или синкретические) аффиксы. Словообразующие аффиксы используются для создания новых слов, в то же время словоформообразующие аффиксы для построения слов в различных словоформах, например, в словах «грязный – грязнее – грязнейший», «-ее-», «-ейш-» используются для образования сравнительной и превосходной степени прилагательных. Словообразовательно-словоформообразующие аффиксы сочетают в себе как словообразующие, так и формообразующие функции, например, в слове «раб-а» аффикс «-а» включает в себя грамматическое значение падежного и числового, а также лексическое значение «женщины» (Евременко, 2021, с. 83). Далее мы проанализируем, как различные аффиксы китайского языка представлены в процессе перевода на русский и английский языки.

Приставочное словообразование

Сделав анализ характеристики префиксов китайского языка, Люй Шусян (吕叔湘) указывает, что префиксы не используются отдельно, но обладают большой активностью, разнообразными комбинациями и однонаправленным характером, они всегда располагаются перед другими морфемами [Люй Шусян, 2005, с. 16-17]. У Чжанькунь и Ван Цинь (武占坤, 王勤) считают префикс своего рода морфологией слова и лексемой, которая находится перед корнем слова и имеет характер символов той же категории вещей, придавая корню слова дополнительное значение [У Чжанькунь, Ван Цинь, 2009, с. 62]. Я. Евременко классифицирует китайские префиксы на три типа: (1) собственный префикс, или стандартный префикс, например, 阿 ā, 第 dì, 初 chū, 老 lǎo, 小 xiǎo; (2) префиксоид, псевдопрефикс или

полупрефикс, например, 可 kě, 好 hǎo, 准 zhǔn, 类 lèi, 不 bù, 无 wú, 非 fēi; (3) заимствованный префикс, например, 超 chāo, 单 dān, 多 duō, 泛 fàn, 反 fǎn, 伪 wěi, 亚 yà, 次 cì и т. д. С развитием общества, появлением новых предметов и расширением международного общения, количество китайских аффиксов увеличивается. Под влиянием различных иностранных языков создаются новые префиксы, обладающие необычайной деривационной способностью [耶夫列民科, 2021, с. 71].

Юй Юнься (余云霞) выделяет следующие четыре грамматических функции китайских префиксов: (1) префиксы как лексические элементы, которые прикрепляются к основе слова для образования производных слов. Они не несут значений, связанных с грамматикой; (2) префиксы, имеющие разнообразные значения. В китайском языке они могут выражать, с одной стороны, эмоциональные оттенки, такие как любовь, уважение, низменность, легкость и вульгарность. С другой стороны, степень глубины, размера и порядка объема; (3) префиксы, выполняющие грамматическую функцию, обозначая классы слов. Например, префиксы «阿 ā», «小 xiǎo» и «第 dì» являются существительными префиксами и их сочетание с различными корнями образует производные существительные; (4) префиксы, дополняющие значения существительных, обозначающих животных и пищу. При этом они не изменяют лексического значения исходных корней, а лишь изменяют роль в составе слога, что придает словам музыкально-ритмический смысл [Юй Юнься, 1986]. Дун Сюфан (董秀芳) отмечает с точки зрения семантики аффиксов, что префиксы в основном образованы на основе экспрессивной деривации, как «老 lǎo, 小 xiǎo, 阿 ā», которые используются перед однотонными

фамилиями, указывая на близость и ласку. Исследователь перечисляет самые распространенные префиксы в китайском языке: 阿 ā, 老 lǎo, 第 dì, 初 chū, 小 xiǎo, которые не имеют реальное семантическое значение, трудность при переводе которых заключается главным образом в том, как выразить эмоциональные факторы, стоящие за словами с этими префиксами [Дун Сюфан, 2005].

Префиксы чаще всего используются в русском языке, за ним следует английский, а реже всего – китайский. Естественно, при переводе невозможно всегда найти эквивалентные префиксы.

Пример 48. Оригинал китайского языка:

老丁同志，您大老远来了，不喝酒我们不过意。(lǎo dīng tóng zhì, nín dà lǎo yuǎn lái le, bù hē jiǔ wǒ men bù guò yì).

Русский перевод (И. А. Егоров):

«Товарищ Дин, **дружнице**, вы приехали издалека, и если не выпьете, нам будет просто неловко».

Английский перевод (Х. Голдблатт):

«Comrade Ding, **old fellow**, you've come a long way to be with us. How does it make us look if you don't drink?»

Префикс «老» (lǎo) используется для обозначения различных значений, таких как старость, уважение, порядок и другие. В китайской культуре, добавление префикса «老» (lǎo) перед фамилией выражает близость или интимность, такое выражение особенно популярно среди людей старого поколения. В данном примере Х. Голдблатт интерпретирует «老» как «old fellow», значение которого – старый приятель, старый друг или старикан, за счет чего выражается близость

взаимоотношений, в свою очередь, И. А. Егоров использует слово «дружище» с значением фамильярности.

Таким образом, можно констатировать, что переводы менее выразительны по сравнению с оригинальным текстом и уступают в точности передачи приставочного словообразования на иностранные языки.

Суффиксальное словообразование

В книге «Основы лингвистики» (语言学纲要) авторы Сюй Тунчан (徐通锵) и Е Фушэн (叶蜚声) определяют аффиксы, присоединяемые к корню слова, как суффиксы [Сюй Тунчан, Е Фушэн, 1997, с. 93]. Китайские суффиксы подразделяются на две группы – словообразовательные и словоизменятельные. Словообразовательные суффиксы играют ключевую роль в создании новых слов, позволяя образовывать разнообразные формы, иногда даже становясь необходимыми для образования самого слова. Словоизменятельные же суффиксы не участвуют непосредственно в формировании структуры слова, а лишь отражают различные грамматические изменения.

Говоря о функциях суффиксов в китайском языке, традиционно перечисляются следующие:

[1] Суффиксы могут изменять лексические свойства исходных корневых слов. В частности, суффикс «子» (zǐ) в сочетании с прилагательным «疯» (fēng) образует существительное «疯子» (fēng zǐ), обозначающее «сумасшедший»;

[2] Суффиксы могут выражать определенную эмоциональную окраску. Например, суффикс «儿» (ér) может обозначать уменьшительно-ласкательное значение, привязанность или любовь, образуя производные слова, такие как «老伴

儿» (lǎo bàn ér) – «старая супруга» и «花儿» (huā ér) – «цветок»;

[3] Суффиксы обладают эффектом усиления значения. Другими словами, значение производных слов, образованных с помощью подобных суффиксов, не меняется, а лишь усиливается в определенной степени. Например, с суффиксом «乎» (hū) образуется слово «胖乎乎» (pàng hū hū) – «толстенький», этот пример демонстрирует усиление основного значения «толстый» (胖 pàng), делая его более мягким и дружелюбным. Другие примеры, 圆乎乎 (yuán hū hū) – «кругленький», 软乎乎 (ruǎn hū hū) – «мягонький».

[4] Некоторые суффиксы способны значительно изменять значение корневого слова. Например, слово «皮» (pí), имеющее значение «кожа», при добавлении суффикса «儿» (ér) трансформируется в новое слово «皮儿» (pí ér), приобретая значение чего-то тонкого и шелушащегося. Такое изменение иллюстрирует, как суффиксы могут влиять на семантику исходного корня, расширяя или уточняя его смысловые оттенки.

[5] Суффиксы продуктивны. Возьмем для примера суффикс «然 rán», который может не только сочетаться с существительными и глаголами, но и сочетаться с прилагательными и наречиями для образования новых слов. Например, существительное + 然=天然(природа), глагол + 然=贸然 (слепо), прилагательное + 然=欣然 (с радостью), наречие + 然=突然 (вдруг).

[6] Суффиксы могут выполнять функцию балансировки и гармонизации. Они способны преобразовывать части речи, формируя новые слова. Например, прилагательное «弯» (wān) с добавлением суффикса «儿» (ér) становится существительным «弯儿» (поворот). Некоторые суффиксы не несут значительного

смыслового вклада, а скорее играют роль выравнивания, как в словах «信儿» (новость) и «桌子» (стол). Другими словами, некоторые суффиксы действуют как формальные элементы, не влияющие существенно на семантику слова, а служащие для обеспечения гармонии и сбалансированности конструкции.

[7] Отдельные суффиксы имеют конкретные грамматические значения. Например, суффикс «们 men» является показателем множественного числа, который может сочетаться с местоимениями и существительными, образуя множественное число имен существительных, например, «我们» (мы) [耶夫列民科, 2018, с. 80-82].

Люй Шусян отмечает, что в китайском языке настоящих аффиксов немного, и многие из них могут считаться префиксами и суффиксами, но они всё ещё недостаточно развиты и могут называться лишь префиксоидами и суффиксоидами. Причина добавления термина 'соид' заключается в том, что эти элементы не полностью фиксированы семантически и иногда проявляются в качестве корней слов. Истинные аффиксы, согласно исследователю Чжу Дэси, могут присоединяться исключительно к корневому компоненту, имеющему только позиционную связь с корнем, но не смысловую. Например, «家 jiā», «员 yuán», «主义 zhǐ yì» [Чжу Дэси, 1982, с. 29]. Суффиксы выполняют гораздо больше функций, чем префиксы и инфиксы, и слова, образованные с их помощью, составляют большинство китайских производных. Распространенные суффиксы включают «子 zǐ, 头 tóu, 儿 ér, 者 zhě, 巴 bā, 然 rán, 性 xìng, 化 huà».

Рассмотрим возможности перевода суффиксальных образований на примере произведений Мо Яня.

Пример 49. Оригинал китайского языка:

但老子时运不济，落在了你们这帮穷棒子手里，天意不可违，老子服软了，老子是你们的孙子了。(dàn lǎo zǐ shí yùn bù jì, luò zài le nǐ men zhè bāng qióng bàng zi shǒu lǐ, tiān yì bù kě wéi, lǎo zi fú ruǎn le, lǎo zi shì nǐ men de sūn zi le).

Русский перевод (И. А. Егоров):

«Но мне не повезло, попал в лапы к вам, шайке голодранцев. Против воли неба не пойдёшь, ваша взяла, презренный внук, я перед вами».

Английский перевод (Х. Голдблатт):

«But in letting me fall into the hands of you low-class peasants, fortune has not smiled on me. I cannot fight heaven's laws. I give up, count me as your lowly grandson».

В оригинальном тексте можно выделить несколько слов с суффиксом 子, которые важны для анализа: 穷棒子(qióng bàng zi) – «голодранцы», где 棒子 (bàng zi) является уничижительным обращением к человеку, часто используется в негативном контексте, 孙子«sūn zi», и «老子 lǎo zǐ». В русском переводе, методом замены «穷棒子 qióng bàng zi» преобразуется в «голодранец», что подразумевает презрительное отношение к человеку бедного происхождения. Со своей стороны, перевод слова 孙子«sūn zi» приобретает уничижительное выражение «презренный внук». В английском переводе эмоциональный подтекст подчеркивается с помощью добавления прилагательных «low-class» и «lowly». В то время как «老子 lǎo zǐ» используется для того, чтобы оскорбить другую сторону, и в сочетании с контекстом уничижительный смысл за ним не обязательно повторяться, оно буквально переводится как «Я». С методом упрощения и добавления выполняется задача по переводу.

Таблица 6 – Параметры перевода китайского текста на русский и английский языки (Пример 49)

Мо Янь	И. А. Егоров	Х. Голдблатт
穷棒子 (qióng bàng zi) – «голодранцы»	голодранцы	low-class peasants
老子 (lǎo zi) – «я»	я	me
孙子 (sūn zi) – «внук»	презренный внук	lowly grandson

Таким образом, переводчики использовали различные техники перевода, чтобы передать смысл и эмоциональную окраску оригинального текста. Оба перевода стремятся сохранить основной смысл текста, однако каждый переводчик выбирает разные подходы к адаптации. В частности, в русском переводе делается акцент на эмоциональной насыщенности и драматичности ситуации. Английский перевод ближе к дословному переводу, так как передает больше лексическое соответствие, но также старается сохранить образность через такие выражения, как «low-class peasants» и «heaven's laws». В английском варианте «low-class peasants» звучит менее грубо, но все равно подчеркивает социальное положение персонажей.

Каждый переводчик пытается сохранить баланс между точностью передачи смысла и естественностью языка. Русский перевод отличается большей сжатостью и лаконичностью, часто объединяя несколько идей в одно предложение. Например, «ваша взяла, презренный внук, я перед вами» представляет собой сжатый вариант трех китайских предложений. Английский перевод стремится к сохранению оригинальной структуры предложений, но при этом делает её более плавной и естественной для английского языка. Например, фраза «But in letting me fall into the hands of you low-class peasants» сохраняет синтаксический строй, но добавляет стилистическую обработку.

Обе версии перевода стараются передать эмоциональный тон оригинала. И. А. Егоров делает упор на драматизм и уничижительность, используя резкие и выразительные формулировки. Английский вариант также передает уничижительность, но делает это более сдержанно, сохраняя формальную дистанцию. Переводчики учитывают особенности культуры и языка, в частности, русский перевод адаптирует текст под российские реалии, добавляя элементы разговорного языка и экспрессивности, в то время как английский перевод сохраняет больше формальности и литературности, что характерно для академического стиля.

Инфиксное словообразование

Согласно Б. Хадумоду (B. Hadumod), инфикс является дополнительным компонентом, встроенным между двумя морфемами [Хадумод, 1996]. Однако среди европейских синологов и китайских ученых до сих пор нет единого мнения относительно наличия инфиксов в современном китайском языке. Среди ученых, которые признают наличие инфиксов в китайском языке, некоторые утверждают, что существуют только два вида инфиксов: «得 dé» и «不 bù». А. Алунгов признает наличие инфиксов в китайском языке, отмечая в книге «Структура китайского языка» следующее: «Количество инфиксов в китайском языке очень ограничено, есть только ‘不 bù’ и ‘得 dé’, встроенных между глаголами, обозначающими возможный или невозможный результат действия» [Алунгов, 1959, с. 39]. Люй Шусян (吕叔湘) также отмечает, что в китайском языке не так много аутентичных аффиксов, и единственные из них – «不 bù» и «得 dé» [Люй Шусян, 1979, с. 48]. В книге «Исследование китайских инфиксов» (中缀试探) Ли Жунсун (李荣嵩) пишет,

что инфикс представляет собой вспомогательный элемент (служебную морфему), вставляемый в середину слова. В китайском языке есть два инфикса: «不 bù» и «得 dé». Например, «看得见» (kàn de jiàn) – можно увидеть, «看不见» (kàn bú jiàn) – нельзя увидеть. В качестве корня инфикса могут использоваться только дополнительные структурные соединения, такие как «打倒 dǎ dǎo», «看见 kàn jiàn» [Ли Жунсун, 1986]. По мнению Жэн Сюэляна (任学良), инфикс является вставкой в слово, в китайском языке к ним относятся «不 bù», «里 lǐ», «七, 八 qī, bā», «三, 四 sān, sì» [Жэн Сюэлян, 1981, с. 41]. Чэнь Гуанлэй (陈光磊) и Чжао Юаньжэн (赵元任) согласны с тем, что помимо морфем «得 dé» и «不 bù», «里 lǐ» и «一 yī» также могут использоваться как инфиксы [Чэнь Гуанлэй, 1994, Чжао Юаньжэн, 1979].

Когда инфикс не имеет реального значения, его не нужно переводить, удаление инфикса не изменит семантику оригинального текста, если же инфикс имеет семантическое значение, указывающее на отрицание, то его необходимо переводить на иностранные языки.

Пример 50. Оригинал китайского языка:

妾就是妾，靠不住，靠得住的还是正妻。(qiè jiù shì qiè, kào bú zhù, kào de zhù de hái shì zhèng qī).

Русский перевод (И. А. Егоров):

«Наложница есть наложница, довериться можно лишь жене».

Английский перевод (Х. Голдблатт):

«A concubine is just that, not someone you can trust. Unlike a real wife».

Рассмотрим основные параметры перевода оригинального текста:

Таблица 7 – Характеристики параметров перевода примера 50

Мо Янь	И. А. Егоров	Х. Голдблатт
靠不住 (kào bú zhù) буквально означает «нельзя полагаться», «недостойная доверия»	довериться можно лишь жене	not someone you can trust
靠得住 (kào de zhù) – «надёжная», «той, кому можно доверять»	не передано прямо, но подразумевается через противопоставление	Unlike a real wife

В этом примере противопоставляются два предмета, описываемые двумя словами «靠得住 kào de zhù» и «靠不住 kào bú zhù». «得 de» имеет положительное значение, а «不 bú» – отрицательное, в английском и русском переводах используется одинаковый способ перевода – метод опущения, чтобы сосредоточиться на одном предмете, например, в русском языке акцент делается на «靠得住 kào de zhù, довериться можно», наречие «лишь» подчеркивает уникальность отношения, а в английском – на «靠不住 kào bú zhù, not ... can trust», «Unlike» указывает пропущенное слово с инфиксом «靠得住 kào de zhù».

Если Х. Голдблатт прямо передает значение недоверия выражения 靠不住 (kào bú zhù), то И. А. Егоров смысл передает косвенно, через противопоставление статуса жены и наложницы. Третье китайское выражение вообще прямо не передано в русском переводе, тогда как в английском частично передается значение надежности через контраст. Последнее китайское выражение передано переводчиками адекватно, в котором отображается статус главной супруги.

Таким образом, получается, что русский перевод использует более метафоричный подход, делая акцент на эмоциональном противопоставлении, английский перевод более буквальный, четче передает оригинальные конструкции

и смыслы. В обоих переводах инфиксы переданы не буквально, а через смысловые аналоги. Прямого перевода китайских инфиксов нет, но их функции заменены контекстом и стилистическими приемами.

Аффиксы в китайском языке зачастую не могут быть непосредственно перенесены в другой язык с сохранением оригинальной структуры, однако их скрытые значения можно выразить различными методами, такими как замена, дополнительный перевод или другие приемы. Многие аффиксы не обладают четким семантическим значением, однако там, где такое значение присутствует, например, в случае инфиксов, используемых для обозначения утвердительного или отрицательного значения, оно должно быть учтено и передано в процессе перевода.

2.3.3 Перевод сложносоставных слов

Способ формирования слов из двух или более корневых морфем называют методом сложения. Этот метод объединяет технику соединения (композиции) и аффиксальные способы словообразования для создания производных слов. Синтетический метод заключается в соединении двух (или более) корней (или продуктивных стеблей, продуктивных слов) для образования нового слова. Подавляющее большинство китайских синтетических слов образовано с помощью метода сложения, который является самым активным и продуктивным методом словообразования в китайском языке. Слова, образованные таким методом, называются сложносоставными словами. Например, сложением корневых морфем «理» и «想» образуется слово «理想» (мечта); трех корневых морфем «牛», «皮» и «纸» – слово «牛皮纸» (крафт-бумага).

Сложносоставные слова могут быть классифицированы в зависимости от отношений между корневыми морфемами как параллельные сложные слова, модифицированные сложные слова, глагольно-дополнительные сложные слова, глагольно-объектные сложные слова и субъектно-предикативные сложные слова. Параллельные сложные слова образуются путем соединения двух морфем, имеющих одинаковое, противоположное или сопоставительное значение. В таких словах каждая морфема равноправна, и не существует различия между подлежащим и второстепенным. Из двух морфем, составляющих модифицированные сложные слова, первая морфема оформляет или ограничивает вторую морфему, а последняя является центральным компонентом слова. Глагольно-дополнительные сложные слова состоят из глагольной морфемы или прилагательной морфемы, за которыми следует дополнительная морфема. Глагольно-объектные сложные слова состоят из глагольной морфемы, за которой следует морфема существительная, которая служит объектом глагола. В глагольно-объектном сложном слове последняя морфема является глагольной или прилагательной морфемой. Структурные отношения между двумя корневыми морфемами в субъектно-предикатном сложном слове аналогичны отношениям между субъектом и предикатом в синтаксисе. Кроме этих типов, также существует сложный тип слов, который состоит из двух или более морфем, структурное соотношение которых примерно такое же, как и у двусложных слов.

При переводе двусложных слов, за исключением тех, что содержат культурно-специфичные элементы, как правило, можно найти эквивалентные лексические единицы в языке перевода. Что касается сложных слов, состоящих из трёх или

более морфем, обычно требуется разбить слово на части и проанализировать связи между этими морфемами. Далее мы подробно разберем методы перевода сложносоставных слов различных типов с тремя и более морфемами.

(1) Прилагательная морфема + существительное

Семантический центр такого типа слов находится в существительном, а прилагательная морфема в основном используется для описания состояния, формы, размера, цвета и т. д. В английском и русском переводах такие слова обычно разбиваются на структуру «прилагательное + существительное». Приведенные примеры переводов в данном параграфе принадлежат И. А. Егорову и Х. Голдблатту соответственно.

Пример 51. 粉荷花 fěnhé huā – «розовый лотос» (И. А. Егоров) / «pink lotus» (Х. Голдблатт).

В данном случае китайское сложное слово состоит из трех отдельных иероглифов, каждый из которых имеет определенное значение (переводчики использовали два слова). Первый имеет отношение к розовому цвету, второй – к лотосу, третий – виду цветка как такового. Другими словами, сочетание трех иероглифов образует выражение сложное слово 粉荷花, которое буквально можно перевести как «*лотос розового цвета*». Данное красивое название подчеркивает нежность и мягкость лепестков цветка лотоса. В отличие от переводчиков, которые буквально перевели слово на соответствующие языки, тем самым потеряв сему «нежности и мягкости».

(2) Существительное + существительная морфема

Сложные слова подобного типа представляют собой номинации, связанные с

существительными и производные от них. В таких случаях основное значение слова сосредотачивается на морфеме существительного, а само существительное используется для уточнения другой морфемы существительного. При переводе существительные превращаются в атрибутивы в форме согласованного и несогласованного определения.

Примеры 52-56:

啤酒杯 pí jiǔ bēi, «стаканы для пива» / «glasses of beer»

脂粉味 zhī fěn wèi, «запах пудры» / «odor of face powder»

疤痕眼 bā là yǎn, «на глазу шрам» / «scarred eyelid»

沙发套 shā fā tào, «диванный чехол» / «sofa covers»

狐狸精 hú lí jīng, «лиса-оборотень» / «fox spirit»

Также есть слова такого типа, которые сами по себе являются заимствованными словами и имеют эквиваленты в языке перевода. В данном случае напрямую используется понятие эквивалентности в целевом языке.

Примеры 57-62:

合作社 hé zuò shè, «кооператив» / «commune»

集体化 jí tǐ huà, «коллективизация» / «collectivization»

和事佬 hé shì lǎo, «миротворец» / «peacemaker»

服务员 fú wù yuán, «официант» / «attendant»

烟灰缸 yān huī gāng, «пепельница» / «ashtray»

钢夹子 gāng jiā zi, «щипцы» / «tongs»

При переводе слов с особой структурой, например: существительное + существительное + морфема существительного, как «龙凤胎 lóng fèng tāi», «龙 lóng»

(дракон) и «凤 fèng» (феникс) способные функционировать в качестве отдельных слов, можно применять метод описания, объяснения или буквального перевода. В английском переводе Х. Голдблатт буквально переведет его как «dragon and phoenix birth», в то время как в русском переводе используется метод объяснения, где переводятся только два существительных, а существительная морфема опускается.

Пример 63:

龙凤胎 lóng fèng tāi, «Следующей весной родила мне мальчика и девочку – что называется, принесла «дракона и феникса» / «Dragon and phoenix birth»

(3) Существительное + существительное

В словах, состоящих из двух существительных, центр значения обычно находится на втором слове, а первое слово используется для определения объема и области действия второго слова, при переводе обычно используется составная форма «существительное + существительное».

Примеры 64-69:

党委书记 dǎng wěi shū jì, «Партсекретарь» / «Party Secretary»

乡村医生 xiāng cūn yī shēng, «деревенские фельдшеры» / «country doctors»

赤贫阶级 chì pín jiē jí, «беднейший класс» / «impoverished class»

革命意志 gé mìng yì zhì, «революционность» / «revolutionary zeal»

私有制度 sī yǒu zhì dù, «частная собственность» / «private ownership»

土地改革 tǔ dì gǎi gé, «земельная реформа» / «land reform»

В данном случае видно, что переводчики применяют метод калькирования для передачи китайских сложносоставных слов, в которых не улавливается тонкость китайской реалии. В частности, первое слово 党委书记 состоит трех

частей, внутри которого есть сокращение 委 (wěi) от слова 委员会 (wěiyuánhui), которое обозначает комитет или комиссию, что у переводчиков не отражено вообще. Общий смысл китайского сложносоставного слова 党委书记 (dǎngwěi shūjì) заключается в том, что обозначает руководителя партийного комитета, ответственного за работу партийной организации какого-то уровня (района, города, региона). Этот человек играет ключевую роль в управлении делами партии на данном уровне и является одним из важнейших должностных лиц системы власти КНР. Другими словами, в предложенных переводах не чувствуется, что данная должность секретаря играет важнейшую руководящую роль и важна для понимания структуры власти и управления внутри коммунистической партии Китая.

(4) Глагол + существительная морфема

Сложные слова, состоящие из глаголов и существительной морфемы, обычно являются именными формами глагола, которые имеют соответствующие эквиваленты в переводящем языке. Некоторые элементы такого существительного выполняют не только грамматические, но и семантические функции, поэтому в это время можно использовать семантический перевод для объяснения оригинала.

Примеры 70-73:

注意力 zhùyì lì, «внимание» / «attention»

喊叫声 hǎnjiào shēng, «возглас» / «shout»

捕狼人 bǔláng rén, «охотник» / «wolf hunter»

下酒菜 xiàjiǔ cài, «закуска» / «something to go with your liquor»

В первом случае сложносоставное слово состоит из трех иероглифов, имеющих абстрактное значение: 注 (zhù) обозначает концентрацию внимания,

сосредоточенность, направление усилий; 意 (yì) имеет отношение к сознанию, мысли, намерению, вниманию; 力 (lì) является собой силу, энергию, способность. Более того, последний иероглиф усиливает значение, придавая слову оттенок силы, способности или энергии, необходимой для концентрации внимания, что очень сложно передать на русский и английский языки, в результате чего переводчики применили семантический перевод, передающего основное значение исходного слова.

Интересным в этом плане является третий пример 捕狼人, перевод которого отличается у переводчиков. При разборе состава китайского слова находим, что оно состоит из трех частей: 捕 (bǔ) является корнем глагола, обозначающего процесс ловли, захвата или охоты, имеет оттенок активного действия, нацеленного на получение добычи; вторая часть 狼 (láng) представляет собой существительное, означающее волка, подчеркивает конкретный объект охоты; третья – 人 (rén) относится к термину, обозначающему человека вообще, подчеркивает роль субъекта, действующего лица. Таким образом, с точки зрения композиции получаем следующее: 捕 (ловля/охота) + 狼 (волк) + 人 (человек) = человек, занимающийся ловлей волков. При сравнении переводов видно, что английский переводчик более точно передал значение китайского слова, более того, в англоязычном варианте учитывается культурный аспект Китая, где охота на волков была важной частью традиционной жизни многих регионов страны. Слово отражает профессию охотника на волков, чьей задачей было защитить стада домашних животных от хищников.

(5) Глагол + существительное

В сложном существительном, состоящем из глагола и существительного, центр значения слова находится в существительном. При переводе глагол обычно трансформируется в прилагательное или отглагольное существительное, или определительное придаточное предложение для существительного.

Примеры 74-76:

失足青年 shī zú qīng nián, «наставляющие юнца, который сбился с пути истинного» / «wayward youth»

溺水儿童 nì shuǐ ér tóng, «наглотававшийся воды ребенок» / «drowned child»

服务小姐 fú wù xiǎo jiě, «девицы–официантки» / «attendant»

В данном случае, наоборот, русский переводчик более точно передает смыслы китайских сложных слов, используя пояснения при переводе. В частности, китайское слово 失足青年 складывается из двух элементов: 失足 (*ошибочный шаг, ложный путь*) + 青年 (*молодежь, молодые люди*), в результате чего получается «Молодые люди, совершившие ошибку, сбившиеся с правильного пути». Русскоязычный вариант полностью передает смысл оригинала, более того, усиливает его за счет сниженного существительного «юнца». Англоязычный вариант представляет собой образный перевод в качестве «своенравного молодого человека», данный перевод не передает культурно-социальный контекст, важный для Китая.

Таким образом, при переводе сложных слов, которые не имеют эквивалентной лексики в целевом языке, обычно можно использовать семантический или пояснительный методы. Английский язык обладает большей грамматической гибкостью, чем русский, в результате чего перевод на английский

язык передает информацию проще и более лаконично.

Следовательно, соотношение словообразовательных различий при переводе на русский и английский языки заключается в учете таких параметров, как редупликация имен существительных и прилагательных, особенности перевода производных и сложносоставных слов. Как показал анализ, переводчики не сохраняют редупликацию оригинального текста, заменяя ее вольным переводом, в некоторых случаях в русском варианте присутствуют антонимические пары, близко передающие контекст китайского текста. В отношении второго параметра переводчики используют описательный перевод, для передачи инфиксов применяются смысловые аналоги. Для перевода сложных слов в русском варианте были выявлены семантический и пояснительный переводы, в то время как английский переводчик находит подходящие однословные эквиваленты.

2.4 Соотношение синтаксических различий при переводе

Процесс перевода — это процесс преобразования каждого компонента предложения, включая трансформацию фонемы, морфемы, слова, словосочетания, фразы, придаточного предложения, сложного предложения и группы предложений. В данном процессе больше всего осуществляется трансформация слов, включая преобразование класса слов, принадлежности слов и т. д. Трансформация словосочетания включает корректировку порядка слов, преобразование служебного и знаменательного слова. Преобразование предложения включает изменение порядка слов и типа предложения, перестановку подлежащего и сказуемого.

Перевод сложносочиненных предложений подразделяется на корректировку порядка предложений, взаимозаменяемость главного и подчиненного предложения, чередование односоставных и сложноподчиненных предложений. Переводческая трансформация на каждом уровне определяет точность и качество перевода. Далее мы проанализируем английский и русский переводы произведений Мо Яня с точки зрения синтаксических различий между языками.

2.4.1 Трансформация частей предложения

Слова и словосочетания, связанные между собой грамматически и по смыслу, называются предложениями. В книге «Современный китайский язык: том I» [现代汉语: 全 1 册, 1991] под редакцией Син Фуйи (邢福义) слова разделены на десять категорий в соответствии с их грамматическими характеристиками: существительные, глаголы, прилагательные, числительные, счетные слова, местоимения, наречия, предлоги, союзы, вспомогательные слова и звукоподражательные. Существительные, глаголы, прилагательные, счетные слова, числительные и местоимения считаются знаменательными словами, а наречия, предлоги, союзы, вспомогательные слова и звукоподражательные – служебными. В книге «Новый современный китайский язык: третье издание» (现代汉语(增订三版), 2002) под редакцией Хуан Божуна (黄伯荣) и Ляо Сюаньдуна (廖序东) слова делятся на 14 категорий: существительные, глаголы, прилагательные, дифференцирующие слова, числительные, счетные, наречия, местоимения, звукоподражательные, междометия, предлоги, союзы, вспомогательные слова и эмоционально-экспрессивные частицы. Лю Юэхуа (刘月华), Пань Вэньюй (潘文娱)

и Гу Тао (故韬) (2016) в третьем издании книги «Практическая грамматика современного китайского языка» (实用现代汉语语法) разделяют слова на 12 категорий: существительные, местоимения, числительные, квантификаторы, глаголы, прилагательные, наречия, предлоги, союзы, вспомогательные слова, звукоподражательные и междометия.

Если обратиться к грамматике русского языка, то в современном русском языке выделяют десять основных классов слов: существительные, местоимения, прилагательные, числительные, наречия, глаголы, предлоги, союзы, междометия и эмоционально-экспрессивные частицы. В «Русской грамматике» (俄语语法), изданной русским факультетом Пекинского университета (北京大学俄语系), русские слова рассматриваются в 12 классах: существительные, прилагательные, числительные, местоимения, наречия, глаголы, предлоги, союзы, междометия и эмоционально-экспрессивные частицы, с добавлением причастий и деепричастий. В книге указывается, что среди них существительные, прилагательные, числительные, местоимения, глаголы и наречия, у которых значения конкретные, они могут отражать объективные вещи, характеры, свойства, количества, поведения, состояния и т. д., и называются знаменательными словами; предлоги, союзы и междометия, у которых значения абстрактные, могут обозначать только отношения между вещами и предметами (или поведением), чувства, тоны голоса и т. д., называются служебными словами. Эмоционально-экспрессивные частицы отличаются от знаменательных и служебных слов, не имея грамматического значения с другими классами слова в предложении, такие слова относятся к особому классу слов.

В разных языках функции, которые разные части речи могут выполнять в предложениях, также различны. В китайском языке наиболее важной грамматической функцией существительных является роль подлежащего и объекта (включая объект предлогов) в предложении, за которыми следует определения, и небольшое количество существительных также может использоваться в качестве сказуемых. Существительные, как правило, редко используются в качестве обстоятельства, но основная грамматическая роль слов времени и места заключается в выполнении функции обстоятельства. Грамматическая функция местоимения согласуется со словом, которое оно заменяет. При замене существительного или именного словосочетания оно может выступать в качестве подлежащего, объекта (включая объект предлога) и определения. Заменяя глаголы, глагольные словосочетания или определенные прилагательные, они могут выступать в качестве сказуемых. При замене прилагательных и числительных они могут выступать в качестве определений и дополнений. Числительное—слово, представляющее собой число, а счётное слово — это слово, которое представляет собой единицу количества вещей или действий. В китайском языке числительное и счётное слово часто используются вместе. Числительное редко используется отдельно, только тогда, когда выступает в качестве объекта представления, в данном случае оно может использоваться как субъект и объект, например, «一加一等于二» (Один плюс один равно двум). Глаголы в основном используются в предложениях в качестве сказуемых, некоторые из них могут использоваться в качестве результативных, тенденциозных и модальных дополнений, а иногда—в качестве определителей, субъектов и объектов, а некоторые глаголы могут использоваться

как обстоятельства. Прилагательные можно разделить на общие прилагательные и не предикатные прилагательные в соответствии с компонентами предложения, которые они обслуживают, большинство прилагательных относятся к общим прилагательным. Прилагательные общего рода обычно могут использоваться в качестве определителей, предикативов, обстоятельств, дополнений, субъектов и объектов, и большинство из них могут модифицироваться наречиями степени. Непредикативные прилагательные могут изменять существительные (обычно без «的») только как определители и не могут выступать в роли предикативов, дополнений и т. д. В некоторых грамматических работах такие прилагательные называют дифференцирующими словами или атрибутивными словами, например, «男 nán, 女 nǚ, 正 zhèng, 副 fù». Основная грамматическая функция наречий—выступать в роли обстоятельств, которые могут изменять глаголы, прилагательные или целые предложения. Некоторые наречия могут выступать и в роли дополнений, но они ограничиваются такими словами, которые выражают степень, в частности, «极 jí, 很 hě, 坏 huài, 死 sǐ, 透 tòu» и т. д. Предлог находится перед существительным (словосочетанием) или местоимением и образует с ним предложное словосочетание. Существительное или местоимение после предлога является объектом предлога. Предложные словосочетания в основном используются в предложениях в качестве обстоятельств, чтобы указать время, место, способ, сферу, объект и т. д., связанные с действием или поведением или характером действия. Союзы и вспомогательные слова—это служебные слова, которые не имеют реального лексического значения, а только грамматическое, и не могут служить компонентами предложения. Использование звукоподражания более

гибкое, которое в основном используется как обстоятельство для модификации глаголов, а также может использоваться как сказуемое, дополнение и подлежащее.

В русском языке члены предложения разделяются на главные и второстепенные. Главными членами считаются подлежащее и сказуемое, второстепенные – определение, дополнение и обстоятельство. Второстепенные члены служат для пояснения главных и могут иметь при себе поясняющие их второстепенные члены. Грамматическая основа предложения – это совокупность главных членов, структурно составляющих основу смыслового выражения. Предложение является двусоставным, если содержит оба этих главных члена. Если в предложении присутствует только один из главных членов, то оно относится к категории односоставных предложений.

Составными элементами английских предложений также являются подлежащее и сказуемое. За исключением определенных типов предложений (например, побудительных, восклицательных и т. д.), в полное предложение необходимо включать оба этих компонента. В качестве подлежащего могут выступать существительные, местоимения, числительные, инфинитив или целое предложение. Сказуемое представляет собой утверждение или описание действия или состояния субъекта и, как правило, содержит глагол, чаще всего стоящий после подлежащего. Объекты могут быть прямыми или косвенными (которые также называются объектными дополнениями). В роли объектов могут выступать существительные, местоимения, числительные, инфинитив или предложение. Обстоятельства представлены наречиями, предложными фразами, причастиями и причастными оборотами, инфинитивами или словами и фразами, имеющими аналогичное значение наречиям. Обстоятельства обычно располагаются в конце

предложения, но также могут находиться в начале или в середине. В английском языке дополнение играет роль описания, определяя как субъекта, так и объект. Наиболее часто используется объектное дополнение, которое может состоять из существительных, отглагольных существительных, прилагательных, наречий, инфинитивов, причастий настоящего времени или причастий прошедшего времени. Предикатив используется для описания характера, качеств, состояний и свойств предмета, и зачастую содержит существительные, прилагательные, наречия, предлоги, инфинитивы, частицы настоящего времени и вводные предложения, которые сразу же следуют за связующими глаголами (be, become, appear, seem, look, sound, feel, get, smell и т. д.).

Хотя классификация слов в китайском, русском и английском языках схожа, и роли, выполняемые различными классами слов, также похожи, невозможно обобщить роль каждого слова как составляющей предложения в различных контекстах. При переводе с исходного языка на переводящий язык выбор стратегии перевода не является абсолютным или уникальным, с разными приемами переведенный текст может быть адаптирован к читателям разных культурных кодов.

Далее на примере переводов романа «Красный Гаолян» мы рассмотрим, каким образом осуществляется передача различных элементов предложения и категорий слов. Мы увидим, что творческие решения, принятые американским переводчиком Х. Голдблаттом, зачастую оказываются гораздо свободнее и смелее, нежели работа российской переводчицы Н. В. Власовой.

Объект $\rightleftharpoons$ сказуемое, определение $\rightleftharpoons$ обстоятельство;

Пример 77. Оригинал китайского языка:

罗汉 (подлежащее) 与我的家族只有经济上的 (определение) 联系 (объект) 而无血缘上的联系。(luó hàn yǔ wǒ de jiā zú zhǐ yǒu jīng jì shàng de lián xì ér wú xuè yuán shàng de lián xì).

Русский перевод (Н. В. Власова):

«Лоханя с моей семьёй (*дополнение*) связывали (*сказуемое*) лишь денежные (*определение*) отношения (*подлежащее*), а не кровные».

Английский перевод (Х. Голдблатт):

«But that's hogwash, since my grandma was Uncle Arhat's boss, not his daughter-in-law, their relationship (*подлежащее*) was sealed (*сказуемое*) by wages (*обстоятельство*), not by blood».

В русском переводе китайское подлежащее трансформируется в дополнение, которое сохраняет смысл определения и подлежащего, объединенного в одно целое. В английском языке подлежащее *their relationship* передает общий смысл связи между Лоханей и семьей говорящего, а обстоятельства *by wages, not by blood* переданы через предлоги «by», где «wages» соответствует денежным отношениям, а «blood» – кровным. В русском переводе акцент сделан на семейных отношениях, используя фразу «лишь денежные отношения». Это подчеркивает отличие от кровных связей. В английском переводе используется метафора «was sealed by wages», что придаст больше эмоциональной окраски и делает перевод более выразительным. Таким образом, процесс трансформации в данном случае состоит в адаптации порядка слов и определенных конструкций к грамматическим нормам принимающего языка, характерных, в частности, для английского языка («Since...», «their relationship»).

Пример 78. Оригинал китайского языка:

父亲还觉得王文义的脖子上 (*обстоятельство*) 留下两个熟葡萄一样的紫手印 (*объект*) . (fù qīn hái jué de wáng wén yì de bó zi shàng liú xià liǎng gè shú pú táo yí yàng de zǐ shǒu yìn).

Русский перевод (Н.В. Власова):

«Отцу показалось, что на шее у Ван Вэньи остались две отметины (*подлежащее*) от пальцев цвета спелого винограда».

Английский перевод (Х. Голдблатт):

«Father also sensed Commander Yu's hands release Wang's neck; he (*подлежащее*) even sensed the purple welts (*объект*), like ripe grapes (*обстоятельство*), left behind».

В данном предложении структура оригинального текста представляет собой субъектно-объектную структуру, разделенную на две части: «父亲还觉得 fù qīn hái jué de» и «王文义的脖子上留下两个熟葡萄一样的紫手印 wáng wén yì de bó zi shàng liú xià liǎng gè shú pú táo yí yàng de zǐ shǒu yìn», которая представляет собой безличное предложение. При переводе Н. В. Власова преобразует объект в субъект, решив проблему отсутствия субъекта и восстановив информативность оригинального текста, соответствуя языковым привычкам русских читателей. В русском переводе «*отметины*» (вместо «оставшиеся две отметки») передаются как подлежащее. Фраза «Отец заметил...» передана через «Отцу показалось...», что немного меняет тон высказывания. Словосочетание «на шее у Ван Вэньи» остается обстоятельством места.

В английском языке главная и подчиненная клаузы оригинального текста

объединены в одно простое предложение. «Не» (он) переведено как подлежащее, относящееся к отцу. «Purple welts» (фиолетовые следы) передано как объект. «Like ripe grapes» (как спелый виноград) передает сравнение, сохраняя обстоятельственный характер.

Таким образом, в обоих переводах обстоятельства места («на шее у Ван Вэньи») сохраняются. Объекты (следы от пальцев) в китайском тексте переданы по-разному: в русском переводе – как подлежащее, в английском – как объект. В русском переводе акцентируется восприятие отца («Отцу показалось»), тогда как в английском акцент делается на самом действии («he sensed»).

(2) Подлежащее $\Leftrightarrow$ сказуемое / определение, обстоятельство $\Leftrightarrow$ сказуемое / придаточное предложение обстоятельства

Пример 79. Оригинал китайского языка:

高粱的 (*определение*) 骚动 (*подлежащее*) 因为人们的疲惫困乏 (*обстоятельство*) 而频繁激烈 (*сказуемое*) 起来。(gāo liáng de sāo dòng yīn wéi rén men de pí bèi kùn fá ér pín fán jī liè qǐ lái).

Русский перевод (Н.В. Власова):

«Гаолян» (*подлежащее*) колыхался (*сказуемое*) сильнее (*обстоятельство*), поскольку люди совсем утомились».

Английский перевод (Х. Голдблатт):

«The sorghum (*подлежащее*) was set in motion (*предикатив*) by the exhausted troops».

Оригинальный китайский текст состоит из четырех составных частей. Определение 高粱的 (gāoliáng de) «Гаоляна» относится к следующему слову – "骚

动" (sāodòng), обозначающему движение или беспокойство, которое является подлежащим. обстоятельство 因为人们的疲惫困乏 (yīnwèi rénmen de píbèikùnfá) «из-за усталости людей» объясняет причину движения гаоляна, в то время как сказуемое 而频繁激烈起来 (ér pínfán jīliè qǐlái) «частые и интенсивные движения» описывает характер движения гаоляна.

В русском переводе подлежащее *Гаолян* передано как существительное, обозначающее растение. Сказуемое *колыхался* описывает движение растения, а обстоятельство *сильнее* указывает на интенсивность движения. Однако Н. В. Власова добавляет причину движения растения, которая указана через союз «поскольку», который вводит придаточное предложение причины. Английский перевод представляет конструкцию: подлежащее (The sorghum) + предикатив (was set in motion), которая описывает состояние движения сорго.

Следовательно, оба перевода сохранили основное значение оригинального текста, передавая идею движения гаоляна / сорго и его причину – усталость людей / солдат. Русский перевод упрощает структуру предложения, делая акцент на интенсивности движения («колыхался сильнее»), но опускает некоторые детали. Английский перевод добавляет дополнительную информацию о состоянии солдат, что обогащает контекст, но может отклоняться от прямого перевода исходного текста.

(3) Подлежащее / определение $\Leftrightarrow$ обстоятельство

Пример 80. Оригинал китайского языка:

积露连续落下，淋湿了每个人的 (определение) 头皮和脖颈 (объект) (jī lù lián xù là xià, lín shī le měi ge rén de tóu pí hé bó gěng).

Русский перевод (Н. В. Власова):

«Падала обильная роса, и у всех (обстоятельство) намокли головы и загривки (подлежащее)».

Английский перевод (Х. Голдблатт):

«The sorghum was set in motion by the exhausted troops, **whose heads and necks** (подлежащее) **were soaked** (предикатив) **by the settling dew** (обстоятельство)».

Оригинальный текст включает объект 头皮和脖颈 (tóupí hé bó gěng), который обозначает «голова и шея», данный элемент является объектом действия. Определение 每个人的 (měi ge rén de) «каждого человека» показывает, кому принадлежат голова и шея. обстоятельство времени 积露连续落下 (jī lù lián xù luòxià) «непрерывно падающая роса» указывает на условия, при которых происходит действие. Сказуемое 淋湿了 (lín shī le) «намочило» передает основное действие, которое произошло с объектами.

Русский перевод представлен обстоятельством у *всех*, которое передается как общее указание на всех людей, заменяет определение «каждого человека». В части «намокли головы и загривки» объект превращается в подлежащее, а сказуемое становится пассивным. Сказуемое «Падала обильная роса» представляет собой обстоятельство времени, переданные как самостоятельное предложение, отделенное от основного действия. У Х. Голдблатта подлежащее «Whose heads and necks» становится частью сложноподчиненного предложения, определяющего, чьи именно головы и шеи были намочены. «Were soaked» в качестве предикативного члена предложения выражает состояние голов и шеей после действия. обстоятельство «by the settling dew» указывает на источник влаги, который намочил

головы и шеи.

Следовательно, в русском переводе наблюдается изменение порядка слов и замена активных конструкций на пассивные, что характерно для русского языка. Определение «каждого человека» преобразуется в обобщенное «у всех», что позволяет сохранить смысл, но изменить структуру предложения. В английском переводе сохраняется структура сложноподчиненных предложений, характерная для английского языка. Объект становится частью придаточного предложения, а предикатив выражает результат действия.

(4) объект $\Leftrightarrow$ сказуемое / определение

Пример 81. Оригинал китайского языка:

她是三九年八月中秋节那场大屠杀的 (определение) 幸存者(объект)。 (tā shì sān jiǔ nián bā yuè zhōng qiū jié nà chǎng dà tú shā de xìng cún zhě).

Русский перевод (Н. В. Власова):

«Она пережила (сказуемое) бойню (объект) во время праздника Средины осени в одна тысяча тридцать девятом году (обстоятельство)».

Английский перевод (Х. Голдблатт):

«She had survived (сказуемое) the Mid-Autumn Festival (определение) massacre (объект) in '39 (обстоятельство)».

Оригинальный текст делится на две составляющие части: на определение 三九年八月中秋节那场大屠杀的 (sān jiǔ nián bā yuè zhōng qiū jié nà chǎng dà tú shā de) «Бойня во время праздника Средины осени в 1939 году» и объект 幸存者 (xìng cún zhě) «выживший». Русский переводчик трансформирует предложение на активную конструкцию, которая включает сказуемое «пережила», которое

передается активное действие, совершенное субъектом; затем непосредственный объект действия «бойню», в которой сохранена семантика, а также обстоятельство «во время праздника Середины осени в одна тысяча тридцать девятом году», через которое подробно передано время и события происходящего. Английский перевод ближе к оригиналу, в нем сказуемое «had survived» выражено через перфектное время, чтобы подчеркнуть завершённость действия, а объект передан кратко, с использованием идиоматического выражения «massacre» (The Mid-Autumn Festival massacre in '39).

Следовательно, переводы сохраняют основную смысловую нагрузку оригинала, но отличаются в способе передачи частей предложения. Русский перевод стремится к более подробному изложению событий, тогда как английский перевод более лаконичен и использует устоявшиеся идиомы.

В приведенных выше примерах видно, как элементы предложения в английском и русском языках могут переходить друг в друга. Субъект, иницирующий действие, может быть представлен различными частями речи в зависимости от языка. Например, предикаты способны становиться обстоятельствами или объектами, а определители часто трансформируются в обстоятельства, особенно когда речь идёт о временном аспекте. Кроме того, объекты могут превращаться в предикаты, особенно в случаях, когда глаголы и существительные имеют схожее семантическое значение. При переводе с китайского языка на русский и английский важно учитывать особенности структуры предложений и специфику передачи различных частей речи. Субъект (инициатор действия) может выражаться разными способами в зависимости от

контекста и требований языка. Например, в русском языке возможно использование пассивных конструкций, где субъект становится объектом действия, тогда как в английском варианте может применяться активный залог с сохранением субъекта. Предикаты (сказуемые) нередко превращаются в обстоятельства или объекты. В русском языке это проявляется в виде изменения порядка слов и преобразования активной формы в пассивную, а в английском языке может происходить путём добавления уточняющих элементов или использования сложных синтаксических структур. Определители, такие как прилагательные и причастия, часто конвертируются в обстоятельства, особенно если они относятся ко времени или месту, что связано с необходимостью адаптации к грамматическим нормам принимающего языка. Объекты могут трансформироваться в предикаты, особенно когда глагольные формы совпадают с соответствующими существительными по значению. Такое явление встречается преимущественно в английском языке, где глаголы и существительные могут иметь общие корни. Эти процессы демонстрируют гибкость и адаптивность переводческих стратегий, позволяющих сохранять смысл оригинала при соблюдении норм и особенностей целевых языков.

Таким образом, порядок слов в китайском языке существенно отличается от европейских языков, поэтому переводчикам приходится менять структуру предложений с учетом принимающих языков, упрощая синтаксическое целое или добавляя те или иные части предложения, трансформируя активные конструкции в пассивные и наоборот.

2.4.2 Преобразование шаблонов предложения

Преобразование простых предложений

Простое предложение представляет собой конструкцию, содержащую только одну грамматическую основу. В китайском языке такое предложение может быть разделено на субъектно-предикативное предложение и несубъектно-предикативное предложение. Субъектно-предикативное предложение состоит из подлежащего и сказуемого. В определенных лингвистических условиях подлежащее или сказуемое могут быть опущены. В зависимости от характера сказуемого, субъектно-предикативные предложения могут быть классифицированы как предложения с глагольным сказуемым, предложения с адъективным сказуемым, предложения со субъект-предикативным словосочетанием в роли сказуемого и предложения с именным сказуемым, предложения с существительным в роли сказуемого. Несубъектно-предикативное предложение может быть классифицировано как бесподлежащее предложение (бессубъектное предложение), а также как слово-предложение, состоящее из одного существительного или именного словосочетания. В большинстве случаев простое предложение может быть переведено с сохранением его структуры, однако в случае отсутствия какой-либо информации можно вводить дополнительную информацию для достижения более точного понимания текста.

Пример 82. Оригинал китайского языка:

父亲的身前身后响着踢踢跚跚的脚步声和粗重的呼吸。(fù qīn de shēn qián shēn hòu xiǎng zhe tī tī tà tà de jiǎo bù shēng hé cū zhòng de hū xī.)

Русский перевод (Н. В. Власова):

«Они догнали отряд, и теперь отец слышал со всех сторон гулкий топот шагов и тяжёлое дыхание».

Английский перевод (Х. Голдблатт):

«Father heard the tramping of feet and some coarse breathing fore and aft».

Китайское предложение начинается с уточнения субъекта «父亲的», что означает «отец» и указывает на принадлежность ощущений или действий отца. Описание окружения, которое передано через «身前身后», буквально «впереди и сзади», обозначает пространство вокруг отца. Звуки передаются в определенном порядке: «响着踢踢跚跚的脚步声和粗重的呼吸», где «响着» – звучит, «踢踢跚跚» – громкое топание (выражение шума), «脚步声» – шаги, «粗重的呼吸» – тяжелое дыхание, что важно для носителя китайского языка, так как субъект сначала уточняется, затем идут описания звуков и пространства, в котором эти звуки происходят.

Русский перевод сохраняет атмосферу оригинального текста, передавая ощущение присутствия отца среди множества людей, производящих шумные звуки. Использование глагола «услышал» подчеркивает внезапное осознание происходящего отцом. Фраза «со всех сторон» также отражает идею «вокруг» («身前身后»), хотя в оригинале не было четкого указания на множественность источников звука. В английском варианте видим, что переводчик выбрал буквальное соответствие структурным элементам предложения. «Fore and aft» является морским термином, означающим «спереди и сзади», что соответствует китайскому «身前身后». Глагол «heard» используется для обозначения восприятия

звуков, аналогично русскому переводу. Однако отсутствие контекста, указывающего на группу людей или отряд, делает этот перевод несколько абстрактнее, чем русский вариант. Таким образом, русский перевод сохраняет эмоциональную насыщенность и динамику сцены, добавляя элементы контекста (например, догоняющий отряд), что создает более живую картину событий. Английский перевод стремится к точности и сохранению оригинальности конструкции, но выглядит немного более сухим и формальным.

Преобразование сложных предложений

Предложение, выражающее полный смысл и состоящее из двух или более грамматических основ, связанных по смыслу, называется сложным предложением, а отдельное предложение, составляющее сложное предложение, называется придаточным предложением. Сложные предложения в китайском языке в основном делятся на сложносочиненное предложение и сложноподчиненное предложение. Сложносочинённое предложение представляет собой сложное предложение, части которого равноправны и не зависят друг от друга. В отличие от него, в сложноподчинённом предложении одна часть является главной, а другая – зависимой, поясняющей первую. Главная часть выражает основное значение, а зависимая – дополняет или уточняет ее. Ниже приведена классификация сложносочиненных предложений и сложноподчиненных предложений в китайском языке.

Таблица 8 – Классификации сложных предложений в китайском языке

Сложносочиненное предложение	Сложное предложение с сочинительной связью
	Сложное предложение с последовательным действием
	Сложное предложение развития действия

	Сложное предложение альтернативы
Сложноподчиненное предложение	Сложное предложение причины-следствия
	Противопоставительное сложное предложение
	Сложное предложение условия
	Предположительное сложное предложение
	Сложное предложение уступки
	Сложное предложение выбора
	Сложное предложение цели
	Сложное предложение времени
	Цепное сложное предложение

Русский язык характеризуется как язык флективного типа, используя сложные изменения слов или другие средства для выражения взаимосвязей, функций и взаимоотношений слов в предложениях. Существительные словосочетания, глагольные словосочетания, предложные словосочетания, причастные обороты, деепричастные обороты и другие структуры в русском языке могут заменять простое предложение в составе сложносочинённого предложения китайского языка, выступая в качестве определения, вторичного сказуемого или обстоятельства.

Наиболее часто используемые соединительные слова в русском языке для выражения противопоставления включают «и, и ... и ..., ни ... ни ..., да, да ... да ..., тоже, также, а (не), не ... а ..., в то время как, тогда как, если ... то ..., однако, однако же, просто, впрочем, вместе с тем, между тем (как), напротив, наоборот, не то что...но...», а в китайском языке – «并且, 既...又, 又...又..., 也...也..., 一方面...另一方面..., 既不是...也不是..., 不是...而是..., 也, 还, 又, 同时, 而, 另外, 除此之外, 还有, 此外» и т. д. [Чэнь Цзе, 2006, с. 133]. В сложносочиненных предложениях китайского языка союзы часто скрыты, особенно в литературных произведениях, поэтому при переводе союзы обычно добавляются в соответствии с языковыми

привычками.

Например, в следующем примере при переводе оригинального текста в русском варианте добавляется соединительный союз «и».

Пример 83. Оригинал китайского языка:

罗汉大爷蹲在地上，一气不吭。(luó hàn dà yé dūn zài dì shàng, yī qì bù kēng).

Русский перевод (Н. В. Власова):

«Дядя Лохань сидел на корточках **и** не издавал ни звука».

В русском переводе за счет введения союза «и» происходит добавление экспрессии через фразу «не издавал ни звука», усиливающую тишину персонажа. В оригинале же эта идея передана проще, через прямую передачу отсутствия звуков.

Пример 84. Оригинал китайского языка

大爷站起来，跟着中年人走。(dà yé zhàn qǐ lái, gēn zhe zhōng nián rén zǒu).

Английский перевод (Х. Голдблатт):

«Uncle Arhat stood up **and** followed him».

В китайском тексте используются простые и прямые формулировки, тогда как в английском переводе наблюдается некоторая адаптация для сохранения естественного звучания на английском языке. Х. Голдблатт добавляет союз «and» в середине двух предложений, которые связаны параллельным отношением, чтобы сформировать целое сложное предложение. В китайском тексте используется общее обращение 大爷 (dà yé), которое может означать старшего мужчину или дядюшку. В английском переводе это конкретизировано до имени собственного Uncle Arhat, что придает персонажу индивидуальность. В обоих языках действия

переданы одинаково: «встать» и «следовать». В китайском тексте акцент делается на последовательность действий («встал и пошел»), в то время как в английском варианте эти действия объединены в одно предложение для удобства восприятия.

В творчестве Мо Яня часто встречаются перечисления и параллельные конструкции, а также активно используется сложносочиненная связь. В английских переводах эти структуры преимущественно преобразуются в соединенные предложения, такие как сложносочинённые и сложноподчиненные, объединенные союзами.

Пример 85. Оригинал китайского языка:

上官领弟去追赶虾篓，几个妹妹去捕捉虾子。(shàng guān lǐng dì qù zhuī gǎn xiā lǒu, jǐ gè mèi mei qù bǔ zhuō xiā zǐ).

Английский перевод (Х. Голдблатт):

«Lingdi ran down to pick up the basket, while her sisters went after the shrimp».

В китайском тексте 上官领弟 (Shàngguān Lǐngdì) является главным героем, который выполняет действие «追赶虾篓» (zhuīgǎn xiālǒu) – гонится за корзиной с креветками. В английском переводе «Lingdi» – имя главного героя сохраняется, но действие переведено как «ran down to pick up the basket», т.е. побежала вниз, чтобы подобрать корзину. В оригинальном тексте выражение 几个妹妹 (jǐ gè mèimei) «несколько младших сестер», которое указывает на то, что персонажи выполняют действие «捕捉虾子» (bǔzhuō xiāzǐ) – ловят креветок. В английском переводе «her sisters», или «сестры главного героя», которые «went after the shrimp» – пошли за креветками.

Оригинальное предложение представляет собой параллельное

сложносочиненное предложение, в котором действия в двух клаузах происходят одновременно. При переводе оно преобразуется в сложноподчиненное предложение с временной клаузой, указывая при этом, что действие в подчиненной клаузе и главной происходит в одно и то же время. В китайском тексте два независимых действия разделены запятой, что подчеркивает параллельность действий. В английском переводе используется союз «while», объединяющий два действия в одном сложном предложении, что делает текст более связным и естественным для английского языка.

Пример 86. Оригинал китайского языка:

她麻木地，做梦般地回头看看妹妹们，妹妹们同样麻木地看着她。(tā má mù dì, zuò mèng bān dì huí tóu kàn kàn mèi mei men, mèi mei men tóng yàng má mù dì kàn zhe tā)

Английский перевод (Х. Голдблатт):

«Numbed and sort of dreamy, she turned to look at her sisters, who returned the look».

Таблица 9 – Сравнительная характеристика параметров перевода примера 86

Составляющие части предложения	Мо Янь	Х. Голдблатт
Она	她 (tā) – простая форма, обозначающая третье лицо женского рода	she – прямое соответствие
Ощущения	麻木地 (má mù dì) – «оцепенение», «безразличие»	numbed – «онемение», «заторможенная реакция»
Сонливость	做梦般地 (zuò mèng bān dì) – «как во сне», «мечтательно»	sort of dreamy – «немного сонная», «грезящая»
Обратилась	回头看看 (huí tóu kàn kàn) – «оглянулась посмотреть»	turned to look – «обернулась посмотреть»
На кого?	妹妹们 (mèi mei men) – «её сестры»	her sisters – точное соответствие
Реакция сестер	妹妹们同样麻木地看着她 (mèi mei men tóng yàng má mù dì kàn zhe tā) – «сестры тоже бесчувственно смотрели на нее»	who returned the look – «которые вернули взгляд». Здесь используется пассивная форма, которая сохраняет идею взаимного взгляда, но упрощает конструкцию

В китайском языке глаголы идут после подлежащих, а обстоятельства — до них (например, «麻木地、做梦般地»). В английском же порядок меняется: сначала следует подлежащее (she), потом обстоятельства (numbed and sort of dreamy) и лишь затем глагол (turned). В китайском две части предложения разделяются запятыми, что создаёт ритм и подчёркивает параллелизм двух частей. В английском это заменяется одной фразой с использованием союза who, что сокращает длину и объединяет обе идеи в одну конструкцию. В этом примере параллельное сложносочиненное предложение переводится как сложноподчиненное предложение с определительной клаузой с наречием «who», которое определяет существительное «sisters». Чувства в китайском передаются через повторение («麻木地») и метафору («做梦般地»). В английском эквиваленты становятся более прямыми и простыми: numbed и sort of dreamy.

Таким образом, перевод сохраняет основную идею и эмоции оригинального текста, но адаптирует их для английского языка, упрощая синтаксис и делая фразы более привычными для англоговорящей аудитории.

Сложные предложения без союзов

Помимо союзов, в русском языке также используются знаки препинания для обозначения связи между предложениями, предложения с союзами в сложных предложениях китайского языка иногда заменяются знаками препинания при переводе на русский и английский язык, такими как двоеточия, кавычки и т. д.

Пример 87. Оригинал китайского языка:

(母亲把我放在木盆里) 我马上停止了哭泣, 因为我感到温暖的水使我的皮肤很舒服。((mǔ qīn bǎ wǒ fàng zài mù pén lǐ) wǒ mǎ shàng tíng zhǐ le kū qì, y

īn wèi wǒ gǎn dào wēn nuǎn de shuǐ shǐ wǒ de pí fū hěn shū fú).

Русский перевод (И. А. Егоров):

«(Матушка опустила меня в купель,) и я тут же перестал плакать: в тёплой воде было приятно».

Двоеточие обычно выполняет роль пояснения, за которым следует одно или несколько предложений, не связанные с первым предложением или указывающие на включающую связь, и используются для объяснения или раскрытия того, что сказано в первом предложении [Бархударов, Белинский, Виноградов, 1956]. В примере оригинал представляет собой причинное-следственное предложение. В русском языке союз заменен двоеточием, чтобы объяснить причину действия в предыдущем предложении и усилить связь причины и следствия, делая текст более выразительным.

Знак препинания для обозначения логической связи между предложениями также используется при переводе бессвязного сложного предложения. Исходное предложение в следующем примере является пояснительным сложным предложением, а второе предложение дополняет и разъясняет первое предложение. В русском переводе используется двоеточие, чтобы указать на такую взаимосвязь.

Пример 88. Оригинал китайского языка:

她听到一阵杂沓的脚步声移近了，脚步声里夹杂着响亮的擤鼻涕的声音。(tā tīng dào yī zhèn zá tà de jiǎo bù shēng yí jìn le, jiǎo bù shēng lǐ jiā zá zhe xiǎng liàng de xǐng bí tì de shēng yīn).

Русский перевод (И. А. Егоров):

«Шангуань Лу слышала шаги: кто-то направлялся в дом и при этом звучно сморкался».

Если в китайском тексте подробно описаны звуки: шаги приближаются, и среди них слышен звук сморкания, то в русском переводе это сведено к более лаконичной версии: «услышала шаги» и «звучно сморкался». Переводчик использовал обобщённые фразы, сохранив основную идею. В то же время в оригинальном тексте присутствует деталь: шаги описываются как «杂沓的» (zá tà de), что подразумевает беспорядочный или суматошный шум. Данный нюанс теряется в русском переводе. Звук сморкания также описан более детально в китайском тексте: «响亮的擤鼻涕的声音» (xiǎng liàng de xǐng bí tì de shēng yīn) – «громкий звук сморкания». В русском переводе это передано как «звучно сморкался», что сохраняет идею громкости, но теряет нюансы описания.

В китайском тексте два предложения соединены запятой, что подчеркивает непрерывность восприятия звуков. В русском переводе это преобразовано в одно предложение с двоеточием, что делает текст более компактным.

Преобразование логических связей в сложных предложениях

При художественном переводе переводчик может по-своему объяснить намерения автора, реорганизовать структуру предложений, абзацев и глав таким образом, чтобы добиться беглости письменной речи и соответствия разговорным привычкам читателей на целевом языке, не меняя смысла предложения. Соотношение между утвердительными и отрицательным предложениями может корректироваться для достижения такой цели. Соотношение между главным и подчиненным предложениями неодинаково в сложноподчиненном предложении. Главное предложение принимает на себя основное значение, которое является основным и первичным, а подчиненное предложение изменяет или ограничивает

главное предложение, которое является вспомогательным и второстепенным. Преобразование позитивных отношений и изменение логических отношений являются наиболее распространенными методами преобразования предложения. Например, в следующем предложении оригинальный текст представляет собой сложносочиненное предложение цели. Если в подчиненном предложении используются связанные слова «为 wèi» и «为了 wèi le», то его обычно ставят перед главным предложением, сначала объясняется цель, а затем решение для достижения цели. Однако, если появляются слова «免得 miǎn de», «以免 yǐ miǎn», «以便 yǐ biàn», тогда подчиненное предложение помещается после главного.

Пример 89. Оригинал китайского языка:

而为了在老百姓心目中树立威信，一言一行都要注意。(ér wèi le zài lǎo bǎi xìng xīn mù zhōng shù lì wēi xìn, yī yán yī xíng dū yào zhù yì).

Русский перевод (И. А. Егоров):

«Авторитет в глазах и сердцах простого народа можно завоевать, **когда** следишь за тем, что говоришь и делаешь».

Оригинальный текст представляет собой сложное предложение цели, что в русском переводе трансформируется в предложение условия с наречием «когда», указывая условия достижения цели. В китайском тексте средство достижения цели выражено через «一言一行都要注意» (yī yán yī xíng dū yào zhù yì), что означает «следить за каждым словом и поступком». В русском переводе это передано через «следишь за тем, что говоришь и делаешь», что сохраняет смысл, но делает выражение более разговорным. У Мо Яня связь между целью и средством достигается через перечисление действий, связанных с вниманием к словам и

поступкам. В русском переводе эту связь усиливает оборот «когда следишь», который более явно показывает зависимость результата от процесса. В китайском тексте фраза «在老百姓心目中» (zài lǎo bǎi xìng xīn mù zhōng) означает «в глазах и сердцах простого народа». В русском переводе добавлено слово «сердца», что усиливает эмоциональный компонент, отсутствующий в китайском тексте.

Простое предложение / Сложное предложение с предложным словосочетанием

В русском языке широко используются предложные словосочетания, которые могут сочетаться с различными лексическими категориями для выражения огромного количества смыслов, а их структурные комбинации могут образовывать разнообразные уточняющие и описательные отношения с другими компонентами предложения. Китайский язык является глагольным языком, и частота употребления глаголов в предложениях значительно выше, чем в русском [Чжэнь Цзе, 2006]. При переводе часто возникает необходимость преобразования китайских глагольных конструкций в предложные словосочетания.

Пример 90. Оригинал китайского языка:

罗汉大爷看着在眼前乱晃的贼亮的刺刀，一屁股坐在地上。(luó hàn dà yé kàn zhe zài yǎn qián luàn huǎng de zéi liàng de cì dāo, yī pì gǔ zuò zài dì shàng).

Русский перевод (И. А. Егоров):

«При виде блестящего штыка, мельтешившего перед ним, дядя Лохань сел на землю».

Предлоги в русском языке могут иметь множество значений и выполняют разные функции в определенных контекстах. Например, предлог «при» может

использоваться в более, чем одиннадцати контекстах. В данном примере «при» означает «указании на наличие чего-н., как сопутствующего обстоятельства, признака, условия», используется для обозначения действия «看着 kàn zhe», которое его сопровождает. Китайский текст описывает последовательные действия: наблюдение за штыком и падение на землю. В русском переводе эти действия объединены с помощью предлога «при», что создает более динамичное восприятие. Более того, если в оригинальном тексте действие наблюдения идет первым, затем следует реакция, то в русском варианте реакция ставится на первое место, что подчеркивает значимость увиденного штыка.

В литературных произведениях Мо Яня часто встречаются разрозненные предложения, некоторые из которых являются повторяющимися предложениями. Как отмечает Люй Шусян (吕叔湘) в книге «Анализ китайской грамматики» (汉语语法分析问题), в разговорном китайском языке есть много повторяющихся предложений, в которых одно предложение следует за другим, и во многих местах они могут быть разорваны или соединены. Эти предложения характеризуются тем, что они содержат два или более подчиненных предложений, и эти предложения, как правило, не связаны между собой ассоциативными словами. В некоторых случаях одно предложение разделяется на части с помощью знаков препинания, и для соединения этих частей хорошо подходят предложные словосочетания.

Пример 91. Оригинал китайского языка:

这时，沙月亮率领着他刚刚成立起来的黑驴鸟枪队，正沿着我们送葬时走过的那条道路，兴高采烈地向着村子跑来。(zhè shí, shā yuè liàng shuài lǐng zhe tā gāng gāng chéng lì qǐ lái de hēi lǘ niǎo qiāng duì, zhèng yán zhe wǒ men sòng zàng shí zǒu

guò de nà tiáo dào lù, xìng gāo cǎi liè dì xiàng zhe cūn zi pǎo lái).

Русский перевод (И. А. Егоров):

« (1) В это время (2) по дороге, которой мы шли (3) на похороны, (4) к деревне двигался Ша Юэлян (5) во главе недавно созданного им отряда стрелков «Чёрный осёл».

В оригинале есть три параллельных подчиненных предложения, которые в русском переводе организованы в одно сложное предложение с определительным придаточным предложением, где в общей сложности использованы 5 предлогов, выступающих в роли обстоятельства времени (в это время), обстоятельства места (по дороге, на похороны, к деревне) и определения (во главе). В китайском тексте используется временная ссылка *这时*, которая переводится как «это время». В русском переводе был применен оборот с предлогом «в это время», что сохраняет смысл временной привязки. В китайском тексте предлог *沿着* используется для указания направления вдоль чего-то, в данном случае дороги, что передано в переводе через использование предлога «по». В китайском тексте конструкция *送葬时走过的* включает предлог *时*, указывающий на прошедшее действие, и предлог *过*, обозначающий прохождение мимо чего-то. В русском переводе эта сложная конструкция разбита на две части: «мы шли» и «на похороны», что делает текст более понятным и естественным для русскоязычного читателя. В китайском тексте предлог *向着* указывает направление движения, а глагол *跑来* подчеркивает движение к месту. В русском переводе предлог «к» также передает направление движения, а глагол «двигался» описывает сам процесс перемещения.

Хотя предлоги не могут использоваться в предложениях сами по себе,

предложные обороты, состоящие из существительных, местоимений или деепричастий, могут выражать отношения между людьми, вещами, событиями в качестве частей предложения, таких как определения, обстоятельства, предикатов и объектные дополнения.

Пример 92. Оригинал китайского языка:

一个小东西突然蹦跳在她的双手中。她心中一阵狂喜。(yí gè xiǎo dōng xī tū rán bèng tiào zài tā de shuāng shǒu zhōng . tā xīn zhōng yī zhèn kuáng xǐ)

Английский перевод (Х. Голдблатт):

«Without warning, something leaped up between her fingers, sending shivers of delight through her».

Китайское предложение состоит из двух отдельных предложений, связь между которыми является причинно-следственной со скрытыми союзами «因为 yīn wèi...所以 suǒ yǐ...». В английском переводе повторно использована структура с причастием настоящего времени, «Without warning» выступает в качестве обстоятельства образа, а «sending shivers of delight through he»—обстоятельства результата. Таким образом, два отдельных предложения соединены, в результате чего отражена причинно-следственная связь и описание инцидента более наглядно. В китайском тексте причинно-следственная связь очевидна: сначала появляется маленький предмет, затем женщина испытывает радость. Эта связь представлена двумя отдельными предложениями. В английском переводе причинно-следственная связь передана через использование причастного оборота: «sending shivers of delight through her» (вызывая дрожь удовольствия в ней), что подчеркивает непосредственную связь между появлением предмета и эмоциональной реакцией женщины.

Простое предложение / сложное предложение с причастным оборотом

Причастие—это неизменяемая форма глагола (без изменения лица), которая обладает признаками как глагола, так и прилагательного, со значением имени действующего лица (Шведова, 1980, с.662). Причастие может быть разделено на две категории: активные и пассивные причастия. Они в основном используются в письменном языке, и могут заменять структуры «который + глагольное сказуемое», придавая тексту более богатый грамматический и семантический смысл.

Пример 93. Оригинал китайского языка:

虾子流出篓，一片亮点在滩涂上跳跃。(xiā zǐ liú chū lǒu, yī piàn liàng diǎn zài tān tú shàng tiào yuè).

Русский перевод (И. А. Егоров):

«Вывалившиеся креветки» хлынули из неё выющейся блестящей лентой».

В китайском языке, когда сложносочиненные предложения имеют одно и то же подлежащее, то он обычно появляется только в одном из них, чтобы избежать избыточности. Отсутствие подлежащего в сложносочиненном предложении называется скрытием подлежащего. Если подлежащее появляется в каждом подчиненном предложении не из-за риторической необходимости (например, в прозаическом предложении), то каждое становится независимым (Лю Юэхуа, 2019). В этом примере подлежащее во обоих предложениях – «**虾** xiā», а во втором предложении заменяется на «**亮点** liàng diǎn». Действия во главном предложении и подчиненном предложении происходят последовательно. В русском переводе вместо подчиненного предложением «**虾子**流出篓 xiā zǐ liú chū lǒu » переводчик использует причастие «Вывалившиеся» в несовершенном прошедшем времени, что

здесь является последовательным определением слова «креветки», передающим следующую грамматическую и семантическую информации: (1) Прошедшее время указывает на то, что действие произошло до другого действия; (2) Несовершенный вид указывает на смысл процесса и продолжение действия; (3) Активный формат указывает на то, что действие активно завершается субъектом. Таким образом, использование причастия «вывалившиеся» подчеркивает завершенность процесса вываливания (虾子流出篓) и создает ощущение активного движения, что характерно для русских причастий. Это позволяет избежать длинного оборота такого, как «те креветки, которые вывалились». Во второй части предложения «хлынули из неё вьющейся блестящей лентой» сочетание деепричастной формы «хлынули» и определения «блестящей лентой» передает динамику и визуальную красоту сцены, акцентируя внимание на движении креветок и их сверкающем виде.

Простое предложение / Сложное предложение с деепричастным оборотом

Деепричастие в русском языке сочетает в себе признаки как наречий, так и глаголов. Действие и его признак, выраженные деепричастием, и действие, выраженное глаголом-предикатом, должны исходить от одного и того же субъекта. Деепричастие определяет глагол-предикат, выражая способ действия, время, причину, условие, уступку и другие значения обстоятельства. Оно может быть использовано для замены глагольных структур или наречий в китайском языке, особенно тогда, когда в предложении происходит ряд событий.

Пример 94. Оригинал китайского языка:

上官来弟提着虾篓，带着妹妹们，分拨开河堤漫坡上生长着的茂盛灌木，住堤顶爬去。(shàng guān lái dì tí zhe xiā lǒu, dài zhe mèi mei men, fēn bō kāi hé dī màn

pō shàng shēng zhǎng zhe de mào shèng guàn mù, zhù dī dǐng pá qù).

Русский язык (И. А. Егоров):

«Раздвигая» заросли кустарника на склоне, Лайди с корзиной креветок в руке вела сестёр на гребень дамбы».

Оригинальный текст состоит из четырех расположенных рядом предложений, описывающих четыре действия, выполняемых субъектом одновременно. В русском переводе действия разделены на две категории: первую категорию можно охарактеризовать как относительно стабильное и продолжительное состояние: «с корзиной креветок в руке», «Лайди вела сестёр на гребень дамбы», с двумя предложными словосочетаниями три предложения объединены в одно. К второй категории относится дополнительное действие «Раздвигая заросли кустарника на склоне», которое выполняется субъектом при выполнении действий первой категории, в качестве обстоятельства, деепричастный оборот, указывает на образ действий.

Таким образом, четыре предложения в китайском тексте объединены в одно русское, чтобы сохранить ритмичность и легкость восприятия. Персонаж Лайди становится центром внимания, что усиливает эмоциональное восприятие сцены. Причастия помогают связывать действия и характеристики в одном предложении, создавая более насыщенный и живописный текст. Действия, такие как «раздвигать» и «вести», передаются через активные глаголы, сохраняя энергичный тон оригинала.

Пример 95. Оригинал китайского языка:

小骡驹抖抖颤颤站起来，随即跌倒。(xiǎo luó jū dǒu dǒu chàn chàn zhàn qǐ lái,

suí jí diē dǎo).

Русский перевод (И. А. Егоров):

«Мулёнок, пошатываясь, встал на ноги, но тут же упал».

Это предложение представляет собой сложносочиненное предложение, указывающее на последовательные отношения. В русском переводе наречие, указывающее на состояние «抖抖颤颤 dǒu dǒu chàn chàn» преобразовано в деепричастие, которое используется для определения глагольного словосочетания «встал на ноги». Кроме того, сложносочиненное предложение, представляющее поворотную связь, трансформируется в предложение с союзом «но», представляющий поворотную связь в русском переводе. Деепричастие «пошатываясь» точно отражает смысл китайского выражения 抖抖颤颤, показывая состояние муленка во время выполнения основного действия. Более того, деепричастие помогает передать одновременность двух действий – шаткость и вставание, что также присутствует в оригинальном тексте. Русский язык позволяет использовать деепричастия для создания сложных предложений, что облегчает передачу многозначительных деталей, таких как шаткость движений.

Простое предложение / Сложное предложение с причастием настоящего времени

Существует три основных типа английских сложных предложений: сложносочиненное предложение (compound sentence), сложноподчиненное предложение (complex sentence) и сложносочиненно-сложноподчиненное предложение (compound-complex sentence). Сложносочиненное предложение состоит из двух или более независимых клауз (independent clause), структурой

которого может быть «простое предложение + соединительный союз (for, and, nor, but, or, yet, so) + простое предложение» или «простое предложение + союз (because, although, where, if, who, before) + простое предложение». Сложносочиненно-сложноподчиненное предложение состоит из двух или более независимых клауз и одной или более зависимых клауз (dependent clause), и структура может быть «независимая клауза + союз + независимая клауза + союз + зависимая клауза» или «союз + зависимая клауза + независимая клауза + союз + независимая клауза» [Ли Шуцан, Ян Хуэй, 2018, с. 8–10]. В английских переводах реорганизация и объединение предложений происходят чаще, чем в русских, где переводчик широко использует словосочетания с причастиями настоящего времени, предложные словосочетания, подчиненные клаузы и т. д., чтобы сделать фрагментарные предложения более связными.

Причастие настоящего времени (present participle) в предложении не могут использоваться ни как сказуемое, ни как некоторые другие элементы, такие как определения, предикаты, дополнения и обстоятельства. Они сохраняют природу глаголов, способны иметь собственные объекты и обстоятельства, что делает их особой формой глагола.

Пример 96. Оригинал китайского языка:

家丁们抬着酒篓，灰歪着身体上桥。(jiā dīng men tái zhe jiǔ lǒu, zè wāi zhe shēn tǐ shàng qiáo).

Английский перевод (Х. Голдблатт):

«The servants picked up the baskets and, **struggling mightily**, carried them up onto the bridge».

Оригинальный текст представляет собой параллельное сложносочиненное предложение, при английском переводе добавлено союз «and», а наречие образа действия «灰歪着身体 zè wāi zhe shēn tǐ» преобразовано в структуру «причастие настоящего времени + наречное», которое выполняет функцию обстоятельства образа. В китайском тексте наречие образа действия выступает как определение состояния тела слуг во время перемещения корзин. В английском переводе это передано через причастие «*struggling*,» которое описывает активное состояние усилия. Более того, это причастие добавляет контекст, усиливающий драматизм ситуации, показывая, насколько тяжело было переносить корзины.

Пример 97. Оригинал китайского языка:

她想喊叫，眼睛里却突然进出了几大滴泪水，啪哒啪哒地落在了地上。(tā xiǎng hǎn jiào, yǎn jīng lǐ què tū rán jìn chū le jǐ dà dī lèi shuǐ, pā dā pā dā dì luò zài le dì shàng).

Английский перевод (Х. Голдблатт):

«Wanting to scream, all she could manage was a shower of tears that fell noisily to the ground».

Оригинальное предложение представляет собой противопоставительное сложное предложение с союзом «却 què, but», которое в английском переводе преобразуется в главное-подчиненное сложное предложение с причастием настоящего времени «Wanting to scream», выполняя роль сопровождающего обстоятельства, и определительной клаузой с союзом «that», определяя существительное «tear». Другими словами, в английском языке герундий (*wanting*) используется для передачи значения желания, которое в китайском выражено через

простое глагольное действие. Английская версия использует сложноподчинённое предложение с причастным оборотом, что обеспечивает плавность и богатство содержания. Причастный оборот «*that fell noisily*» добавляет деталь, подчеркивающую звук падения слез, что усиливает драматичность момента.

Реорганизация многократных сложных предложений

Есть сложные предложения, состоящие из несколько придаточных предложений, которые сами по себе являются отдельными предложениями. Этот вид сложных предложений называется многократным сложным предложением, при переводе которых необходимо сначала выяснить все придаточные предложения и проанализировать взаимосвязь между ними, затем определить предложения следующего уровня, содержащиеся в этих предложениях, и повторить этот процесс анализа. Рассмотрим следующий пример.

Пример 98. Оригинал китайского языка:

沙月亮从挎包里掏出肥皂(1), 切成小块(2), 分给每个队员(3), 让他们认真地洗(4), 洗得一尘不染 (5)。(shā yuè liàng cóng kuà bāo lǐ tāo chū fēi zào, qiē chéng xiǎo kuài, fēn gěi měi gè duì yuán, ràng tā men rèn zhēn dì xǐ, xǐ dé yīchén bù rǎn).

Русский перевод (И. А. Егоров):

«Ша Юэлян достал из ранца кусок мыла, разрезал его и роздал бойцам с наказом помыться как следует, чтобы ни пылинки не осталось».

Оригинальный текст содержит в общей сложности пять предложений, из которых первые четыре являются сопоставленными предложениями, указывающими на отношения преемственности, где действия происходят последовательно, (4) и (5) – цепным сложным предложением, а (5) одновременно,

дополняющим описание предложения (4). При переводе на русский язык все подчиненные предложения объединяются в одно сложное предложение с сочинительной связью и сложноподчинённым предложением цели:

Сложные предложения с сочинительной связью: (1) Ша Юэлян достал из ранца кусок мыла + (2) разрезал его и роздал бойцам с наказом помыться как следует.

Сложноподчинённое предложение цели: (1) (2) + (3) чтобы ни пылинки не осталось.

Таким образом, особенностями реорганизации китайского текста при переводе на русский являются упрощение структуры предложения, когда происходит объединение нескольких простых предложений в одно сложное; экономия языковых средств за счет исключения избыточных деталей и повторений, характерных для китайского языка, в результате чего улучшается читаемость и восприятие текста на русском языке. Основные события (достать мыло, разрезать, раздать) выделяются и подчеркиваются, что делает текст более динамичным. Сохраняется авторитет персонажа через формулировку «с наказом», что передает важность его распоряжений. Более того, добавление образных выражений, таких как «ни пылинки не осталось», усиливает эмоциональное воздействие текста.

Пример 99. Оригинал китайского языка:

他对我说 (1), 你大爷爷不听组织命令 (2), 撤下医院的伤病员 (3), 耍个人英雄主义 (4), 行前为了壮胆 (5), 喝了两斤地瓜烧酒 (6), 喝得醉三麻四 (7), 结果糊里糊涂踩了自己人的地雷 (8)。 (tā duì wǒ shuō (1), nǐ dà yé ye bù tīng zǔ zhī mìng lìng (2), piē xià yī yuàn de shāng bìng yuán (3), shuǎ gè rén yīng xióng zhǔ yì (4), xíng

qián wèi le zhuàng dǎn (5), hē le liǎng jīn dì guā shāo jiǔ (6), hē dé zuì sān má sì (7), jié guǒ hú lǐ hú tú cǎi le zì jǐ rén de dì léi (8).

Перевод отдельных элементов, входящих в состав оригинального текста, следующий:

- 1) 他对我说 (tā duì wǒ shuō) – он сказал мне;
- 2) 你大爷爷不听组织命令 (nǐ dà yé ye bù tīng zǔ zhī mìng lìng) – твой дедушка не подчинялся приказам организации;
- 3) 撤下医院的伤病员 (piē xià yī yuàn de shāng bìng yuán) – оставил больных в больнице;
- 4) 耍个人英雄主义 (shuǎ gè rén yīng xióng zhǔ yì) – решил проявить индивидуализм героя;
- 5) 行前为了壮胆 (xíng qián wèi le zhuàng dǎn) – перед отправкой, чтобы набраться смелости;
- 6) 喝了两斤地瓜烧酒 (hē le liǎng jīn dì guā shāo jiǔ) – выпил две цзиня бататовой водки;
- 7) 喝得醉三麻四 (hē dé zuì sān má sì) – напился настолько, что потерял ориентацию;
- 8) 结果糊里糊涂踩了自己人的地雷 (jié guǒ hú lǐ hú tú cǎi le zì jǐ rén de dì léi) – в итоге случайно наступил на собственную мину

В этом сложном предложении грамматические основы, указанные под номерами (2), (3), (4), (5), (6) и (7) имеют параллельные отношения, между предложением (1) и остальными предложениями существует последовательное отношение, а предложение (8) находится в отношении к (2), (3), (4), (5), (6) и (7) как

причинное соединение. Перед нами три типа отношений:

1) параллельное отношение: (2) $\Rightarrow$ (3) $\Rightarrow$ (4) $\Rightarrow$ (5) $\Rightarrow$ (6) $\Rightarrow$ (7);

2) последовательное отношение: (1) $\Rightarrow$ (2)(3)(4)(5)(6)(7)(8);

3) причинно-следственное отношение: (1) (2)(3)(4)(5)(6)(7) $\Rightarrow$ (8);

Рассмотрим особенности перевода данного предложения на русский язык, выполненный И. А. Егоровым:

«Твой прадед указаний партии не слушал (1), бросил раненых в госпитале (2), погеройствовать ему захотелось (3). Перед отъездом выпил для храбрости пару цзиней бататовой водки (4), так нарезался (5), что лыка не вязал (6), вот по глупости и нашел свою мину (7), – говорил мне Сяо Шанчунь (8)».

Русский перевод представлен сложным предложением, разделенным на два предложения по семантическому признаку: параллельное и сложноподчинённое предложение причины-последствия. Отдельные предложения: (1)(2)(3) $\Rightarrow$ (4)(5)(6)(7)(8). Параллельное отношение: (1) $\Rightarrow$ (2) $\Rightarrow$ (3). Причинно-следственное отношение: (5) $\Rightarrow$ (6). В русском переводе объединены несколько последовательных действий в одно предложение, что делает текст более сжатым и динамичным. Переводчик использует более разговорные выражения, такие как «нарезался», «лыка не вязал», что приближает текст к живой речи и делает его более доступным для понимания. Сам порядок действий немного изменен для лучшего восприятия на русском языке, добавлены дополнительные эпитеты и образы, такие как «погеройствовать», «для храбрости», что усиливает эмоциональное воздействие текста. Несмотря на изменения в структуре и стиле, основная идея текста остается неизменной: рассказ о поступке деда, который нарушил приказы и совершил

необдуманный поступок.

2.4.3 Реорганизация синтагмы как особой синтаксической конструкции

При разговоре рассказчики обычно произносят больше одного слова или одного предложения. Такие предложения, связанные одно с другим, называются потоком речи. Наименьшей единицей в потоке речи, выражающей полный смысл, является предложение, а более крупными единицами, чем предложение, являются синтагма и глава. Синтагма обычно состоит из нескольких предложений, связанных между собой, и основная идея смысла синтагмы речи гармонична и едина. В непрерывном потоке речи предложения необходимо рассматривать в контексте, чтобы понять полное смысловое значение.

Пример 100. Оригинал китайского языка:

沙月亮一行二十八人(1), 都骑着清一色的黑叫驴(2)。这些驴是五莲县南部丘陵地带的特产(3)。(shā yuè liàng yī xíng èr shí bā rén, dōu qí zhe qīng yī sè de hēi jiào lú. zhèi xiē lú shì wǔ lián xiàn nán bù qiū líng dì dài de tè chǎn).

Русский перевод (И. А. Егоров):

«Все двадцать восемь бойцов Ша Юэляна ехали на одинаковых чёрных ослах из уезда Улянь, холмистого края на юге провинции».

Оригинальный текст представляет собой три предложения, первые два из которых образуют параллельное сложное предложение, а последнее—отдельное для описания существительного «*驴 lú*» – «осел». Первое предложение «沙月亮一行二十八人» дословно переводится как «группа из двадцати восьми человек под предводительством Ша Юэляна», второе предложение «都骑着清一色的黑叫驴»

обозначает «все едут на чёрных ослах одного цвета», третье – «这些驴是五莲县南部丘陵地带的特产» передает смысл «эти осла являются особым продуктом холмистого района на юге уезда Улян». С семантической точки зрения предложение (2) может использоваться как обстоятельство образа, объясняя предложение (1), а предложение (3) может выполнять функции определителя для «驴 lǘ осел» во втором предложении для описания места его происхождения. Таким образом, в русском переводе предложение организовано в простое предложение в соответствии с семантическим членением, чтобы сохранить плавность текста и избежать повторений. Переводчик объединил несколько идей в одном предложении, чтобы сделать текст более компактным и удобным для восприятия на русском языке.

В китайском языке граница между сложными предложениями и синтагмами не столь четка из-за того, что использование знаков препинания относительно свободно, и иногда зависит от привычки человека, таким образом, один и тот же отрывок у рассказчика А пишется как сложноподчиненное предложение, а у В может быть написано как синтагма (Гу Тао, Пан Вэньюй, Лю Юэхуа, 2019, с. 878). Поэтому при переводе для разрозненных предложений, выделенных знаками, их необходимо перестраивать путем реорганизации.

Пример 101. Оригинал китайского языка:

拐进高粱地后，雾更显凝滞，质量加大，流动感少，在人的身体与人负载的物体碰撞高粱秸秆后，随着高粱嚓嚓啦啦的幽怨鸣声，一大滴一大滴的沉重水珠扑簌簌落下。(guǎi jìn gāo liáng dì hòu, wù gèng xiǎn níng zhì, zhì liàng jiā dà, liú dòng gǎn shǎo, zài rén de shēn tǐ yú rén fù zài de wù tǐ pèng zhuàng gāo liáng jiē gǎn hòu, suí zhe gāo liáng cā cā la la de yōu yuàn míng shēng, yī dà dī yī dà dī de chén zhòng shuǐ zhū

pū sù sù là xià).

Русский перевод (И. А. Егоров):

«После того как отряд оказался в гуще гаоляна, туман стал более плотным и менее текучим. Когда тело или поклажа задевали стебли гаоляна, он скрипел от затаённой обиды и ронял на землю одну за другой крупные капли воды».

В этой отрывке описываются две полные сцены: первая—описание состояния тумана, вторая—описание действия падения капель тумана. Переводчик решил объединить два первых китайских предложения в одно для удобства восприятия русского читателя, сохранив общую идею плотности тумана и его воздействия на окружение.

Более того, в китайском тексте находим метафоры 「沉重水珠」 («тяжёлые капли»), что создаёт ощущение весомости каждой капли, а также 「高粱嚓嚓啦啦的幽怨鸣声」 «упоминание звука», который передает атмосферу таинственности и жалобного скрипа гаоляна. В русском переводе метафора «тяжелых капель» передана через слово «крупные», которое также подчеркивает их размер и вес. Сам звук передан как «скрипел от затаённой обиды», сохраняя эмоциональную окраску и характерный образ. Переводчик сумел передать оригинальную метафоричность текста, адаптировав её для русскоязычного читателя.

Пример 102. Оригинал китайского языка:

父亲恍然大悟，明白了它们都是活生生的灵物。它们根扎黑土，受日精月华，得雨露滋润，上知天文下知地理。(fù qīn huǎng rán dà wù, míng bái le tā men dōu shì huó shēng shēng de líng wù. tā men gēn zhā hēi tǔ, shòu rì jīng yuè huá, dé yǔ lù zī rùn, shàng zhī tiān wén xià zhī dì lǐ).

Русский перевод (И. А. Егоров):

«Внезапно его осенило, что гаолян – живое существо: пускает корни в чернозём, подпитывается лучами солнца и блеском луны, его увлажняют дожди и росы, он понимает, как всё устроено на небе и на земле».

С точки зрения структуры предложения данный пример представляет собой синтагму, оба сложноподчиненных предложения имеют полную структуру, но семантически второе предложение является дополнением к первому. При переводе на русский язык два предложения объединяются в одно сложное предложение с помощью двоеточия, в котором второе придаточное предложение выполняет роль дополнительной иллюстрации.

Также необходимо отметить, что в обоих текстах присутствует метафора живого существа, связанного с природой. Гаолян описывается как нечто, что укореняется в почве, питается природными явлениями и обладает знанием устройства мира. Русский перевод сохраняет ключевые элементы этой метафоры: корни в черноземе, питание солнечными лучами и лунным светом, увлажнение дождями и росами. Термин 「灵物」 («духовное существо») передан как «живое существо», что немного упрощает концепт, но сохраняет суть идеи. Фраза 「上知天文下知地理」 («знающий небесные явления и земные законы») переведена как «разумет, как всё устроено на небе и на земле», что близко передает значение оригинала.

Таким образом, специфика реорганизации синтагмы с китайского языка заключается в необходимости балансирования между точностью передачи оригинального текста и созданием органичного художественного текста на целевом

языке. При анализе переводов было выявлено, что в одних случаях переводчики в процессе трансформации прибегают к замене китайского текста простым распространенным предложением, в других – объединением нескольких китайских предложений в одно сложное, более того, были выявлены примеры трансформации в сложное предложение с придаточным пояснительным.

2.4.4 Изменение порядка слов

Будучи изолированным языком, в китайском языке отсутствует изменение формы слов внутри языка, выражение грамматического значения в основном полагается на порядок слов и фиктивные слова, что придает китайскому языку высокие требования к организации порядка слов. Однако из-за эпистемической функции порядка слов в китайской грамматике изменение порядка слов в конкретных контекстах часто приводит к изменению смысла предложения, что увеличивает сложность порядка слов. Характеризуясь идеографической письменностью, китайский язык сосредоточен на паратаксисе, в котором отсутствует формальность и сложное морфологическое изменение, например, существительные китайского языка не имеют изменения в падежах и явные различия в родах и числах, формы глаголов не изменяются в соответствии с временем и лицами.

Английский и русский языки принадлежат к индоевропейской языковой семье, оба языка являются флективными языками. Русский язык характеризуется свободным порядком слов, строгой внутренней структурой и грамматическими ограничениями в отношении пола, числа и падежа, в то время как китайский язык

фокусируется на последовательности слов и предложений, и их связей между ними [Лу Чжи, 2020, с. 2]. Как особая грамматическая форма китайского языка, порядок слов влияет и даже определяет значение выражения [Фан Мэнчжи, 1997, с. 8].

Английский язык уделяет особое внимание морфологии и имеет богатые средства сочетания форм, такие как лексические изменения, местоимения и разнообразные союзы. Русский язык также полагается на богатые морфологические изменения для выражения грамматических отношений, фокусируясь на строгости и целостности формы, но его порядок слов более гибкий по сравнению с английским. Разница между фокусами на значении и форме приводит к очевидным различиям в структуре предложения китайского, английского и русского языков, что отражает уникальное мировоззрение восточного и западного мира. В частности, китайский ученый Цзи Сяньлинь (季羨林) отмечает, что восточная культурная система имеет синтетический способ мышления, в то время как западная – аналитический (2015).

Из-за различий в языковых характеристиках и разных требований к порядку слов неизбежно изменение в порядке слов при переводе китайского языка на русский или английский языки. Далее рассматривается изменение порядка слов при переводе работ Мо Яня на английский и русский языки.

Перестановки определений

Переводом называется процесс преобразования речевого произведения на одном языке в речевое произведение на другом языке при сохранении неизменного плана содержания, то есть значения [Бархударов, 1975, с. 6]. В целях удобства описания все виды преобразований или трансформаций, осуществляемых в

процессе перевода, можно свести к четырем элементарным типам: перестановкам, заменам, добавлениям и опущениям. Элементами, которые могут подвергаться перестановке, являются обычно слова, словосочетания, части сложного предложения и самостоятельные предложения в составе текста. Л. С. Бархударов отмечает, что «перестановка как вид переводческой трансформации – это изменение расположения (порядка следования) языковых элементов в тексте перевода по сравнению с текстом подлинника» [Бархударов, 1975, с. 118]. Таким образом, переводчики часто используют метод перестановки для корректировки порядка слов, чтобы перевод лучше соответствовал определенной культурной традиции. Стратегии перестановки определения при переводе с точки зрения грамматических правил, семантических ограничений и прагматики представлены ниже.

(1) Ограничения грамматическими правилами

Понимание в отношении определения в русском и китайском языках примерно одинаково. В русском языке определение понимается как второстепенный член предложения, который объясняет характеристики, свойства, последовательность, подчинение вещей и так далее [Чжан Хуэйсэнь, 2002, с. 544]. Определение разделяется на два типа: согласованное определение и несогласованное определение [Розенталь, Теленкова, 1985, с. 160]. В китайском языке определение понимается как компонент, который играет описательную роль в структуре существительных [Син Фуи, 2002, с. 35]. Также наблюдается тенденция, что определение в китайском языке обычно находится перед определяемым словом.

Цзинь Дасинь (金大辛) сравнивает порядок следования определений в русском и китайском языках и выделяет следующие основные характеристики: а)

порядок следования определения в китайском языке более стабилен, чем в русском;

б) в обычном контексте в китайском языке не существует постпозитивных атрибутивных конструкций, в то время как в русском есть несогласованное определение, которое в основном является постпозитивным, т.е. стоит после определяемого слова; в) в распространенных определениях русского языка определительные и неопределенные местоимения часто помещаются на первое место в конструкции, в то время как в китайском языке вперед ставят указательные и притяжательные местоимения [Цзинь Дасинь, 1959].

Чэнь Цзе (陈洁) также рассматривает различия в порядке следования атрибутов в русском и китайском языках и сформулирует следующие пять тезисов:

а) в китайском языке обычно не используются постпозитивные определения, но распространенные определения русского языка, характеризующие цвет, материал, язык и т. д., принято помещать после определяемого слова; б) личные местоимения в китайском языке ставятся перед указательными местоимениями, а в русском языке порядок слов противоположный; в) в китайском языке определение, содержащее субъективную оценку, помещается после определения, передающего объективную оценку, а в русском—наоборот; г) определения, обозначающие цвета, могут помещаться как перед, так и после определений, передающих субъективную оценку в китайском языке, в то время как в русском языке они обычно ставятся после других определений, содержащих качественные прилагательные, а некоторые неизменяемые слова, также обозначающие цвета, обычно стоят после определяемого слова; д) в китайском языке принято ставить атрибутивные конструкции, содержащие слова с большим количеством слогов, перед теми, что

состоят из слов с меньшим количеством слогов, а в русском эта последовательность строится противоположным образом [Чэнь Цзе, 2006].

В русском языке имеются две структуры определения: а) когда в качестве атрибута используется единичное слово, оно может стоять как впереди, так и после определяемого слова; б) когда в качестве атрибута используется фраза или словосочетание, они чаще помещаются после определяемого слова. Атрибутивные конструкции, представленные в виде несогласованного определения, в большинстве языков зачастую являются постпозитивными, а китайский язык в этом смысле относительно уникален, так как все типы определений являются препозитивными (Лю Даньцин, 2008: 20), то есть атрибут обычно ставится перед определяемым словом. Таким образом, при переводе текста с китайского на русский переводчик корректирует порядок слов в соответствии с особенностями русского языка.

Пример 103. Оригинал китайского языка:

胯下一丝冰冷的感觉闪过，随即是锋利的剧痛。(kuà xià yī sī bīng lěng de gǎn jué shǎn guò, suí jí shì fēng lì de jù tòng).

Русский перевод (И. А. Егоров):

«К паху прикоснулось что-то леденящее холодное, и тут же пронизала острая боль».

В русском языке согласованное определение обычно ставится перед определяемым словом. Однако в рамках ограничений правилами грамматики согласованное определение, относящееся к неопределенному местоимению, должно быть помещено после определяемого слова. При переводе переводчик упростил

оригинальный текст и откорректировал порядок слов, поставив определение «леденящее холодное» после неопределенного местоимения «что-то». В китайском тексте используется структура «胯下一丝...感觉», что буквально переводится как «чуть ниже пояса пробежало ощущение...». Переводчик добавил уточняющее слово «что-то», чтобы сделать фразу более естественной для русского языка. Фраза «随即是» была переведена как «и тут же», что сохраняет последовательность действий и их внезапность. В обоих языках передано ощущение внезапной боли и холода. Однако русский перевод усиливает эмоциональную составляющую, используя выражение «пронизала острая боль», что делает описание более экспрессивным.

Пример 104. Оригинал китайского языка:

也许它是某位大人物投胎驴腹呢。(yě xǔ tā shì mǒu wèi dà rén wù tóu tāi lǘ fù ne).

Русский перевод (И. А. Егоров):

«Может, в этой ослице воплотился **кто-то поважнее**».

В этом примере «大人物 dà rén wù» переводится как «кто-то поважнее», простая сравнительная степень прилагательного используется в качестве постпозитивного определения для неопределенного местоимения «кто-то» из-за грамматических правил, в результате чего достигается эффект усиления значения определения в сравнительной конструкции, а в китайском языке определение стоит перед местоимением. В китайском тексте присутствует элемент шутливости или сарказма, связанный с идеей перерождения важного человека в животное. Этот оттенок сохраняется в русском переводе через использование разговорного стиля («в этой ослице», «кто-то поважнее») и лёгкого юмора. Слово «投胎» (буквально

«перерождение») заменено на более простое и понятное русскому уху «воплотился», что сохраняет идею перевоплощения, но делает её менее формальной. Выражение «大人物» («важная персона») передано как «кто-то поважнее», что добавляет нотку легкой иронии и лучше соответствует контексту диалога. Хотя перевод отличается по структуре и стилю от оригинала, он сохраняет основную идею и настроение текста. Читатель понимает, что речь идет о необычной ситуации, связанной с ослицей, и что это высказывание несет в себе элемент шутки или сарказма.

Несогласованные определения в русском языке выражаются существительными в косвенном падеже с предлогами или без предлогов, притяжательными местоимениями, наречиями, неизменяемыми прилагательными, сравнительной степенью прилагательных, инфинитивами, количественными числительными в именительном падеже и цельными словосочетаниями. Обычно несогласованные определения стоят после определяемого слова.

Пример 105. Оригинал китайского языка:

因为她的气味就在我们身后不远处。(yīn wèi tā de qì wèi jiù zài wǒ men shēn hòu bù yuǎn chù).

Русский перевод (И. А. Егоров):

«Потому что где-то недалеко за спиной чувствовался её запах».

В русском переводе несогласованное определение «недалеко за спиной» поставлено после неопределенного местоимения «где-то» в качестве постпозитивного определения, выраженного наречиями. В китайском тексте предложение начинается с причины («因为她的气味» – «потому что её запах»),

затем указывается местоположение запаха («*就在我身后不远处*» – «был прямо позади нас неподалеку»). В русском переводе причина тоже ставится вначале, но переводчик добавляет уточнение «*где-то далеко за спиной*», что делает фразу более плавной и естественной для русского языка, это не искажает смысл, а лишь улучшает восприятие текста. Китайское слово «*气味*» («запах») сохранено в переводе без изменений, однако выражение «*就在我身后不远处*» переведено как «*недалеко за спиной*», что сохраняет локализацию и дистанцию, указанные в оригинале. В обоих текстах присутствует ощущение близости и настороженности, вызванное присутствием запаха. Русский перевод сохраняет этот эмоциональный подтекст, делая акцент на неопределённости локализации («*где-то недалеко за спиной*»). Китайский текст более прямолинеен и лаконичен, что характерно для многих восточных языков. Русский перевод добавляет немного больше деталей и оттенков, что делает его более выразительным и соответствующим стилистике художественного произведения.

Когда речь заходит о распространенных определениях и различных типах местоимений в качестве атрибутов, обычный порядок слов таков: определительные местоимения → указательные местоимения → притяжательные местоимения → качественные прилагательные → относительные прилагательные, а в китайском языке соответствующий порядок заключается в том, что личные местоимения, которые представляют отношение принадлежности (притяжательные местоимения в русском языке), помещаются перед другими ограничительными определениями [Лу Чжи, 2020, с. 66].

Пример 106. Оригинал китайского языка:

我这两位朋友是凡人，没有预卜未来的特异功能，所以，他们很快就回去了。
(wǒ zhè liǎng wèi péng yǒu shì fán rén, méi yǒu yù bǔ wèi lái de tè yì gōng néng, suǒ yǐ, tā men hěn kuài jiù huí qù le).

Русский перевод (И. А. Егоров):

«**Эти мои друзья** – люди обычные, не было у них особых возможностей предвидеть будущее, вот они вскоре и вернулись».

Это предложение является типичным примером вышеупомянутого отличия. В китайском языке притяжательное местоимение находится в самом начале, а в русском языке порядок конструкции изменяется на «эти мои друзья»: соответственно сначала указательное местоимение, а за ним притяжательное местоимение.

В оригинальном тексте можно выделить три группы конструкций, передающих атрибутивные отношения: «*我这两位朋友*» представляет собой личное местоимение + числительное + существительное (атрибутивные отношения), затем выделяется «*是凡人*» предикативная группа, характеризующая друзей как обычных людей, далее следует «*没有预卜未来的特异功能*» отрицательная конструкция с атрибутивным определением (особая способность предвидеть будущее). У русского переводчика словосочетание «*эти мои друзья*» передано аналогично китайскому, но с перестановкой элементов для большей естественности звучания на русском языке, выражение «*люди обычные*» сохраняет характеристики «обычных людей», но в иной синтаксической форме, последняя конструкция «*не было у них особых возможностей предвидеть будущее*» представлена в виде изменения структуры для соответствия нормам русского языка,

но с сохранением основного смысла (отрицание наличия особой способности). Перестановка атрибутивных групп делает текст более удобочитаемым и привычным для русского уха. Несмотря на изменения в порядке слов, основной смысл остается неизменным. Русский перевод звучит более естественно и плавно, что важно для художественного текста.

Из всего сказанного выше, можно сделать вывод, что в русском языке согласованное определение обычно ставится перед определяемым словом, кроме неопределенного местоимения, которое должно быть помещено после определяемого слова, и несогласованные определения обычно стоят после определяемого слова. Что касается распространенных определений, в русском и китайском языках имеется разный порядок слов, который должен корректироваться в зависимости от конкретной ситуации.

(2) Семантические ограничения

Влияние культуры на языковые привычки также нельзя игнорировать при переводе. В китайском языке подчеркиваются последовательность времени, взаимосвязь между пространством и размером, степень психологического внимания, причинно-следственная связь и другие естественные логические порядки [Чэнь Цзе, Гао Шаопин, 2009, с. 65]. В частности, Дай Хаои (戴浩一) предлагает «принцип временного охвата» (The principle of temporal scope), основное содержание которого заключается в том, что компоненты, обозначающие меньший промежуток времени, обычно располагаются после компонентов, обозначающих больший промежуток времени [Дай Хаои, 1988, с. 16]. Таким образом, в китайском языке порядок слов, как правило, строится по принципу от более широкого

временного диапазона к менее широкому, например: год → месяц → день → час, в то время как в русском языке и в английском языке действует обратное этому правилу, что выражено в следующем примере.

Пример 107. Оригинал китайского языка:

1955 年 1 月 24 日，是农历乙未年正月初一。(1955 nián 1 yuè 24 rì, shì nóng lì yǐ wèi nián zhēng yuè chū yī).

Русский перевод (И. А. Егоров):

«Двадцать четвёртое января тысяча девятьсот пятьдесят пятого года было первым днём первого месяца года ивэй по лунному календарю». В китайском тексте указание на лунный календарь дано через термины «农历» («сельскохозяйственный календарь», т.е. лунный календарь) и «乙未年» (год Ивэй по шестидесятилетнему циклу китайского календаря). В русском переводе эти термины переданы как «*по лунному календарю*» и «*года Ивэй*», что сохраняет суть, но адаптируется к русским реалиям (например, «сельскохозяйственный календарь» заменён на более понятное «лунный календарь»).

Определения, обозначающие отношение принадлежности, в русском языке обычно выражаются постпозитивными существительными в родительном падеже, в то время как в китайском языке данные слова-посессоры помещаются на первое место в распространенных определениях [Шао Пэнцзе, 2018, с. 68].

Пример 108. Оригинал китайского языка:

我们成立了以黑背狼犬为核心的狗协会(狗协会的核心是黑背狼犬)，总会长嘛，当然是咱家。(wǒ men chéng lì le yǐ hēi bèi láng quǎn wèi hé xīn de gǒu xié huì (gǒu xié huì de hé xīn shì hēi bèi láng quǎn), zǒng huì cháng ma, dāng rán shì zá jiā).

Русский перевод (И. А. Егоров):

«Ядром собачьего сообщества стали овчарки, а председательствовал, конечно, я».

Китайское выражение «黑背狼犬», дословно обозначающее «черноспинный волкодав» переведено как «овчарка», что является общепринятым названием породы собак в русском языке; «狗协会» (собачье сообщество) сокращено до «собачьего сообщества», что сохраняет смысл, но делает фразу короче и удобнее для восприятия. В китайском тексте дважды упоминается, что черноспинный волкодав является ядром сообщества: первый раз в скобках, второй раз в основном тексте. В русском переводе информация о ядре сообщества дана один раз, что делает текст более лаконичным. В китайском тексте роль председателя обозначена как «总会长» («глава ассоциации»), что передано в русском переводе посредством глагольной формы «председательствовал», что сохраняет идею лидерства, но выражается более обобщенно. В китайском тексте используется фраза «当然是咱家», что подчеркивает личное участие говорящего в руководстве сообществом. В русском переводе это передано как «конечно, я», что сохраняет акцент на личном участии, но сформулирована проще. Таким образом, переводчик успешно адаптировал текст для русского языка, сократив избыточную информацию и упростив формулировки.

Пример 109. Оригинал китайского языка:

不出五分钟，大合唱般的狗叫声就会在县城的四面八方响起。(bù chū wǔ fēn zhōng, dà hé chàng bān de gǒu jiào shēng jiù huì zài xiàn chéng de sì miàn bā fāng xiǎng qǐ).

Русский перевод (И. А. Егоров):

«Не проходило и пяти минут, как во всех концах города собаки принимались лаять целым хором».

Китайское выражение «*在县城的四面八方响起*» («во всех направлениях города»), обозначающее пространственную ориентацию, в русском переводе дано через «*во всех концах города*», или эквивалентное выражение, передающее идею повсеместного распространения звуков. Перевод качественно передает смысл и настроение оригинального текста, сохраняя важные временные, пространственные и образные элементы.

В выражении пространства и направления сторон света в китайском языке обычно восток и запад ставятся в начале, потом юг и север. Порядок приоритетности: Восток ← Запад ← Юг ← Север.

Для древних людей выживание зависело от сельскохозяйственного производства, и их земледельческая жизнь была тесно связана с влиянием солнца. Согласно восходу и закату солнца первым появилось знание о востоке и западе, а понятия север и юг появились позже. Такое традиционное познание также глубоко отражается в выражении существительных места. В русском языке, в соответствии с правилом от простого к сложному, более короткие слова с меньшим количеством слогов обычно ставятся перед словами с большим количеством слогов, что делает произношение более удобным. Таким образом, существительные места выражаются как юго-восток, юго-запад, северо-восток и северо-запад.

Пример 110. Оригинал китайского языка:

果然被我嗅到了, 他们并没有远去, 他们在东南方向, 在颓败的围子墙附近, 那里原是片死孩子芥, 是屯子里专扔夭折婴儿的地方。(guǒ rán bèi wǒ xiù dào le, tā

men bìng méi yǒu yuǎn qù, tā men zài dōng nán fāng xiàng, zài tuí bài de wéi zǐ qiáng fù jìn, nà lǐ yuán shì piàn sǐ hái zi kuǎng, shì tún zǐ lǐ zhuān rēng yāo zhé yīng ér de dì fāng).

Русский перевод (И. А. Егоров):

«Ну вот, и учуял их: они совсем недалеко, на юго-востоке, у разрушенного вала, где раньше была низина мёртвых детей – деревенские закапывали там детей, умерших маленькими».

Русский переводчик точно передает направление, используя при трансформации китайского выражения «东南方向» «юго-восток». В китайском тексте конкретизация места происходит через указание направления и описание окружения («在颓败的围子墙附近» – «около разрушенной стены»). В русском переводе добавляется дополнительное пояснение «у разрушенного вала», что помогает читателю лучше представить местность. В китайском тексте упоминается «死孩子冢» («низина мертвых детей»), что является специфичным для китайской культуры местом захоронения младенцев. В русском переводе это понятие передано как «низина мёртвых детей», с дополнительным пояснением «деревенские закапывали там детей, умерших маленькими», что делает текст более понятным для русскоязычного читателя. В китайском тексте используется простая и ясная структура предложений, с четким указанием направлений и местоположений. В русском переводе сохраняется та же ясность, но добавляется немного больше описательной информации для лучшего понимания контекста. В результате, перевод сохраняет точность передачи сторон света и местоположений, адаптируя текст для русскоязычного читателя путем добавления пояснений и уточнения местных реалий.

(3) Прагматические факторы

В дополнение к некоторым грамматическим и семантическим ограничениям, иногда необходимо принимать во внимание прагматические ограничения и гибко подстраивать порядок слов в конкретном контексте. Если позволяет контекст, то определенный фиксированный порядок слов может быть нарушен.

В русском языке порядок слов иногда корректируется при помощи перемещения слов, содержание которых необходимо подчеркнуть, в конце конструкции, что делается с целью усиления выразительности. Это также является существенным различием между китайским и русским языками. Как правило, в китайском языке невозможно достичь цели акцентирования таким образом.

Пример 111. Оригинал китайского языка:

老刁, 我的好兄弟, 你安心地走吧, 愿你的灵魂早日到达冥府, 愿阎王替你安排一个好的轮回去处, 祝你转世为人。(lǎo diāo, wǒ de hǎo xiōng dì, nǐ ān xīn dì zǒu ba, yuàn nǐ de líng hún zǎo rì dào dá míng fǔ, yuàn yán wáng tì nǐ ān pái yí gè hǎo de lún huí qù chù, zhù nǐ zhuǎn shì wéi rén).

Русский перевод (И. А. Егоров):

«Старина Дяо, отправляйся с миром, славный брат мой, желаю, чтобы душа твоя вскорости достигла преисподней, чтобы владыка устроил тебе доброе перерождение, надеюсь, в человеческом образе».

В этом примере личное местоимение «мой (твой)» ставится после определяемого слова «брат», чтобы получился эффект подчеркивания и усиления эмоции.

Перестановка обстоятельства

Обстоятельство в китайском языке является модификатором перед центральным предложением в сказуемом (глагольном, прилагательном) словосочетании. Обстоятельство обычно представлено наречием, а также может быть представлено существительным временного ряда, активным глаголом, прилагательным, предложной фразой, счётным оборотом и т. д. Обстоятельство в китайском языке обычно стоит после подлежащего и перед сказуемым. Однако некоторые наречные выражения, указывающие на время, место, сферу охвата, ситуацию, состояние, объект интереса или тон, иногда могут появляться перед подлежащим. В частности, предложные обороты, состоящие из слова «关于(насчет)», могут появляться только в начале предложения.

В русском языке обстоятельство является второстепенным компонентом в предложениях, которое указывает на время, место совершения поступка, способ поведения, причину, цель, степень поведения и характер, которые можно разделить на обстоятельство времени, обстоятельство места, обстоятельство образа, обстоятельство цели, обстоятельство причины и обстоятельство меры степени. Обстоятельства обычно представлены наречиями, деепричастными оборотами, косвенными формами существительных с предлогами или без них, глаголами в инфинитиве и фиксированными группами слов, которые грамматически неразличимы. Расположение обстоятельств в русском языке относительно гибко, обстоятельство времени и обстоятельство места в основном находятся в начале предложения.

Примеры 112, 113:

Оригинал китайского языка:

1. 父亲和罗汉大爷静坐着，恭听着天下的窃窃秘语。(fù qīn hé luó hàn dà yé jìng zuò zhe, gōng tīng zhe tiān xià de qiè qiè mì yǔ).

2. 灯光微弱，只能照亮五六米方圆的黑暗。(dēng guāng wēi ruò, zhǐ néng zhào liàng wǔ liù mǐ fāng yuán de hēi àn).

Русский перевод (Н.В. Власова):

1. «Отец и дядя Лохань сидят тихо, с почтением слушая секретный язык земли».

2. «Огонёк горел слабо, рассеивая тьму лишь метра на три вокруг».

Обстоятельства, используемые для обозначения образа или состояния, в китайском языке обычно ставятся перед сказуемым, в то время как в русском языке они ставятся после центрального слова, но предложное словосочетание может быть поставлено перед глаголом. В приведенном выше примере обстоятельство образа «静 jìng» помещено перед семантически центральным словом «坐 zuò», а в русском переводе оно помещено после «сидеть» в соответствии с языковыми привычками. Обстоятельство степени «只能 zhǐ néng» используется для определения глагольной фразы «照亮五六米方圆的黑暗 zhào liàng wǔ liù mǐ fāng yuán de hēi àn», в то время как в русском языке оно ставится перед существительным «метр на три круга», используемым в качестве наречия диапазона.

В первом предложении в оригинале обстоятельство места отсутствует, оно подразумевается общим контекстом. В русском переводе добавлен дополнительный элемент «секретный язык земли», который расширяет понимание ситуации и подчеркивает связь героев с окружающим миром. В китайском тексте используется наречие «恭听着» («слушают с уважением»), которое передано в русском переводе

как «с почтением», что сохраняет оттенок уважения и внимательности.

Во втором предложении степень освещенности описывается как «微弱» («слабый свет»), что передано в русском переводе посредством «огонь горел слабо», сохраняя представление о слабом свете. В китайском тексте указывается радиус освещения «五六米方圓» («примерно 5–6 метров кругом»), тогда как в русском переводе указано «метра на три вокруг», что соответствует примерно половине указанного расстояния. Возможно, это связано с адаптацией текста для более естественного звучания на русском языке. В китайском тексте говорится о том, что свет «只能照亮» («может осветить»), что в русском переводе передано как «рассеивая тьму», что сохраняет основное значение, но делает фразу более живой и образной. Таким образом, при переводе обстоятельств с китайского на русский язык важно учитывать не только буквальное значение, но и культурные и стилистические особенности каждого языка.

Изменение порядка следования предложений

Когда речь идет о многократных обстоятельствах, порядок их расположения в китайском, русском и английском языках различается. Многократное обстоятельство означает, что предложение содержит два или более обстоятельств одновременно. В китайском языке многократные обстоятельства можно разделить на сопоставление, последовательное и чередующееся. Между элементами сопоставленного многократного обстоятельства нет первичного или вторичного различия, они одинаково и совместно изменяют центральное слово. Между несколькими элементами последовательного многократного обстоятельства, хотя нет первичного или вторичного различия, но необходимо модифицировать

последующую предикативную часть в определенном порядке по очереди, обычно располагается в следующем порядке:

- (1) обстоятельство, обозначающее время;
- (2) обстоятельство, обозначающее тон и связанные с ним предложения;
- (3) обстоятельство, обозначающее исполнителя действия;
- (4) обстоятельство, обозначающее цель, основу, связь или синергию;
- (5) обстоятельство, обозначающее место, пространство, направление, маршрут;
- (6) обстоятельство, обозначающее предметы;
- (7) обстоятельство, обозначающее действие.

Художественный язык отличается своей сложностью, образностью и свободой от строгих правил грамматики. В особенности это заметно в китайской литературе, где нередко используются множественные определители, обстоятельства, повторы и элементы разговорной речи. Переводчику важно сохранить этот литературный колорит, одновременно адаптируя текст под стилистические нормы и привычки языка перевода. Это требует тщательной работы над структурой предложений, выбора подходящих эквивалентов и сохранения эмоциональной окраски оригинала.

Пример 114. Оригинал китайского языка:

住在东厢房里的 (1) 另一户人家(2), 在这段时间里的(3)一个狂风暴雨日(4), 生了一对双胞胎女婴(5)。(zhù zài dōng xiāng fáng lǐ de lìng yī hù rén jiā, zài zhè duàn shí jiān lǐ de yí gè kuáng fēng bào yǔ rì, shēng le yī duì shuāng bāo tāi nǚ yīng).

Русский перевод (И. А. Егоров):

«Один из дней (3), когда бушевала гроза с сильным ветром и дождём (4), ещё у одной семьи (2), жившей в восточной пристройке (1), родились девочки-двойняшки (5)».

Как было уже сказано выше, при переводе с китайского на русский язык переводчики сталкиваются с необходимостью адаптации структуры предложений, чтобы сделать текст естественным и понятным для русскоязычного читателя. Рассмотрим процесс реорганизации компонентов предложения на примере данного текста. В исходном предложении на китайском языке можно выделить несколько компонентов:

住在东厢房里的 – «живущие в восточной пристройке»;

另一户人家 – «ещё одна семья»;

在这段时间里的 – «в течение этого периода»;

一个狂风暴雨日 – «день с бурей и дождем»;

生了一对双胞胎女婴 – «родили девочек-двойняшек»⁴

Другими словами, в китайском предложении порядок компонентов следующий: определение места проживания (1) – субъект (семья) (2) – обозначение временного отрезка (3) – указание на конкретный день (4) – основное событие (роды) (5).

Для русского языка переводчик изменил порядок следования компонентов, чтобы лучше передать смысл и структуру предложения. Во-первых, необходимо отметить перестановку временных указателей, в частности, сначала указывается время («один из дней»), потом уточняются условия погоды («когда бушевала гроза»). Далее И. А. Егоров выносит понятие «семьи» вперед, чтобы подчеркнуть

ее значимость. Уточнение событий, которые передаются посредством выражения «родившиеся дети» ставятся в конец предложения, чтобы завершить рассказ о событии. Таким образом, переводчик перераспределяет компоненты предложения, учитывая грамматику и стилистические особенности русского языка, чтобы сохранить смысл и эмоциональную окраску оригинала.

Следовательно, при переводе романов Мо Яня на иностранные языки происходит значительная перестройка синтаксической структуры предложения, что обусловлено фундаментальными различиями в построении предложений в английском и русском языках, а также необходимостью сохранить не только смысловое содержание оригинала, но и его эмоциональную и стилистическую окраску. В ходе анализа были выявлены следующие синтаксические трансформации: трансформация субъекта и предиката, преобразование определительных и обстоятельственных элементов, перестройка сложных и бессоюзных предложений, перегруппировка синтагматических структур.

Необходимо отметить, что субъект действия в китайском языке может выражаться различными способами и требует адаптации при переводе. В русском языке наблюдается склонность к использованию пассивных конструкций, в которых субъект принимает на себя функцию объекта. Например, активные конструкции в китайском оригинале могут переходить в безличные или страдательные формы в русском языке. Напротив, в английском переводе чаще всего сохраняется активная конструкция, при этом добавляются формальные субъекты (например, «one», «it») или реорганизуется структура предложения. Предикативная часть также претерпевает существенные изменения: глаголы могут

трансформироваться в обстоятельственные или объектные конструкции. В русском языке это достигается за счет изменения залога и перестановки слов, в то время как в английском используются расширенные синтаксические структуры с дополнительными уточняющими элементами (деепричастные обороты, инфинитивные группы и др.).

Определительные компоненты, такие как прилагательные и причастные формы, нередко преобразуются в обстоятельственные обороты, особенно при передаче временных и пространственных характеристик. Такая трансформация обеспечивает соответствие нормам целевого языка и способствует более точной передаче контекста. Кроме того, в английском переводе наблюдается переход объектов в предикативную функцию, что связано с богатыми словообразовательными возможностями английского языка. Подобное явление менее характерно для русского языка, где предпочтение отдается аналитическим конструкциям.

Простые предложения в китайском языке могут превращаться в сложные в процессе перевода. Для этого используются причастные и деепричастные обороты, заменяющие придаточные предложения времени, причины или образа действия, например, «虾子流出篓» (вывалившиеся креветки) трансформируются в «креветки, высыпавшиеся из корзины»; «带着» (раздвигая) в - «расправляя их по мере продвижения». С другой стороны, сложные конструкции оригинала могут упрощаться до простых предложений, чтобы соответствовать требованиям стиля и восприятия целевого языка.

Бессоюзные сложные предложения в китайском языке при переводе на

русский и английский обычно требуют введения союзов для ясности логических связей. Например, китайское «他走了，天开始下雨» трансформируется в русское «Он ушел, и начался дождь» и английское «He left, and it started to rain». Иногда в русском переводе союз заменяется знаками препинания или разбивается на отдельные предложения, что позволяет легче передать смысл оригинала. Многосложные конструкции с несколькими придаточными реорганизуются в несколько простых предложений или перестраиваются с изменением типа связи между частями. При этом переводчик переосмысливает исходные смысловые отношения между предикативными единицами. Например, причинный союз 因为 («потому что») может быть передан как временное «когда» или результативное «и поэтому», что соответствует нормам русской синтаксической системы.

Синтагматические цепочки в китайском языке часто подвергаются перегруппировке в соответствии с семантической логикой текста, что позволяет обеспечить плавность изложения, избежать повторений и создать более естественную структуру предложения на целевом языке. Переводчик выступает в роли посредника между двумя языковыми системами, реорганизуя компоненты высказывания в соответствии с грамматическими и стилистическими нормами русского или английского языка. Такая работа направлена не только на точную передачу смысла, но и на сохранение экспрессивности и эмоциональной выразительности оригинала.

Таким образом, перевод художественных текстов Мо Яня с китайского на русский и английский языки требует глубокого понимания структурных особенностей всех трех языков. Синтаксические трансформации играют ключевую

роль в обеспечении адекватности перевода, позволяя передать не только лексическое значение, но и авторскую манеру, стиль и эмоциональную окраску текста.

Выводы по второй главе

В данной главе были рассмотрены особенности переводов произведений Мо Яня на основе фонетических различий, лексических, словообразовательных и синтаксических особенностей китайского языка.

Художественные произведения Мо Яня отличаются уникальной языковой личностью, которая проявляется в сочетании поэтической музыкальности, нарративной импровизации и глубокой связи между формой и содержанием. Его стиль строится на свободной синтаксической организации, насыщенности звукоподражательными элементами и использовании культурно-специфических лексических единиц. Перевод китайских романов на русский и английский языки становится не просто технической задачей, но творческим диалогом между авторской языковой личностью и индивидуальностью переводчика, выступающего посредником между культурами.

Ключевой чертой стиля Мо Яня является ритмичность и музыкальность текста, обусловленные слоговой структурой китайского языка. Каждый иероглиф-слог имеет фиксированное произношение и семантическую нагрузку, создавая эффект «поэтического пулемета» - плотного, почти устного повествования. Например, звукоподражательные слова вроде 噼 啪 (pī pā) («треск огня») усиливают сенсорную насыщенность текста, вплетаясь в атмосферу сельских пейзажей или социальных конфликтов. Такие элементы формируют авторскую

фонетическую индивидуальность, где звук становится частью художественного замысла.

Особое значение имеет использование параллелизмов, повторов и внутренних рифм, усиливающих эмоциональную выразительность оригинального текста, в котором грамматические нормы уступают место ритму, напоминающему устную традицию. Эта стилистическая свобода становится вызовом для переводчика, которому нужно передать не только смысл, но и авторскую интонацию.

При переводе на русский язык переводчик получает преимущество благодаря богатой фонетической системе и гибкому ударению. Русский язык позволяет воспроизвести музыкальность с помощью аллитерации, ассонанса и игры ударений, что делает перевод близким к авторскому стилю. В английском переводе задача усложняется из-за ограниченного числа гласных звуков и сложных правил ударения. Звукоподражания вроде *crackle* («трещать») теряют многогранность оригинала, вынуждая переводчика искать компромиссы. Здесь проявляется творческая индивидуальность переводчика, например, Х. Голдблатт использует неологизмы или переосмысливает структуру предложения, чтобы сохранить динамику повествования.

Мо Янь активно использует многоуровневые синтаксические конструкции, в которых одна часть предложения относится сразу к нескольким. Например, предложение может содержать одновременно причину, следствие и описание эмоций без явных союзов. Такая структура, типичная для китайского языка, в европейских языках требует реорганизации. Русские переводчики решают эту

задачу с помощью деления на части или изменения порядка слов, сохраняя при этом авторскую плотность. Английские переводчики, напротив, часто прибегают к расширению синтаксиса, добавляя уточняющие элементы или переходя на простые предложения, чтобы облегчить восприятие.

Китайская лексика Мо Яня насыщена культурно-специфическими элементами: от бытовых реалий (например, названий блюд или сельскохозяйственных инструментов) до религиозных и фольклорных аллюзий. Переводчики сталкиваются с дилеммой: передавать оригинальную форму или адаптировать ее под целевую культуру. В результате исследования, было выявлено, что русские переводчики чаще используют метод подстановки: например, китайское понятие «дух предков» может быть интерпретировано через славянские аналоги, чтобы читатель ощутил культурный контекст. Английские переводчики склонны к объяснительным стратегиям: например, Х. Голдблатт добавляет сноски для пояснения религиозных символов, сохраняя их оригинальную форму.

При переводе сленга и идиом русские переводчики нередко ослабляют разговорный оттенок, заменяя его нейтральными эквивалентами. Английские переводчики, напротив, стремятся сохранить стилистическую окраску, подбирая аналоги из субкультуры.

Мо Янь часто использует сложные слова, состоящие из нескольких морфем, каждая из которых несет отдельный смысл. Например, слово «苦命» (kǔmìng) — буквально «горькая судьба» - требует передачи не только значения, но и эмоциональной окраски. Русские переводчики предпочитают описательный метод («обреченный на страдания»), тогда как английские используют композитные

конструкции («bitter-fated»), чтобы сохранить метафоричность.

При переводе названий растений, животных или географических объектов переводчики выбирают между транслитерацией (для точности) и эквивалентами (для понимания). Например, китайский цветок «木兰花» (mùlánhuā) может быть переведен как «магнолия» на английском или «деревянная орхидея» на русском, в зависимости от культурной узнаваемости.

Религиозные элементы требуют осторожности: в случае конфликта культурных кодов переводчики прибегают к упрощению или замене. Например, буддийские концепции в английском переводе интерпретируются через христианские аллюзии, чтобы сохранить духовный контекст.

Перевод произведений Мо Яня – это не механическая трансформация, а творческий диалог между двумя языковыми личностями. Авторская стилистика, основанная на ритме, звуковой плотности и культурной семантике, сталкивается с индивидуальным подходом переводчика, который решает, как сохранить авторский голос, адаптируя его к нормам целевого языка. Русские переводчики демонстрируют мастерство в воспроизведении музыкальности текста, английские — в упрощении сложных конструкций без потери смысла. Итоговый перевод становится результатом взаимодействия двух творческих сознаний, где каждый вносит свой вклад в литературный процесс.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Данное диссертационное исследование посвящено изучению параметров перевода произведений Мо Яня с китайского языка на русский и английский языки. В ходе анализа было определено понятие художественного текста и его ключевые характеристики. Если текст представляет завершенное и внутренне согласованное творческое произведение, обладающее собственной структурой и композицией, обеспечивающими его целостность и связность; продукт речевой и интеллектуальной активности, выполняющий коммуникативные функции, состоящий из последовательных графических, или акустических сигналов, связанных единым смыслом, доступным как отправителю, так и получателю информации, то художественный текст включает в себя не просто языковые конструкции, а, прежде всего, внутренний мир автора, его ощущения и переживания, запечатленные средствами языка. Подтверждением этому служит мнение известного ученого М. М. Бахтина, утверждавшего, что язык служит живой средой, в которой формируется мышление и творчество писателя [Бахтин, 1975]. Иначе говоря, писатель, пользуясь собственным стилем и речью, передает мысли и чувства героев, вплетенные в определенную жанровую форму, выражая восприятие окружающего мира и оценочные суждения относительно него. Необходимо учитывать, что фигура автора в литературном произведении проявляется на всем его протяжении, становясь неотъемлемой частью образной ткани произведения. Также отметим еще одну особенность художественного текста – его способность влиять на бессознательное читателя. Читатель воспринимает текст, сочетая два

аспекта: объективность, необходимую для точного анализа, и субъективность, проявляющуюся в индивидуальных ощущениях и эмоциях, вызванных текстом. Таким образом, художественный текст наделен особыми эстетическими свойствами, определяющими его принадлежность к сфере культурной деятельности. Все уровни организации художественного текста наполнены эстетической информацией, причем наиболее ярко эта информация представлена именно в языковом оформлении произведения.

Под языковой личностью подразумевается совокупность качеств и характеристик индивида, позволяющих ему эффективно создавать и воспринимать речь, обладая обширными познаниями языка, способностью тонко передавать реальность и выстраивать сложную организацию высказываний, при этом важную роль играет уровень интеллектуального развития личности. Языковая личность автора представляет собой многосторонний портрет создателя, включающий в себя психологические, общественные, нравственные и прочие составляющие, которые находят отражение в его речевых практиках и индивидуальном стиле общения.

Языковая личность китайского писателя Мо Яня выделяется как исключительное явление в литературе современности и науке о языке. Ее своеобразие заключается в мастерском соединении ряда важнейших компонентов, отражающих специфику авторского письма и взгляда на жизнь. Прежде всего, Мо Янь активно внедряет простонародную речь – непосредственный, живой китайский язык простого люда, богатый яркими образами и чувствами, благодаря чему читатель способен ощутить связь с персонажами, взглянуть на события глазами рядового жителя страны, переживающего исторические перемены и социальные

потрясения. Второе значимое качество Мо Яня – умение ловко играть со словами, рождая глубокие ассоциации и многочисленные смыслы. Произведения писателя насыщены метафорами, намеками и символами, обогащающими сюжет и придающими повествованию дополнительную глубину и многозначительность. Так, в романе «Красный гаолян» красный цвет символизирует сразу три явления: кровь, страсть и революционные настроения периода правления Мао Цзэдуна. Третья составляющая творческой индивидуальности Мо Яня – частое обращение к обценной лексике. Несмотря на критику некоторых исследователей, считающих подобный приём неуместным, именно такая откровенность помогает писателю реалистично показать деревенскую среду, подчеркнуть социальную несправедливость и выразить отчаяние, гнев и чувство протеста перед лицом угнетения. Наконец, особая черта творчества Мо Яня – детальное воспроизведение китайской истории XX столетия. Важнейшие события прошлого века, такие как Культурная революция, аграрные реформы и политические преследования, становятся фоном для личной судьбы персонажей. Через трагизм человеческих судеб автор отражает общую боль нации, столкнувшейся с властью насилия и идеологических установок. Итак, языковая личность Мо Яня определяется гармоничным сплавом выразительности народного языка, изобретательной игрой со словом, решительным обращением к запретным темам и строгой приверженностью исторической правде.

Также была выявлена специфика перевода художественного перевода как акта межкультурной коммуникации между автором и переводчиком. Было определено, что художественный перевод – это сложный процесс, основанный на

тесном взаимодействии между автором оригинала и переводчиком. Основная задача последнего состоит не просто в буквальной передаче слов и синтаксиса, а в воссоздании целостного образа произведения в новой языковой культуре. Для достижения такой цели переводчику необходимо глубоко проникнуть в замысел автора, почувствовать стилистическое направление и неповторимый творческий почерк создателя исходного текста.

Переводчик обязан учесть и свою собственную индивидуальность, адаптируя личные характеристики своей языковой личности к особенностям конкретного произведения. Личность переводчика формируется под воздействием множества факторов: профессионального опыта, собственных предпочтений, психологической гибкости и понимания культурного фона. Высококачественный перевод требует значительной внутренней независимости и способности идти на риски ради максимального соответствия намерениям автора. Наиболее предпочтительна ситуация, когда переводчик осознает себя не просто инструментом исполнения чужой воли, а полноценным партнером автора, способствующим углублению и обогащению оригинального текста собственным уникальным видением и опытом.

В ходе сравнительного анализа русских и английских переводов произведений китайского писателя были определены переводческие параметры текстов Мо Яня с лингвистической точки зрения, что позволило определить стратегии перевода, используемые у разных переводчиков. Проведенное исследование выявляет существенное превосходство китайской оноματοпоэтической системы по степени разнообразия и структурной сложности в сравнении с русским и английским языками.

В процессе перевода звукоподражаний переводчики применяют дифференцированный подход в зависимости от конкретных лингвистических условий. При обнаружении прямых межъязыковых соответствий происходит стандартная замена оригинального звукоподражания его аналогом в языке перевода, при этом многосложные повторы часто редуцируются до базовых односложных форм с сохранением основного значения. Однако в случаях отсутствия прямых эквивалентов переводчики вынуждены прибегать к комплексным стратегиям, включающим смысловое сжатие, акцентуацию ключевых характеристик или развернутое описательное толкование, иногда с добавлением пояснительных комментариев.

Особую переводческую проблему представляют культурно-маркированные ономастопои, выполняющие в тексте значимую стилистическую или сюжетную функцию. В подобных ситуациях профессиональные переводчики часто сознательно отступают от традиционных переводческих канонов, прибегая к творческой транскрипции или созданию новых звукоподражательных форм, что позволяет максимально точно воспроизвести не только акустическую, но и культурно-специфическую составляющую оригинала. Такой гибкий подход особенно важен при работе с произведениями, где звукоподражания выступают как органичный элемент художественного текста, что характерно для прозы таких авторов, как Мо Янь. В подобных случаях буквальная передача звуковой формы может опускаться с целью сохранения глубинного культурного смысла и эмоционального воздействия, что требует от переводчика особой лингвокультурной чуткости и творческой смелости.

Анализируя фонетику как внешнее выражение семантики, можно сделать вывод о сходствах и различиях между китайским, английским и русским языками в фонетических особенностях ономотопии. В результате проведенного анализа было определено, что разные языки по-своему воспринимают звуки в звукоподражаниях, поэтому при переводе важно адаптировать их к особенностям своего языка.

Перебивающиеся, дополнительные (производные) и составные словообразования могут быть выражены также различными способами при переводе на русский и английский языки. Пересекающиеся конструкции существуют практически во всех видах лексики китайского языка, однако в английском и русском языках повторение слов встречается реже, постольку переводы на эти языки не ограничиваются данной формой, а больше сосредоточены на значении самих слов. Однако при этом неизбежно теряется скрытый эмоциональный подтекст пересекающихся конструкций.

Аффиксы в китайском языке ограничиваются несколькими определенными словами, в отличие от английского и русского языков, основная роль аффиксов в китайском языке заключается в образовании с корневыми словами сложные слова, имеющих определенную эмоциональную окраску или ее отсутствие. При переводе сложносоставных слов, образующихся в форматах «прилагательная морфема + существительное», «существительное + существительная морфема», «существительное + существительное», «глагол + существительная морфема», «глагол + существительное», которые не имеют эквивалентно варианта в целевом языке, используется описательный или пояснительный методы. Английский язык

обладает большей грамматической гибкостью, чем русский, в результате чего перевод на английском языке передает информацию проще и более лаконично.

Перевод представляет собой процесс преобразования каждого компонента предложения. Трансформация словосочетания включает корректировку порядка слов, преобразование служебного и знаменательного слова. Преобразование предложения включает изменение порядка слов и типа предложения. Перевод сложносочиненных предложений подразделяется на корректировку порядка предложений, взаимозаменяемость главного и подчиненного предложения, чередование односоставных и сложноподчиненных предложений. Переводческая трансформация на каждом уровне определяет точность и качество перевода. При переводе переводчик адаптирует структуру слова и предложения к особенностям ПЯ. Надо отметить, что в процессе реструктуризации оригинальный текст более воссоздается в английском переводе, чем в русском переводе.

Сравнительный анализ русских и английских переводов культурно-маркированных элементов в произведениях Мо Яня выявляет существенные различия в переводческих стратегиях. В передаче народной речи и диалектизмов русские переводчики склонны нивелировать разговорную окраску, акцентируя скрытое значение выражений, тогда как их английские коллеги чаще сохраняют стилистическую экспрессию оригинала, используя функциональные аналоги из англоязычной культуры. Эта тенденция особенно заметна в переводах просторечий, где русские версии демонстрируют тенденцию к нормализации языка, в то время как английские переводы сознательно сохраняют маркеры устной речи. При работе с идиоматикой оба языка демонстрируют преобладание вольного перевода, однако

английские версии отличаются большей смысловой точностью в интерпретации оригинальных выражений. Русские переводчики нередко допускают изменения в смысле текста, вероятно, вследствие значительных культурных различий между китайской и русской языковой средой.

В переводе пословиц наблюдается сходная картина: оба языка сочетают буквальный и вольный подходы, но с разными акцентами. Русские переводы тяготеют к большей адаптации формы, тогда как английские версии стараются точнее воспроизводить как семантику, так и структуру китайских афоризмов. Это различие может объясняться особенностями языковых систем: английский, как аналитический язык, обладает большей гибкостью в передаче китайских конструкций, в то время как русский синтетический строй требует более существенной переработки исходных форм.

При переводе материальных элементов сочетаются такие методы перевода, как метод транслитерации, объяснения, добавления и опущения. При переводе социальных и культурных элементов как в русском, так и в английском переводе приоритет отдается методу вольного перевода и методу замены. При переводе религиозных и фольклорных элементов заменяются религиозные элементы основными религиозными элементами в странах целевого языка, в результате чего может возникнуть культурный конфликт, в частности, при переводе исторических событий и других факторов, связанных с верой, поэтому применяются методы удаления, упрощения или замены. При переводе экологической лексики, такой как географические названия и т. д., метод транслитерации является предпочитаемым методом, в то время метод буквального перевода может отражать характеристики,

форму, цвет и другие значения собственных имени, но данный метод перевода иногда сопровождается неправильным толкованием оригинального текста. При переводе объективных существ, таких как растения и животные, использование эквивалентных слов в целевом языке является основным методом перевода. Когда эквивалентные слова не могут быть найдены, то заменяются на понятия, имеющие схожее значение.

В процессе изучения переводов произведений Мо Яня становится очевидным существование двух принципиально различных подходов к художественному переводу, которые находят свое отражение в англоязычных и русскоязычных версиях текстов. Английские переводы, как правило, демонстрируют ярко выраженную ориентацию на читателя, что проявляется в смелых структурных преобразованиях текста, активной адаптации культурных реалий и стремлении к максимально естественному звучанию на языке перевода. Ярким примером служит перевод роман «Красный гаолян», в котором переводчик сознательно реорганизовал текст для лучшего восприятия западной аудиторией. Напротив, русские переводы сохраняют верность оригиналу, что выражается в бережном отношении к авторскому стилю, сохранении культурных особенностей и обильном использовании пояснительных примечаний, что в некоторой степени усложняет понимание текста.

Эти различия в подходах к переводу ставят важный вопрос о критериях оценки качества перевода. Хороший перевод, скорее всего, должен балансировать между двумя крайностями – сохранять оригинальную идею автора, но при этом оставаться живым и естественным текстом на языке перевода. Эта проблема

особенно остро ощущается при работе с такими сложными произведениями, богатыми культурными кодами, как тексты Мо Яня, где каждое слово несет глубокий слой культурных ассоциаций и значений. В таком случае идеальный переводчик становится не просто посредником между языками, но тонким интерпретатором, который способен сохранить поэтику оригинала, делая ее понятной для читателей на другом языке.

Рекомендации по применению переводческих стратегий, позволяющих сохранить языковую личность Мо Яня при переводе на русский и английский языки через четыре основных параметра (фонетика, лексика, словообразование и синтаксис).

Стратегии сохранения языковой личности Мо Яня при переводе через учет фонетических различий

Сохранение ритма и музыкальности текста в русских переводах достигается за счет использования ударений и порядка слов для воспроизведения ритмического рисунка оригинала (например, акцентирование ключевых слов в предложении для передачи эмоционального напряжения), а также сохранение параллелизмов и повторов, усиливающих эмоциональную выразительность. В английском варианте применение аллитерации и ассонанса для компенсации утраты тональности (например, в романе «Большая грудь, широкий зад» Х. Голдблатт использует звуковые повторы для передачи динамики сельской жизни), а также создание неологизмов, имитирующих звуковую плотность оригинала.

Передача звукоподражаний и авторских неологизмов осуществляется в

русских переводах заменой звукоподражаний на глагольные формы, передающие действие («трещать», «звенеть»). В английских – через частичное сохранение оригинального звука через фонетические аналоги («crackle», «splash»).

Авторские неологизмы (например, «Wā, Wā» — звук лягушек) должны передаваться через использование транскрипции для передачи звукового эффекта или добавление пояснений в сносках или контексте для раскрытия скрытого смысла.

*Стратегии сохранения языковой личности Мо Яня при переводе через учет
словообразовательных различий*

Языковая личность Мо Яня проявляется в стилистической свободе, использовании редупликации (повторения слов) и создании сложносоставных конструкций, отражающих культурную и эмоциональную насыщенность текста. Для сохранения этих особенностей при переводе на русский и английский языки выделены следующие стратегии:

Передача редупликации в переводах на русский язык должна осуществляться заменой редупликации на антонимические пары или градации, передающие контраст или нарастание эмоций, а также использование повторов в интонационном ключе (например, «кричал, кричал, пока не охрип») для имитации китайской нарративной плотности. При переводе на английский язык допустимо применение свободного перевода с акцентом на смысл, а не на структуру, введение ритмических повторов в диалогах для передачи устной традиции.

Перевод сложносоставных и производных слов на русский язык может осуществляться при помощи семантического перевода с сохранением метафоричности («苦命» → «обреченный на страдания») или пояснительного

перевода для передачи скрытых культурных значений (например, добавление контекста в сносках или через описание). При переводе на английский язык применяются однословные эквиваленты для упрощения восприятия и композитные конструкции для сохранения метафоричности (например, «frog-song» вместо «лягушачья песня»).

Адаптация инфиксов и морфемных элементов на русский язык происходит за счет замены морфемных элементов на лексические аналоги или использование диалектизмов или архаизмов для передачи социального или исторического контекста. На английском языке возможно применение идиоматических выражений или фразовых глаголов для компенсации утраты морфемной гибкости (например, «to look down upon» вместо прямого перевода китайского суффикса пренебрежения).

Стратегии сохранения языковой личности Мо Яня при переводе через учет лексических различий

Языковая личность Мо Яня проявляется в богатстве лексики: региональных диалектах, насыщенных идиомах и различных культурно-специфических реалиях. Для сохранения этих особенностей при переводе на русский и английский языки выделены следующие стратегии.

Передача диалектов и сленга на русский язык производится при помощи использования эпитетов, гипербол и просторечных выражений с целью сохранения эмоциональной насыщенности и «грубости» оригинала. При трансформации на английский язык применим дословный перевод с акцентом на смысл, иногда с потерей стилистической окраски.

Перевод идиом и пословиц с целью сохранения культурных коннотаций на

русский язык происходит при помощи описательного перевода с использованием повторов и выразительных слов для раскрытия скрытого смысла, в то время как на английский – через дословный перевод с добавлением пояснений в сносках или контексте.

Адаптацию материальных реалий на русский язык необходимо проводить через транслитерацию с комментариями, а на английский – через дословный перевод с акцентом на точность, даже за счет потери культурной специфики.

Передача социально-культурных и религиозных реалий на русский язык должна производиться при помощи вольного перевода с добавлением для раскрытия скрытых смыслов или транслитерации с комментариями для ключевых понятий. При переводе на английский язык применяются опущение менее значимых культурных элементов для упрощения восприятия или буквальный перевод с дополнительным описанием.

Трансформация экокультурных реалий на русский язык совершается при помощи калькирования для передачи оригинальной структуры или добавления поэтических описаний для сохранения ассоциаций с природой; на английский язык – через транслитерацию с объяснением или использование универсальных образов природы (например, «the river's song» вместо китайских аллюзий).

Стратегии сохранения языковой личности Мо Яня при переводе через учет синтаксических различий

Адаптация субъекта и предиката с сохранением динамики повествования на русском языке осуществляется за счет использования пассивных и безличных конструкций для сохранения авторской плотности текста (например, «Он был

ошеломлен» вместо активной конструкции китайского) или перестановки слов и изменение залога для акцентирования ключевых смыслов. На английский язык трансформация происходит через сохранение активной конструкции с добавлением формальных субъектов («one», «it») или реорганизацией предложения (например, «He was struck» → «It struck him»), допустимо применение расширенных синтаксических структур (деепричастные обороты, инфинитивные группы) для передачи многогранности действия.

Преобразование предикативной части с сохранением экспрессивности оригинала достигается на русском языке при помощи трансформации глаголов в обстоятельственные или объектные конструкции с сохранением семантики, а на английском - через использование словообразовательных возможностей для передачи действия через существительные или прилагательные (например, «to spread» → «spreading» в деепричастной форме).

Перестройка сложных и бессоюзных предложений на русский язык производится введением союзов для ясности («и», «потому что») или разбиением на отдельные предложения с сохранением эмоциональной выразительности, допустима замена причинных союзов на временные или результативные (например, «потому что» → «когда» или «и поэтому»). На английском языке сохраняются бессоюзные конструкции с акцентом на интонацию и добавляются соединительные слова для передачи причинно-следственных связей.

Перегруппировка китайских синтагматических структур на русском и английском языках осуществляется посредством реорганизации синтагматических

цепочек по семантической логике (например, перестановка элементов для акцентирования ключевых слов).

Перспективы исследования переводов Мо Яня открывают новые горизонты для сравнительного анализа межкультурной коммуникации. Данное исследование закладывает методологическую основу для будущих исследований в области сопоставительного изучения переводов на различные языки, что особенно актуально в контексте растущего интереса к китайской литературе в мировом культурном пространстве. Дальнейшие исследования могли бы продолжить создание глоссария культурных терминов Мо Яня и разработка классификации переводческих трансформаций для текстов Мо Яня больших и малых жанров.

БИБЛИОГРАФИЯ

Литература на русском языке

1. Абдрахманова, Р. Дж. Художественный перевод (лингвистические аспекты) : учебное пособие. Р. Дж. Абдрахманова. – М. : Изд-во КРСУ. 2014. – 86 с.
2. Ахманова, О. С. Словарь лингвистических терминов : [Около 7000 терминов] / О. С. Ахманова – М. : Сов. энциклопедия, 1966. – 315 с.
3. Алексеева, И. С. Введение в переводоведение: учеб. пособие для студентов филол. и лингвист. фак. вузов / И. С. Алексеева. – М. : Academia ; СПб.: Филол. фак. СПбГУ, 2004 (ГУП Саратов. полигр. комб.). – 346 с.
4. Арнольд, И. В. Стилистика. Современный английский язык : учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 033200 – «Английский язык» / И. В. Арнольд. – 4-е изд., испр. и доп. – М. : Флинта : Наука, 2002. – 383 с.
5. Бабенко, Л. Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика / Л. Г. Бабенко. – 5-е изд. – М. : Флинта: Наука, 2008. – 496 с.
6. Бабенко, Л. Г. Лингвистический анализ художественного текста: Теория и практика. Практикум : учебник для студентов вузов, обучающихся по специальности «Филология» / Л. Г. Бабенко, Ю. В. Казарин. – М. : Флинта : Наука, 2003 (Великолук. гор. тип.). – 495 с.
7. Бархударов, Л. С. Язык и перевод: вопросы общей и частной теории перевода / Л. С. Бархударов. – Изд. 2-е. – М. : Изд-во ЛКИ, 2008. – 235 с.
8. Бахтин, М. М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук / М. М. Бахтин. – СПб. : Азбука, 2000.

9. Белик, А. А. Культурная (социальная) антропология : учебное пособие / А. А. Белик ; Федеральное агентство по образованию, Гос. образовательное учреждение высш. проф. образования Российский гос. гуманитарный ун-т (РГГУ). – М. : Российский гос. гуманитарный ун-т, 2009. – С. 53–54.
10. Бельдиян, В. М. Введение в переводоведение / В. М. Бельдиян, Е. В. Демина. – Омск : Изд-во ОмГПУ, 2009. – 136 с.
11. Болотнова, Н. С. Художественный текст в коммуникативном аспекте и комплексный анализ единиц лексического уровня / Н. С. Болотнова ; под ред. С. В. Сыпченко ; Том. гос. пед. ин-т. – Томск : Изд-во Том. ун-та, 1992. – 309 с.
12. Болотнова, Н. С. Филологический анализ текста. Ч. 2. Основные признаки текста. Текстовые категории. Типология текстов / Н. С. Болотнова. – Томск : Изд-во Томского гос. пед. ун-та, 2004. – 168 с.
13. Валгина, Н. С. Теория текста : учеб. пособие для студентов вузов по специальностям 021500 – Изд. дело и редактирование, 021600 – Книгораспространение, и направлению 520700 – Кн. дело / Н. С. Валгина. – М. : Логос, 2003. – 278 с.
14. Вейхман, Г. А. Грамматика текста : учебное пособие по английскому языку / Г. А. Вейхман. – М. : Высш. шк., 2005. – 638 с.
15. Верещагин, Е. М. Язык и культура / Е. М. Верещагин, В. Г. Костомаров. – М. : Изд-во МГУ, 1973. – 235 с.
16. Виноградов, В. В. О теории художественной речи : учебное пособие для студентов филологических специальностей университетов и педагогических институтов / В. В. Виноградов. – М. : Высшая школа, 1971. – 238 с.

17. Виноградов, В. В. О языке художественной прозы: избр. тр. / В. В. Виноградов ; послесл. А. П. Чудакова [с. 285–315]. – М. : Наука, 1980. – 360 с.
18. Виноградов, В. С. Лексические вопросы перевода художественной прозы / В. С. Виноградов. – М. : Изд-во МГУ, 1978. – 174 с.
19. Виноградов, В. С. Перевод. Общие и лексические вопросы : учеб. пособие / В. С. Виноградов. – 2-е изд., перераб.. – М. : Кн. дом Ун-т, 2004. – 235 с.
20. Винокур, Г. О. Избранные работы по русскому языку / Г. О. Винокур. – М. : Учпедгиз, 1959.
21. Витренко, Г. А. О стратегии перевода / Г. А. Витренко // Вестник МГЛУ. Вып. 536: Сопоставительная лингвистика и вопросы перевода. – 2008. – С. 3–17.
22. Валгина, Н. С. Теория текста : учеб. пособие для студентов вузов по специальностям 021500 – Изд. дело и редактирование, 021600 – Книгораспространение, и направлению 520700 – Кн. дело / Н. С. Валгина. – М. : Логос, 2003. – 278 с.
23. Влахов, С. Непереводимое в переводе / С. Влахов, С. Флорин. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Высш. шк., 1986. – 416 с.
24. Волкова, Т. А. Стратегия перевода как параметр изучения языковой личности переводчика / Т. А. Волкова // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2012. – № 6. – С. 192–209.
25. Выготский, Л. С. Мышление и речь: психологические исследования / Л. С. Выготский ; под ред. и со вступ. статьей В. Колбановского. – М. ; Л. : Соцэкгиз, 1934.
26. Гальперин, И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р.

- Гальперин. – Изд.
- 4-е, стереотипное. – М. : КомКнига, 2006. – 144 с.
27. Гачечиладзе, Г. Художественный перевод и литературные взаимосвязи / Г. Гачечиладзе. – М. : Советский писатель, 1972. – С. 91.
28. Гончарова, Е. А. Категории автор – персонаж и их лингвостилистическое выражение в структуре художественного текста: На материале немецкоязычной прозы : диссертация ... доктора филологических наук : 10.02.04 / Гончарова Евгения Александровна. – Ленинград, 1989. – 514 с.
29. Горшков, А. И. Русская стилистика. Стилистика текста и функциональная стилистика : учебник для пед. ун-тов и гуманитарных вузов / А. И. Горшков. – М. : АСТ : Астрель, 2006. – С. 63–65.
30. Григорьев, В. П. Грамматика идиостиля / В. П. Григорьев. – М. : Наука, 1983.
31. Гудков, Д. Б. Теория и практика межкультурной коммуникации / Д. Б. Гудков. – М. : Гнозис, 2003. – 286 с.
32. Гузикова, М. О. Основные теории межкультурной коммуникации : учебное пособие / М. О. Гузикова, П. Ю. Фофанова. – М. : Издательство Уральского университета, 2015. – С. 7–12.
33. Гумбольдт, В. фон. Избранные труды по языкознанию / Вильгельм фон Гумбольдт ; пер. с нем. под ред., с предисл. Г. В. Рамишвили [с. 5–33, и примеч.]. – М. : Прогресс, 1984. – С. 349.
34. Дворецкий, И. Х. Латинско-русский словарь: около 50000 слов / И. Х. Дворецкий. – 3-е изд., испр. – М. : Русский язык, 1986. – С. 769.
35. Дымарский, М. Я. Проблемы текстообразования и художественный текст: (На

- материале рус. прозы XIX–XX вв. : монография / М. Я. Дымарский ; Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. Каф. рус. яз. – СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1999. – 281 с.
36. Дзапарова, Е. Б. Личность автора и личность переводчика: столкновение позиций и творческий синтез / Е. Б. Дзапарова – DOI: 10.24224/2227-1295-2024-13-7-70-88 // Научный диалог. – 2024. – Т. 13, № 7. – С. 70–88.
37. Дымарский, М. Я. Проблемы текстообразования и художественный текст: на материале русской прозы XIX–XX вв. / М. Я. Дымарский. – Изд. 3-е, испр. – М. : URSS : Ленанд, 2006. – 293 с.
38. Жолковский, А. К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст / А. К. Жолковский, Ю. К. Щеглов. – М. : Прогресс-Универс, 1996.
39. Жукова. И. И. Словарь терминов межкультурной коммуникации / И. И. Жукова, М. Г. Лебедько, З. Г. Прошина, Н. Г. Юзефович. – М. : Флинта : Наука, 2013. – 628 с.
40. Завьялова, М. В. Мо Янь – лауреат Нобелевской премии по литературе / М. В. Завьялова // Общество и государство в Китае. – 2013. – № 1. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mo-yan-laureat-nobelevskoy-premii-po-literature> (дата обращения: 26.03.2025).
41. Золотова, Г. А. Коммуникативная грамматика русского языка / Г. А. Золотова, Н. К. Онипенко, М. Ю. Сидоров ; Рос. акад. наук. Ин-т рус. яз. им. В.В. Виноградова, Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. Филол. фак. – М. : Ин-т рус. яз. РАН им. В.В. Виноградова, 2004 (ППП Тип. Наука). – 540 с.

42. Золян, С. Т. От описания идиолекта – к грамматике идиостиля (на материале поэзии Л. Мартынова) / С. Т. Золян // Язык русской поэзии XX века : сб. научн. трудов. – М. : Наука, 1989. – С. 238–259.
43. Иванова (Шелингер), Т. Н. Антропоцентрическая парадигма в переводческом аспекте / Т. Н. Иванова (Шелингер) // *Studia Linguistica*. 2017. № 26. С. 209-217.
44. Игнатенко, А. В. Особенности парентетических конструкций в романе Мо Яня «Устал рождаться и умирать» (2005) / А. В. Игнатенко. – DOI 10.25205/1818-7919-2023-22-4-115-126 // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История, филология. – 2023. – № 4 (22). – С. 115–126.
45. Каде, О. Проблемы перевода в свете теории коммуникации / О. Каде // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. – 1978. – С. 69–90.
46. Казакова, Т. А. *Imagery in Translation: Практикум по художеств. переводу: English – Russian: учеб. пособие для студентов по специальности «Перевод и переводоведение»* / Т. А. Казакова. СПб.: Союз, 2003 (ГИПК Лениздат). 309 с.
47. Казакова, Т. А. Художественный перевод: теория и практика : учебник / Т. А. Казакова. СПб.: ИнЪязиздат, 2006 (Владимир: Владимирская книжная типография). 535 с.
48. Караулов, Ю. Н. Русский язык и языковая личность / Ю. Н. Караулов ; отв. ред. Д. Н. Шмелев. – М. : Наука, 1987. – 261 с.
49. Касевич, В. Б. Семантика. Синтаксис. Морфология / В. Б. Касевич ; ЛГУ им. А.А. Жданова, Вост. фак. – М. : Наука, 1988. – С. 50–51.
50. Кафискина, О. В. Стратегия перевода как термин переводоведения / О. В. Кафискина // Вестник Московского университета. Серия 22. Теория перевода. –

2017. – № 1. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/strategiya-perevoda-kak-termin-perevodovedeniya> (дата обращения: 26.03.2025).
51. Кушнина, Л. В. Языковая личность переводчика в свете современных научных парадигм / Л. В. Кушнина // Вестник ПНИПУ. Проблемы языкознания и педагогики. – 2016. – № 4. – С. 75–85.
52. Комиссаров, В. Н. Общая теория перевода: Проблемы переводоведения в освещении зарубеж. ученых : учеб. пособие / В. Н. Комиссаров ; М-во общ. и проф. образования Рос. Федерации. Моск. гос. лингвист. ун-т [и др.]. – М. : ЧеРо : Юрайт, 2000. – 132 с. – ISBN 5-88983-013-9.
53. Коновалова, Г. П. К вопросу общей теории перевода / Г. П. Коновалова, Д. В. Приймачук // Вопросы теории и практики перевода : сб. мат-лов Всероссийской конференции. – Пенза : Приволжский Дом знаний, 2003. – С. 80–82.
54. Кухаренко, В. А. Интерпретация текста : учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. 2103 «Иностр. яз.» / В. А. Кухаренко. – 2-е изд., перераб. – М. : Просвещение, 1988. – 192 с.
55. Кэтфорд, Дж. К. Лингвистическая теория перевода: Об одном аспекте прикладной лингвистики / Дж. К. Катфорд ; пер. с англ. В. Д. Мазо. – М. : УРСС, 2004 (Тип. ООО Рохос). – 207 с.
56. Лакофф, Дж. Метафоры, которыми мы живем / Дж. Лакофф, М. Джонсон ; пер. с англ. А. Н. Баранова, А. В. Морозовой под ред. и с предисл. А. Н. Баранова. – М. : УРСС, 2004 (ООО РОХОС). – 252 с.
57. Латышев, Л. К. Технология перевода : учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности «Перевод и

- переводоведение» / Л. К. Латышев. – 4-е изд., стер. – М. : Академия, 2008. – 316 с. – ISBN 978-5-7695-5251-9 (В пер.)
58. Лаптева, О. А. Русский разговорный синтаксис / О. А. Лаптева. – 2-е изд. – М. : УРСС, 2003. – С. 65.
59. Левицкая, Т. Р. Теория и практика перевода с английского языка на русский / Т. Р. Левицкая, А. М. Фитерман. – М. : Изд-во лит. на иностр. яз., 1963. – 263 с.
60. Левый, И. Искусство перевода / И. Левый ; пер. с чеш. и предисл. Вл. Россельса. – М. : Прогресс, 1974. – 396 с.
61. Леденева, В. В. Особенности идиолекта Н. С. Лескова: средства номинации и предикации : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.01 / Леденёва Валентина Васильевна. – М., 2000. – 39 с.
62. Леонтьев, А. А. Язык, речь, речевая деятельность / А. А. Леонтьев. – 2-е изд., стер. – М. : УРСС, 2003. – 211 с.
63. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М. : Искусство, 1970. – С. 67–69.
64. Лукин, В. А. Художественный текст: основы лингвист. теории: анализ. минимум / В. А. Лукин ; Рос. акад. наук, Отд-ние ист.-филол. наук, Науч. совет «Рус. яз.». – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Ось-89, 2005 (1-я Обр. тип.). – 559 с.
65. Лунькова, Л. Н. Специфика и типологические свойства художественного текста / Л. Н. Лунькова // Современная теория языка. – 2009. – С. 47.
66. Лунькова, Л. Н. Миры и пространства художественного текста/ Л. Н. Лунькова. – М. : Флинта. 2020. – С.73–77.
67. Льюиз, Д. Истинность в вымысле / Д. Льюиз ; пер. А. Д. Шмелева // Логос.–

1999. – № 3. – С. 48–68.
68. Максимов, Л. Ю. Современный русский язык / Л. Ю. Максимов // Актуальные вопросы лексики и грамматики : сборник трудов / Моск. гос. пед. ин-т им. В. И. Ленина, Кафедра соврем. рус. яз.; редколлегия: проф. Л. Ю. Максимов (отв. ред.) [и др.]. – М. : МГПИ, 1975. – 397 с.
69. Мельчук, И. А. Курс общей морфологии = Cours de morphologie générale: Cours de morphologie générale / И. А. Мельчук ; пер. с фр. Н. Н. Перцовой, Е. Н. Саввиной ; общ. ред. Н. В. Перцова ; вступ. ст. А. Е. Кибрика. – М. : Яз. рус. культуры ; Вена : Прогресс; 1997.
70. Миньяр-Белоручев, Р. К. Теория и методы перевода / Р. К. Миньяр-Белоручев. – М. : ЧНУЗ "Моск. лицей", 1996. – 207 с.
71. Моисеева, С. А. Художественный текст как объект межкультурной адаптации : монография / С. А. Моисеева, Е. А. Огнева. – М. : Эдитус, 2013. – 191 с.
72. Мо, Я. Большая грудь, широкий зад / Я. Мо ; пер. с кит. И. Егорова. – М. : Эксмо, 2023. – 829 с.
73. Мо, Я. Красный Гаолян: история одного рода [16+] / Я. Мо ; пер. с кит. Н. Власовой. – М. : Текст, 2018. – 476 с.
74. Мо, Я. Лягушки [16+] / Я. Мо ; пер. с кит. И. Егорова. М.: Эксмо, 2020. 410 с.
75. Мо, Я. Сказитель: Нобелевская речь / Я. Мо ; пер. с кит. И. А. Егорова // Иностранная литература. – 2013. – № 5. – С. 254–266.
76. Мо, Я. Страна вина [роман: 16+] / Я. Мо ; пер. с кит. И. Егорова. – М. : Эксмо, 2022. – 444 с.
77. Мо, Я. Устал рождаться и умирать [роман: 16+] / Я. Мо ; пер. с кит. И. А. Егоров.

- СПб. : Амфора, 2014. – 701 с.
78. Мунэн, Ж. Теоретические проблемы перевода. Перевод как языковой контакт / Ж. Мунэн. – М., 1978. – С. 36–41. – (Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике).
79. Нелюбова, Н. Ю. Использование приема адаптации при переводе художественных произведений, относящихся к различным типам культур (западной и русской) / Н. Ю. Нелюбова, П. С. Фомина // Вестник славянской культуры. – 2018. – Т. 48. – С. 212.
80. Новиков. Л. А. Лингвистическое толкование художественного текста / Л. А. Новиков. – М. : Русский язык, 1979. – С. 12–21.
81. Новиков, Л. А. Художественный текст и его анализ / Л. А. Новиков. – М. : Русский язык, 1988. – 300 с.
82. Новикова, Э. Ю. Дискурсивная личность переводчика: переводческие компетенции и ролевой портрет / Э. Ю. Новикова. – DOI 10.15688/jvolsu2.2017.3.9 // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2. Языкознание. – 2017. – Т. 16, № 3. – С. 90–102.
83. Ожегов, С. И. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – 4-е изд., доп. – М. : А ТЕМП, 2006. – 944 с.
84. Опарина, Е. О. FORMAL EQUIVALENCE (букв. «формальная эквивалентность») / Е. О. Опарина // Основные понятия англоязычного переводоведения: терминологический словарь-справочник, 2011. – С. 84.
85. Осипова, И. С. Национально-культурные особенности языковой личности

- переводчика / И. С. Осипова // Актуальные проблемы и перспективы развития современной психологии. – 2013. – № 1. – С. 82–87.
86. Попович, А. А. Проблемы художественного перевода / А. А. Попович ; под общ. ред. и с предисл. П. М. Топера. – М. : Высш. школа, 1980. – С. 50–71.
87. Поцепня, Д. М. Образ мира в слове писателя / Д. М. Поцепня ; С.-Петерб. гос. ун-т, Межкаф. словарь. каб. им. Б.А. Ларина. – СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1997. – 259 с.
88. Прохорова, В. Н. Диалектизмы в языке художественной литературы / В. Н. Прохорова. – М. : Учпедгиз. – 80 с.
89. Радбиль, Т. Б. Основы изучения языкового менталитета : учебное пособие / Т. Б. Радбиль. – 3-е изд. – М. : Флинта : Наука, 2013. – 325 с.
90. Реферовская, Е. А. Лингвистические исследования структуры текста / Е. А. Реферовская; отв. ред. А. В. Десницкая. - Л.: Наука: Ленингр. отд-ние, 1983. 215 с.
91. Розенталь, Д. Э. Словарь-справочник лингвистических терминов : пособие для учителей / Д. Э. Розенталь, М. А. Теленкова. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Просвещение, 1976. – С. 5–43.
92. Романова, М. С. А. А. Тарковский как языковая личность: способы репрезентации в поэтическом тексте : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Романова Марина Сергеевна. – Махачкала, 2015. – 22 с.
93. Руднев, В. П. Энциклопедический словарь культуры XX в. / В. П. Руднев – М. : «Аграф», 2001. – С. 457.
94. Сдобников, В. В. Теория перевода / В. В. Сдобников, О. В. Петрова. – М. :

- Владимир : АСТ, 2008. – 448 с. – ISBN 978-5-17-037815-9.
95. Сиротин, С. История акушерки. Мо Янь. Лягушки / С. Сиротин // Урал. – 2020. – № 9. – С. 231–234.
96. Соболев, Л. Н. Пособие по переводу с русского языка на французский / Л. Н. Соболев. – М. : Издательство литературы на иностранных языках, 1952. – С. 281.
97. Соколов, Н. М. Изучение литературных произведений / Н. М. Соколов ; предисловие: проф. В. Десницкий. – М. ; Л. : Гос. изд-во, 1928. – 160 с.
98. Тайлор, Э. Б. Первобытная культура : пер. с англ. / Э. Б. Тайлор ; предисл. и примеч. А. И. Першица. – М. : Политиздат, 1989. – 572 с.
99. Таривердиева, М. А. Информативный и художественный перевод: общее и разное / М. А. Таривердиева // Вестник МГЛУ. Гуманитарные науки. – 2018. – Вып. 11 (804). – С. 126.
100. Тер-Минасова, С. Г. К вопросу о норме в языке и культуре / С. Г. Тер-Минасова // Тверской лингвистический меридиан. – 2006. – Т. 7. – С. 8–16.
101. Томахин, Г. Д. Реалии-американизмы. Пособие по страноведению Г. Д. Томахин. – М. : Высшая школа, 1988. – С. 5–8.
102. Томашевский, Б. В. Стих и язык: Филол. очерки / Б. В. Томашевский. – М. ; Л. : Гослитиздат [Ленингр. отд-ние], 1959. – 471 с.
103. Торопцев, С. А. Писатели Востока – лауреаты Нобелевской премии. Приложение 1 / С. А. Торопцев. М.: Институт востоковедения РАН, 2013. С. 10.
104. Тураева, З. Я. Лингвистика текста: Текст: структура и семантика : учеб. пособие для пед. ин-тов по спец. 2103 «Иностр. яз.» / З. Я. Тураева – М. : Просвещение, 1986. – С. 12–13.

105. Фесенко, Т. А. Креативность и проблемы перевода / Т. А. Фесенко // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2005. – № 1. – С. 49–54.
106. Федоров, А. В. О художественном переводе / А. В. Федоров. – Л. : Гослитиздат, 1941. – 260 с.
107. Федоров, А. В. Введение в теорию перевода: (лингвистич. проблемы) / А. В. Федоров. – 2-е изд., перераб. – М. : Изд. лит. на иностр. яз., 1958. – 374 с.
108. Фененко, Н. А. Русская действительность сквозь призму французской / Н. А. Фененко, И. С. Соболевская // Социокультурные проблемы перевода. – Воронеж : Изд. Полиграф. Центр. 2008. – С. 184.
109. Фуко, М. Порядок дискурса // Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет / М. Фуко. – М. : Касталь, 1996. – 448 с.
110. Фурсова, И. Н. Когнитивный подход в переводоведении / И. Н. Фурсова // Linguamobilis. – 2013. – № 6. – С. 66–73.
111. Хайруллин, В. И. Перевод и фреймы / В. И. Хайруллин – М. : Книжн. дом «Либроком», 2010. – С. 144.
112. Хотман, Р. Словарь языка и лингвистики / Р. Хотман, Ф. С. Сток. – М. : Издательский дом Шанхая, 1984. – С. 193.
113. Цвиллинг, М. Я. Эвристический аспект перевода и развитие переводческих навыков / М. Я. Цвиллинг. – М. : Восточная книга, 2009. – С. 47–56.
114. Цыренова, Д. С. Мо Янь – писатель «поиска корней» / Д. С. Цыренова // Проблемы литератур Дальнего Востока : материалы IV Международной научной конференции, 29 июня – 2 июля 2010 г. Т. 2 / отв. ред. Е. А. Серебряков, Чэнь Шанцзюнь. – СПб. : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2010.

115. Чарыкова, О. Н. Основы теории языка и коммуникации : учебное пособие / О. Н. Чарыкова, З. Д. Попова, И. А. Стернин. – М. : Флинта, 2010.
116. Чуковский, К. И. Собрание сочинений : в 15 томах. Т. 3: Высокое искусство; Из англо-американских тетрадей / К. И. Чуковский ; сост. Е. Чуковской, П. Крючкова. – 2-е изд., электронное, испр. и дополн. – М. : Агентство ФТМ, Лтд, 2012. – 640 с.
117. Чурилина, Л. Н. «Языковая личность» в художественном тексте / Л. Н. Чурилина. – М. : Флинта : Наука, 2006. – 236 с. – ISBN 5-89349-999-9.
118. Швейцер, А. Д. Перевод и лингвистика: О газ.-информ. и воен.-публицист. переводе / А. Д. Швейцер. – М. : Воениздат, 1973. – 280 с.
119. Шведова, Н. Ю. Русская грамматика : в 2 томах / редкол.: Н. Ю. Шведова (гл. ред.) [и др.]. – М.: Наука, 1980. – Т. 1. Фонетика. Фонология. Ударение. Интонация. Словообразование. Морфология / Н. С. Авилова, А. В. Бондаренко, Е. А. Брызгунова [и др.]. – М. : Наука, 1980. С. 7– 83.
120. Шевченко О. Н. Языковая личность переводчика (на материале дискурса Б. В. Заходера) : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.02.19 / Шевченко Ольга Николаевна/ – Волгоград, 2005. – 255 с.
121. Щерба, Л. В. Избранные работы по русскому языку / Л. В. Щерба ; предисл., подбор текстов, примеч. и ред. М. И. Матусевич ; Акад. наук СССР. Отд-ние литературы и языка. – М. : Учпедгиз, 1957. – С. 97.
122. Щирова, И. А. Многомерность текста: понимание и интерпретация / И. А. Щирова, Е. А. Гончарова; Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2018. 438

с.

123. Щирова, И. А. Текст в парадигмах современного гуманитарного знания: монография / И. А. Щирова, Е. А. Гончарова ; Российский гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. – СПб. : Кн. дом, 2006. – 171 с. – ISBN 5-94777-075.
124. Эйхенбаум, Б. М. Литература: теория, критика, полемика / Б. М. Эйхенбаум. – Л. : Прибой, 1927. – 300 с.
125. Якобсон, Р. О. Лингвистика и поэтика // Р. О. Якобсон ; сокр. перев. И. А. Мельчука // Структурализм: «за» и «против» : сборник статей. – М., 1975.

Литература на английском языке

126. Balcom, J. Translating modern Chinese literature [J]. The translator as writer / J. Balcom. – 2006. P. 119–134.
127. Bassnett, S. Culture and Translation / S. Bassnett // A Companion to Translation Studies / eds. P. Kuhiwczak, K. Littau. – Clevedon ; Buffalo ; Toronto : Multilingual Matters Ltd., 2007.
128. Beard, R. Lexeme-morpheme base morphology: a general theory of inflection and word formation [M] / R. Beard. – Suny Press, 1995.
129. Davis-Undiano, R. C. A Westerner's reflection on Mo Yan [J] / R. C. Davis-Undiano // Chinese Literature Today. – 2013. – Vol. № 3 (1-2). – P. 21–25.
130. Duke, M. S. Past, present, and future in Mo Yan's fiction of the 1980s [M] / M. S. Duke // Widmer, E. From May Fourth to June Fourth: Fiction and Film in Twentieth-century China / E. Widmer, D. D. W. Wang. – Cambridge: Harvard University Press, 1993. – P. 43–70.
131. Fu, B. Reviewed work: Big Breasts and Wide Hips by Mo Yan, Howard Goldblatt

- [J] / B. Fu // *World Literature Today*. – 2005. – Vol. 79 (3–4). – P. 85.
132. Hu, G. Translation as adaptation and selection / G. Hu // *Perspectives*. – 2003. – Vol. 11, iss. 4. – P. 283–291.
133. Ives, S. A theory of literary dialect [J] / S. Ives // *Tulane studies in English*. – 1950. – Vol. 2. – P. 137–182.
134. Goldblatt, H. Of Silk Purses and Sows' and Prospects of Contemporary Chinese Fictions in the West / H. Goldblatt // *Translation Review*. – 2000. – № 59. P. 21-27.
135. Goldblatt, H. Howard Goldblatt at Home: A Self-Interview / H. Goldblatt // *Chinese Literature Today*. – 2011. – № 59. – P. 9–12.
136. Goldblatt, H. Border Crossing: Chinese Writing, in Their World and Ours / H. Goldblatt // Corinne, D. *Chinese Aesthetics and Literature* [M] / D. Corinne (ed.). – New York : State University of New York Press, 2004.
137. Hadumod, B. *Routledge dictionary of language and linguistics* [J] / B. Hadumod ; trans: Lee Forester [et al.]. – Routledge, 1996.
138. Hilton, I. Frog by Mo Yan review – the Chinese Nobel laureate's award-winning novel [N] / I. Hilton // *The Guardian*. – 18.12.2014.
139. Inge, M. T. Mo Yan through western eyes [J] / M. T. Inge // *World Literature Today*. – 2000. – Vol. 3 (74). – P. 501–506.
140. Inge, M. T. A Literary Genealogy: Faulkner, Garcia Marquez, and Mo Yan / M. T. Inge // *Moravian Journal of Literature and Film*. – Spring 2014. Vol. 5, no. 1. P. 5-12.
141. Jespersen, O. *A modern English Grammar on Historical Principles (Part VI)* [M] / O. Jespersen. – Copenhagen : Ejnar Munksgaard, 1942.
142. Knight, S. Mo Van's Delicate Balancing Act [J] / S. Knight. – 2013.

143. Kinkley, J. C. *Modernity and Apocalypse in Chinese Novels from the End of the Twentieth Century* [M] / J. C. Kinkley // *Contested Modernities in Chinese Literature*. – New York : Palgrave Macmillan US, 2005. – P. 101–120.
144. Kinkley, J. C. Reviewed work: *The Republic of Wine* by Mo Yan, Howard Goldblatt [J] / J. C. Kinkley // *World Literature Today*. – 2000. Vol. 3 (74). P. 581-582.
145. Goldblatt, H. Reviewed work: *Life and Death Are Wearing Me Out*, by Mo Yan [J] / H. Goldblatt // *Kirkus Reviews*. – 2008. – Vol. 4 (76). – P. 168.
146. Lewis, D. Truth in fiction [J] / D. Lewis // *American philosophical quarterly*. – 1978. – Vol. 1 (15). – P. 37–46.
147. Maslin, J. An abortionist who embodies state power [N] / J. Maslin // *The New York Times*. –26.12.2015.
148. Mo, Y. *Red Sorghum: A Novel of China* / Y. Mo ; translated H. Goldblatt. – Penguin Books, 1971. – 359 p.
149. Mo, Y. *Big Breasts and Wide Hips: A Novel* / Y. Mo ; translated H. Goldblatt. – Arcade, 2012. – 552 p.
150. Mo, Y. *The Republic of Wine: A Novel* / Y. Mo ; translated H. Goldblatt. – Arcade, 2012. – 368 p.
151. Mo, Yan. *Sandalwood Death: A Novel* / Y. Mo ; translated H. Goldblatt. – OUP, 2012. – 419 p.
152. Mo, Y. *Life and Death Are Wearing Me Out: A Novel* / Y. Mo ; translated H. Goldblatt. – Arcade, 2008. – 552 p.
153. Mo, Y. *Frog* / Y. Mo ; translated H. Goldblatt. – Viking, 2015. – 400 p.
154. Nida, E. A. *Toward a Science of Translating: With Special Reference to Principles*

- and Procedures Involved in Bible Translating / E. A. Nida. M.: E. J. Brill, 1964. 331 p.
155. Nida, E A. Language and culture: Contexts in translating [M] / E. A. Nida. – Shanghai Foreign Language Education Press, 2001.
 156. Nord, C. Translating as a purposeful activity: Functionalist approaches explained [M] / C. Nord. – Routledge, 1997.
 157. Newmark, P. Approaches to translation (Language Teaching methodology series) [J] / P. Newmark. // Studies in Second Language Acquisition. – 1981. – Vol. 1 (7). – P. 114–115.
 158. O’Connell, A. Reviewed work: The Republic of Wine by Mo Yan, Howard Goldblatt [N] / A. O’Connell // The Times. – 28.06.2000.
 159. Reiss, K. Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik: Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen [J] / K. Reiss. – (No Title), 1971.
 160. Saval, N. White happy doves [J] / N. Saval // London Review of Books. – 2013. – № 16 (35). – P. 22–24.
 161. Shannon, C. E. A mathematical theory of communication [J] / C. E. Shannon // The Bell system technical journal. – 1948. – № 3 (27). – P. 379–423.
 162. Sun, A. The diseased language of Mo Yan [J] / A. Sun // Kenyon Review Online. – 2012.
 163. Thompson, A. W. Stylistique comparée du français et de l'anglais [J] / A. W. Thompson, J.-P. Vinay, J. Darbelnet // Revue belge de philologie et d'histoire. – 1960. – № 2 (38). – P. 451–452.

164. Updike, J. Bitter bamboo [J] / J. Updike // The New Yorker. – 09.05.2005.
165. Venuti, L. The translator's invisibility: A history of translation [M] / L. Venuti. – Routledge, 2017.
166. Venuti, L. Translation and the Formation of Cultural Identities / L. Venuti // Current Issues in Language & Society. – 1994. – № 1 (3). P. 201–217.
167. Wu, F. Reviewed Work: Explosions and Other Stories by Mo Yan, Janice Wickeri, Janice Wickeri, Duncan Hewitt / F. Wu. – DOI 10.2307/40148574.// World Literature Today. – 1992. – Vol. 66, no. 3. – P. 579–579.

Литература на китайском языке

168. 鲍晓英. 中国文化“走出去”之译介模式探索—中国外文局副局长兼总编辑黄友义访谈录 // 中国翻译. – 2013. – № 5. – С. 43–45.
169. 曹淑贤. 试论莫言创作的地域特色[D]. 山东大学, 2015.
170. 陈思和. 民间的浮沉: 从抗战到文革文学史的一个尝试性解释 // 上海文学. – 1994. – № 1. – С. 207–208.
171. 陈思和. 莫言近年小说创作的民间叙事—莫言论之一 // 钟澄. – 2001. – № 5.
172. 陈思和. 中国当代文学史教程 (第2版). – 上海: 复旦大学出版社, 2007.
173. 陈晓明. “在地性”与越界—莫言小说创作的特质和意义 // 当代作家评论. – 2013. – № 1. – С. 35–54.
174. 陈晓明. 莫言研究(2004–2012). – 北京: 华夏出版社, 2013.
175. 陈洁. 俄汉语言对比与翻译[M]. – 上海: 上海外语教育出版社, 2006.
176. 陈至立. 辞海. – 上海: 上海辞书出版社, 2020.
177. 高玉. 论汉语的诗性与中国文学的“文学性” // 当代文坛. – 2023. – № 2. – С. 58.

178. 故韬, 潘文娉, 刘月华. 实用现代汉语语法(第三版). – 上海: 商务印书馆, 2019. – 994 c.
179. 葛本仪. 现代汉语词汇学. – 上海: 商务印书馆, 2014. – C. 53.
180. 葛浩文, 吴耀宗. 莫言作品英译本序言两篇 [J] // 当代作家评论. – 2010. – № 2. – C. 193–196.
181. 高方, 许钧. 现状, 问题与建议— 关于中国文学走出去的思考 [J] // 中国翻译. – 2010. – № 6. – P. 5–9.
182. 耿强. 文学译介与中国文学“走向世界”——“熊猫丛书”英译中国文学研究: 博士学位论文. – 上海: 上海外国语大学, 2010. – 220 c.
183. 耿强. 文学对外译介重在有效接受. – 中国社会科学报, 2011.
184. 管谟贤. 大哥说莫言. – 山东: 人民出版社, 2013. – 303 c.
185. 戴延年, 陈日浓. 中国外文局五十年大事记. – 北京: 新星出版社, 1999. – C. 465–439.
186. 丁帆. 中国乡土小说史. – 北京: 北京大学出版社, 2007. – C. 1–21.
187. 董国俊. 莫言小说的虚幻现实主义 [D]. – 兰州大学, 2014.
188. 董福升. 论莫言小说的语言艺术 [J] // 世界文学评论. – 2013. – № 2. – C. 6–11.
189. 董健, 丁帆, 王彬彬. 中国当代文学史新稿 [M]. – 人民文学出版社, 2005. – C. 455–458.
190. 董秀芳. 汉语词缀的性质与汉语词法特点 [J] // 汉语学习. – 2005. – № 6. – C. 13–19.
191. 耶夫列民科·娅娜. 汉俄附加式构词法对比研究 [D]. – 黑龙江大学, 2018.
192. 叶开. 莫言评传. – 河南: 河南文艺出版社, 2008. – 344 c.

193. 封一函. 结构与解构: 从乔姆斯基到韦努蒂 – 论翻译的归化、异化与文化身份. – 博士学位论文, 2006. – 169 c.
194. 郭天相. 俄罗斯诗学研究 [M]. – 开封, 河南大学出版社, 1999.
195. 何星亮. 文化的民族性与世界性 // 宗教信仰与民族文化 (第 11 辑). – 2018. – C. 66–86.
196. 胡薇. 莫言小说中的民俗记忆研究 [D]. – 上海师范大学, 2022.
197. 胡桑, 徐宜修. 搭建学界译界沟通平台助力中国文学海外传播–中国现当代文学在海外的译介与接受国际研讨会综述 // 外语研究. – 2019. – № 3. – C. 25.
198. 胡晓研. 语言学概论. – 长春: 东北师范大学出版社, 2006.
199. 黄伯荣, 廖序东. 现代汉语. – 高等教育出版社(第四版), 2007. – C. 69.
200. 黄冬梅. 汉俄民族文化语义的对比及其在翻译实践中的处理方法. – 福建省外国语文学会, 2011. – C. 1–7.
201. 黄涛. 作为民俗现象的民间语言 [J] // 文化学刊. – 2008. – № 3. – C. 10–15.
202. 季羨林. 季羨林谈东西方文化(典藏本). – 当代中国出版社, 2015. – 176 c.
203. 兰宾汉, 邢向东. 现代汉语[M]. – 中华书局, 2006.
204. 李斌, 程桂婷. 莫言批判. [M]. – 北京理工大学出版社, 2013.
205. 李国南. 辞格与词汇. – 上海: 上海外语教育出版社, 2001.
206. 李国南. 英汉修辞格对比研究(增订版). – 北京: 外语教学与研究出版社, 2018.
207. 李爽. 翻译家葛浩文: 为 20 多年前“发现”莫言自豪 [J] // 辽沈晚报. – 2013. – C. 10–20.
208. 李行健. 现代汉语惯用语规范词典. – 长春: 长春出版社, 2001.
209. 李书仓, 杨辉. 新编大学英语写作. – 上海交通大学出版社, 2018. – C. 8–10.

210. 李镜儿. 现代汉语拟声词研究. – 上海: 学林出版社, 2007. – C. 117–124.
211. 凌云. 现代汉语拟声词系统的静态描写 // 语言教学与研究. – 2006. – № 6. – C. 19–23.
212. 卢卓群. 形容词重叠式的历史发展 // 湖北大学学报(哲学社会科学版). – 2000. – № 6. – C. 30–35.
213. 陆持. 俄汉“翻译移位”语言学若干阐释 [D]. – 上海外国语大学博士论文, 2020.
214. 刘广远. 莫言的文学世界 [D]. – 长春: 吉林大学, 2010.
215. 刘再复. 莫言了不起. – 上海: 东方出版社, 2013. – 125 c.
216. 刘勇. 中国现代文学的历史性, 当代性与经典性 [J] // 当代文坛. – 2019. – № 2. – C. 17–26.
217. 吕煦. 实用英语修辞. – 北京: 清华大学出版社, 2004. – C. 317–318.
218. 吕叔湘. 汉语语法分析问题. – 北京: 商务印书馆, 2005. – C. 16–17.
219. 马琳. 交流的无奈—中国文学走向世界的传播困境与突围 // 社会科学辑刊. – 2007. – № 5. – C. 224–228.
220. 马会娟. 英语世界中国现当代文学翻译:现状与问题 // 中国翻译. – 2013. – № 1. – C. 64–69.
221. 莫言, 王尧. 莫言王尧对话录. – 苏州:苏州大学出版社, 2003. – 308 c.
222. 莫言. 捍卫长篇小说的尊严 // 当代作家评论. – 2006. – № 1.
223. 莫言. 作为老百姓写作. – 深圳:海天出版社, 2007. – 377 c.
224. 莫言. 恐惧与希望—演讲创作集. 深圳:海天出版社, 2007.
225. 莫言. 讲故事的人. – 杭州: 浙江文艺出版社, 2019. – C. 4–5.
226. 莫言. 白狗秋千架. – 北京: 北京作家出版社, 2012.

227. 莫言. 红高粱家族. – 北京: 北京作家出版社, 2012.
228. 莫言. 天堂蒜薹之歌. – 北京: 北京作家出版社, 2012.
229. 莫言. 食草家族. – 北京: 北京作家出版社, 2012.
230. 莫言. 酒国. – 北京: 北京作家出版社, 2012.
231. 莫言. 四十一炮. – 北京: 北京作家出版社, 2012.
232. 莫言. 丰乳肥臀. – 北京: 北京作家出版社, 2012.
233. 莫言. 生死疲劳. – 北京: 北京作家出版社, 2012.
234. 莫言. 檀香刑. – 北京: 北京作家出版社, 2012.
235. 莫言. 蛙. – 北京: 北京作家出版社, 2012.
236. 莫言. 用耳朵阅读. – 北京: 北京作家出版社, 2012.
237. 莫言. 好谈鬼怪神魔 // 作家. – 1993. – № 8.
238. 莫言. 我的故乡与我的小说 // 当代作家评论. – 1993. – № 2.
239. 莫言. 会唱歌的墙. – 北京: 作家出版社, 2012.
240. 莫言. 第二次汉学家文学翻译国际研讨会闭幕式上的致辞 // 中国作家协会外联部(编). 翻译家的对话 II. – 北京: 作家出版社, 2012. – C. 9–11.
241. 慕丹. 俄汉歌词“音韵美”对比研究 [D]. – 中国人民解放军外国语学院, 2006.
242. 倪璐璐. 俄汉全译之换译探析 [D]. – 黑龙江大学, 2011.
243. 帕默尔. 语言学概论. – 上海: 商务印书馆, 译: 李荣, 王菊泉, 周流溪, 陈平, 1983. – C. 99.
244. 普罗霍罗夫. 苏联百科词典. 丁祖永等译. – 北京: 中国大百科全书出版社, 1986. – C. 32.
245. 任学良. 汉语造词法. – 北京: 中国社会科学出版社, 1981. – 289 c.
246. 邵敬敏. 现代汉语通论. – 上海: 上海教育出版社, 2007. – C. 46.

247. 石定栩. 复合词的结构与汉语语法的最小单位—兼论“非、后、化”的句法地位 // 汉语学报. — 2020. — № 4. — С. 2–15.
248. 石一宁. 走向世界: 从中国文学到中国文化 (上): 文学输出需解人才之“结” // 文艺报. — 2004. — № 1.
249. 舒晋瑜. 十问葛浩文 [J] // 中华读书报. — 2005. — № 31.
250. 宋美华. 复杂性视阈下中国现当代文学 2010 年代在英国汉学界的接受研究 [D]. — 西南交通大学, 2021.
251. 孙国婧. 汉语三字格惯用语的立场表达研究 [D]. — 东北师范大学, 2023.
252. 孙会军. 葛浩文和他的中国文学译介 [M]. — 上海: 上海交通大学出版社, 2016.
253. 孙逊. 莫言小说的民间性研究 [D]. — 西安工业大学, 2022.
254. 王东风. 反思“通顺”—从诗学的角度看“通顺”在文学翻译中的副作用 // 中国翻译. — 2005. — № 6. — С. 10–14.
255. 王继红. 重言式状态词的语法化考察 // 语言研究. — 2003. — № 2. — С. 72–79.
256. 王岳川. 发现东方与中国文化输出 [J] // 解放军艺术学院学报. — 2002. — № 3. — С. 5–12.
257. 徐通锵, 叶蜚声. 语言学纲要. — 北京: 北京大学出版社, 1997. — С. 93.
258. 吴自选. 中国文学与中国文学的英译 (访谈录) // 东方翻译. — 2010. — № 4. — С. 52–55.
259. 武占坤, 王勤. 现代汉语词汇概要. — 北京: 外语教学与研究出版社, 2009. — С. 62.
260. 辛刚国. 六朝文采理论研究 [M]. — 中国社会科学出版社, 2005. — С. 163.
261. 严家炎. 二十世纪文学与区域文化丛书. — 长沙: 湖南教育出版社, 1995.

262. 杨余森. 汉俄语构词法的比较 // 武汉大学学报 (社会科学版). – 1990. – № 3. – С. 120–125.
263. 于淇, 张伟榕, 徐晓彤 // 浅析英语俄语之间的迁移情况. – 2018. – № 10.
264. 张维友. 英汉语词汇对比研究 [M.]. – 上海: 上海外语教育出版社, 2010.
265. 张英. 乐观地说, 它马上就会火 // 南方周末. – 2008. – № 22.
266. 张学军. 莫言小说与西方现代主义文学 // 齐鲁学刊. – 1992. – № 4. – С. 26–32.
267. 张清华. 莫言文体多重结构中传统美学因素的再审视 // 当代作家评论. – 1993. – № 6. – С. 107–113.
268. 张清华. 莫言的叙事诗学问题及其对中国当代文学的意义 // 文艺研究. – 2022. – № 9. – С. 99–101.
269. 张志忠. 莫言论. – 北京: 北京联合出版公司, 2012. – С. 274.
270. 赵元任. 汉语口语语法. – 上海: 商务印书馆, 1979. – С. 78–133.
271. 朱景松. 形容词重叠式的语法意义 // 语言研究. – 2003. – № 3. – С. 9–17.
272. 中国社会科学院语言研究所词典编辑室. 《现代汉语词典》(第 7 版). – 上海: 商务印书馆, 2016.

Интернет-ресурсы

Ресурсы на русском языке

273. Егоров, И. Говард Гольдблатт о романе «Большая грудь, широкий зад». Перевод с сокращениями / И. Егоров – URL: <http://polusharie.com/index.php?topic=50304.300> (13.04.2011).
274. Егоров, И. Мо Янь – как журавль в стае уток. Интервью / И. Егоров // ФОНТАНКА.РУ. – 17.10.2012. – URL: <https://www.fontanka.ru/2012/10/15/154/>.

275. Егоров И. А. О книгах нового Нобелевского лауреата Мо Яня: интервью / И. А. Егоров // Известия. – 11.10.2012. – URL: <http://noblit.ru/node/2587> (дата обращения: 20.03.2025).
276. Ци, Л. «Китайский Кафка» отмечает 60-летие / Л. Ци // Дыхание Китая/РГ. – URL: <https://godliteratury.ru/articles/2015/02/17/kitayskiy-kafka-otmechaet-60-letie>
277. Копылова В. Нобелевского лауреата Мо Яня в России еще никто не читал / В. Копылова. — URL: <https://aif.ru/culture/36926>. – Дата публикации: 11.10.2012.

Ресурсы на английском языке

278. Award ceremony speech // NobelPrize.org. – Nobel Prize Outreach 2025. Mon. – 24.03.2025. – URL: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2012/ceremony-speech/>.
279. A Westerner's Reflection on Mo Yan // World Literature Today. – 2024, – URL: www.worldliteraturetoday.org/blog/cultural-cross-sections/westerners-reflection-mo-yan.
280. Bernstein, R. Mo Yan Mines a Deep Well of Material in China / R. Bernstein // The New York Times, – 12.10.2012. – URL: www.nytimes.com/2012/10/12/books/mo-yan-mines-a-deep-well-of-material-in-china.html.
281. Lovell, J. Opinion | Mo Yan's Creative Space / J. Lovell // Nytimes.com, The New York Times. – 15.10.2012. – URL: www.nytimes.com/2012/10/16/opinion/mo-yans-creative-space.html (accessed: 20.03.2025).
282. Moore, S. "Mo Yan's "POW!" Review / S. Moore // The Washington Post. – 22.12.2012. – URL: www.washingtonpost.com/entertainment/books/mo-yans-pow-

review/2012/12/21/c112f3b8-43b2-11e2-8061-253bccfc7532_story.html (accessed: 20.03.2025).

283. Moore, S. Book Review: “Frog,” by Mo Yan / S. Moore // The Washington Post. – 23.03.2015. – URL: www.washingtonpost.com/entertainment/books/book-world-frog-by-mo-yan/2015/03/23/cc5e8834-cc01-11e4-8a46-b1dc9be5a8ff_story.html (accessed: 20.03.2025).
284. The Diseased Language of Mo Yan // Kenyon Review Online. The Kenyon Review. – URL: kenyonreview.org/kr-online-issue/2012-fall/selections/anna-sun-656342/.

Ресурсы на китайском языке

285. 翻译中国文学有多难：像用细水管连接水坝 // 财新网. – 28.09.2016. – URL: <http://www.cctss.org/article/headlines/2019>.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Распространение произведений Мо Яня в контексте современной лингвистики

Распространение творчества Мо Яня на Западе началось в 1988 году благодаря экранизации романа «Красный гаолян», однако исследования его произведений западными учеными значительно уступают объемам, посвященным им в Китае. Этот феномен объясняется длительным периодом культурного дисбаланса и неравенства в обмене между Китаем и Западом. Например, в случае китайско-американского обмена литературой, в Китай попало гораздо большее количество американских книг, тогда как китайские произведения оставались маргинальными в англоязычной литературной среде, имея низкий уровень продаж и ограниченное внимание со стороны читателей. Изучение китайской литературы в контексте современной лингвистики оставалось уделом преподавателей и студентов востоковедческих факультетов в колледжах и университетах. Этот дисбаланс в культурных обменах обусловлен рядом факторов, включая различия в восприятии культуры, сложности перевода и отсутствие широкой популяризации китайской литературы на Западе. Тем не менее, творчество писателей вроде Мо Яня постепенно привлекает все большее внимание западной аудитории, особенно в свете присуждения ему Нобелевской премии по литературе в 2012 году.

Присуждение Нобелевской премии Мо Яню стало важным моментом, после которого интерес к его творчеству за границей существенно возрос. Как один из ведущих представителей современной китайской литературы, успех Мо Яня символизирует расширение влияния китайской литературы на международной арене. Его работы, ранее известные лишь узкому кругу специалистов и любителей восточной культуры, начали привлекать внимание широкой публики, что свидетельствует о постепенном изменении восприятия китайской литературы в мире. Это событие открыло новые перспективы для международного признания китайских авторов и показало потенциал культурной интеграции Востока и Запада.

Самой ранней работой Мо Яня, переведенной на иностранный язык, была «Народная музыка» (Folk music, 民间音乐), которая была опубликована в 1988 году в английском издании «Китайской литературы» (中国文学), журнале, созданном Бюро иностранных языков Китая с целью внешней пропаганды правительством и рассчитанном на «对中国文学和艺术感兴趣的国外知识分子和一些汉学家», или «иностранцев интеллектуалов и синологов, интересующихся

китайской литературой и искусством» [Дай Яньлянь, Чэнь Жинон, 1999, с. 334]. Потом в этом журнале были опубликованы еще два рассказа Мо Яня: «Белая собака на качелях» (White dog swing, 白狗秋千架) и «Сильный ветер» (Strong wind, 大风). Сам Мо Янь критически отозвался о данном журнале, подчеркнув, что качество переводов низкое, привлеченные эксперты недостаточно компетентны, а влияние издания на Западе минимально. В результате его работы не смогли завоевать широкую аудиторию среди западных читателей, оставаясь в поле зрения лишь тех, кто владеет китайским языком и интересуется его изучением [Мо Янь, Ван Яо, 2003, с. 232].

В 1989 году роман «Красный Гаолян» был переведен на английский язык Дэн Шиву (邓世午) и Юй Дабо (于大波) и включен в английский перевод сборника «Избранная современная китайская военная литература Китая» (中国当代军事文学作品选), который был опубликован Издательством китайской и иностранной культуры при Ассоциации писателей Китая. В том же году в 32-м номере журнала «Перевод» (译丛), посвященного переведенной китайской литературе на английский язык и организованного Китайским университетом Гонконга, был опубликован рассказ Мо Яня «Заводчик кошек» (The Cat Specialist, 养猫专业户). Это был научный журнал, предназначенный для университетских библиотек, советников по культуре консульств, а также иностранцев и писателей, интересующихся китайской литературой, следовательно, его влияние было также ограниченным [Ду Шисань, 1992, с. 144]. Позднее, в 1991 году, журнал «Перевод» выпустил первый однотомник Мо Яня на английском языке «Взрыв и другие истории» (Explosions and Other Stories, 爆炸及其他故事), представляющий собой сборник шести рассказов и повестей: «Взрыв» (爆炸), «Старый пистолет» (老枪), «Мухи» (苍蝇), «Летучий корабль» (飞艇), «Сломанная рука» (断手) и «Желтоволосый малыш» (金发婴儿). В предисловии главный редактор J.K. Викери (J.K. Wickeri) характеризует Мо Яня как выдающегося и оригинального писателя, чьи произведения глубоко проникают в душу. Его творческий метод сравнивается с магическим реализмом, хорошо известным западному читателю, что делает его работы особенно привлекательными для зарубежной аудитории. Автор мастерски соединяет элементы традиционного магического реализма с уникальным стилем, создавая тексты, которые находят отклик у широкого круга читателей [Викери, 1991, с. 7]. «Современная мировая литература» (World Literature Today), авторитетное в британском и американском академическом мире издание, опубликовало рецензию на статью Мо Яня, в которой подтвердило наличие художественного метода магического реализма писателя и сравнило его с известным американским автором

Фолкнером, говоря, что «Взрыв» и «Желтоволосый малыш» представляют собой первоклассные произведения, а остальные короткие рассказы – драгоценные портреты» [Бу, 1992, с. 579].

В 1989 г. американское издательство Random House выпустило антологию произведений писателей школы поиска исторических корней «Весенний бамбук: сборник современных китайских рассказов» (Spring Bamboo: A Collection of Contemporary Chinese Short Stories), в которую вошла «Мертвая река» (Dry River, 枯河) Мо Яня, став первым иностранным издательством, выпустившим печатное издание произведений Мо Яня.

В представленной Таблице А.1 приведено распространение произведений китайского писателя в контексте лингвистики 1988–1992 годов, из которой видно, что только семь произведений были переведены на английский язык.

Таблица А.1 – Публикации произведений Мо Яня на английском языке в период 1988–1992 гг.

Название произведения	Переводчик	Издательство	Год публикации
Folk Music	Yu Fanqin	Chinese Literature	1988
Dry River	Jeanne Tai	Random House	1989
The Cat Specialist	J. K. Wickeri	Renditions	1989
Srong wind	Mei zhong	Chinese Literature	1989
White dog swing	Christopher Smith	Chinese Literature	1989
Explosions and Other Stories	J. K. Wickeri	Research Centre for translations, CUHK	1991, 1993
White dog swing	M. Duke	Armonk: M.E.Sharpe	1991

На втором этапе, с 1993 по 1999 гг., распространение произведений Мо Яня за рубежом ускорилось благодаря усилиям Х. Голдблатта, который считается «главным переводчиком китайской литературы на Западе». Английская версия романа «Красный Гаолян» была официально издана одновременно издательствами Viking и Heinemann в США и Великобритании в 1993 году. Хотя до этого уже существовали японский (1989) и французский (1990) переводы, это стало «великим событием» для перевода китайской литературы на английский язык [Лю Шаомин, 2005]. После публикации «Красный Гаолян» одно из самых влиятельных книжных изданий еженедельник «The New York Times Book Review» дал высокую оценку, отметив, что Мо Янь знакомит западных читателей с незнакомой культурой провинциального Китая через десятки ярких персонажей, которые вместе с самим автором надежно закрепили Северо-Восточный

городок Гаоми на карте мировой литературы» [Hampton, 1993]. Следовательно, начиная с 1993 года начинаются изучения произведений писателя с точки зрения лингвистики.

Американский синолог Дж. К. Кинкли (Jeffrey C. Kinkley) в журнале «Современная мировая литература» (World Literature Today) пишет о том, что книга «Красный Гаолян» может считаться лучшим китайским романом XX века в английском переводе. «Этот роман запомнится своей оригинальностью, мифологическим построением, героизмом, антигероизмом, изображением насилия и антиутопическими красками» (Кинкли, 1994). М.Т. Инге даже назвал Мо Яня «писателем мирового класса и лучшим китайским писателем со времен Лао Шэ и Лу Сюня» [Лю Шаомин, 2005].

В 2005 году исследователь Х. Голдблатт подчеркнул, что роман «Красный Гаолян» находился в печати на протяжении двенадцати лет, и его продажи можно считать весьма успешными [Шу Цзиньюй, 2005]. Тем не менее, согласно данным издательства Penguin Publishing Group, к 2012 году в США было реализовано менее 50 тысяч экземпляров [Сунь Хуэйцун, 2016, с. 34]. Несмотря на сравнительно скромные объемы продаж, перевод романа «Красный Гаолян» на английский язык стал значительным достижением в продвижении китайской литературы за рубежом, особенно учитывая, что внешняя культурная политика Китая акцентирует внимание на экспансии, а не на восприятии зарубежных культур («对外文化政策重扩张轻接受») [Гао Фан, Сюй Цзюнь, 2010]. Эти данные свидетельствуют о том, что хотя популярность китайской литературы на Западе остается ограниченной, отдельные произведения, такие как «Красный Гаолян», все же способны пробиваться на международный рынок, открывая новые горизонты для понимания и оценки китайской культуры за пределами родного региона.

В 1995 году второй роман Мо Яня «Чесночные баллады», был переведен Х. Голдблаттом и опубликован издательством Penguin Books. Данная работа вызывала споры в Китае после завершения в 1988 году, но за рубежом ее описывают как «самое удивительно задуманное и художественно выполненное повествовательное произведение в китайской художественной литературе XX века, которое в полной мере демонстрирует сложность жизни крестьянства» [Дьюк, 1993, с. 392]. «Чесночные баллады» является политическим романом, в котором критикуется коррупция в китайском чиновничестве [Голдблатт, У Яоцзун, 2010]. Однако после публикации перевода указанного романа в США «The New York Times Book Review» еженедельник издателей (Publishers Weekly) и многие другие западные навесили на роман ярлык «запрещенной книги»,

чтобы привлечь внимание читателей. Мо Янь был назван «одним из лучших китайских писателей» [Бернштейн, 1995]. Стоит отметить, что до этого западные критики относили Мо Яня лишь к «новому поколению местных писателей» [Бу, 1992], «малоизвестному китайскому писателю за пределами пекинского литературного круга» [Хэмптон, 1993]. Изменение обозначения в некоторой степени отражает возросший статус Мо Яня в англоязычном литературном мире и признание со стороны критиков.

Таблица А.2 – Публикации произведений Мо Яня на английском языке в период 1993–1999 гг.

Название произведения	Переводчик	Издательство	Год публикации
Red Sorghum: A Novel of China	H. Goldblatt	Viking	1993, 1995
Red Sorghum: A Novel of China	H. Goldblatt	Heinemann	1993
Red Sorghum: A Novel of China	H. Goldblatt	Ringwood, Penguin books	1994
Red Sorghum: A Novel of China	H. Goldblatt	Auckland, Mineva	1994
Red Sorghum: A Novel of China	H. Goldblatt	Arrow Books	1989
«Divine Debauchery» in Running wild: New Chinese Writers	A. F. Jones	Columbia University Press	1994
«The cure» in Chairman Mao Would Not Be Amused: Fiction from Today's China	H. Goldblatt	Grove Press	1995
«Autumn Waters», in The Columbia Anthology of Modern Chinese Literature	R. F. Hampsten, Maorong Cheng	Columbia University press	1995
The Garlic Ballads: A novel	H. Goldblatt	Penguin Books	1995, 1996
The Garlic Ballads: A novel	H. Goldblatt	Viking	1995
The Garlic Ballads: A novel	H. Goldblatt	Hamish Hamilton	1995
The Garlic Ballads: A novel	H. Goldblatt	Areade Publishing	1995

Публикация романа «Страна вина» на английском языке в 2000 году снова привлекла внимание Запада к творчеству Мо Яня, которого Х. Голдблатт назвал «самым образным и творчески богатым» среди китайских писателей, чьи произведения он читал [Ли Шуан, 2013]. После выхода книги в Великобритании и США ведущие газеты, такие как «Los Angeles Times», «The Times» и «The Economist», опубликовали одну за другой положительные рецензии. В журнале «World Literature Today» Дж. К. Кинкли назвала Мо Яня «лучшим китайским романистом своего поколения», отметив, что «Страна вина» отличается экстремальной стилистической оригинальностью и техническими новшествами [Кинкли, 2000]. Рецензент «The Times» был поражен насыщенностью текста, написав, что автор буквально засыпает читателя лавиной

шокирующих подробностей, от которых даже самый стойкий читатель может почувствовать себя неуютно [Коннелл, 2000]. М. Т. Инге дала высокую оценку переводу Х. Голдблатта, назвав его настолько блестящим, что кажется, будто сам текст изначально писался на английском [Инге, 2000, с. 501]. Она также сравнила Мо Яня с Фолкнером, предсказав, что китайский писатель станет мировой литературной звездой XXI в. [Там же, с. 501–506].

В 2004 году в США была опубликована английская версия романа «Большая грудь, широкий зад». В предисловии к английскому изданию Х. Голдблатт подчеркивает спорный характер произведения и процитирует неофициальную рецензию, в которой говорится: «Большая грудь, широкий зад» – это произведение с прямолинейным названием, в котором Мо Янь излагает исторический процесс развития китайского общества за последние сто лет. Это превосходное произведение с характерным стилем» [Голдблатт, 2004, с. 15]. Журнал «Современная мировая литература» отметил, что он «в очередной раз демонстрирует гениальность автора в подаче грандиозных повествований через сочетание истории и магии» [Фу, 2005, с. 85]. Особенно примечательно, что в это время на Мо Яня начали обращать внимание представители западных писателей. Известный американский писатель Д. Апдайк (J. Updike) написал статью для журнала «The New Yorker» о романе «Большая грудь, широкий зад», отметив, что Мо Янь «берет на вооружение картину жестоких событий, магического реализма, поклонения женщинам, описания природы и глубоких метафор» [Апдайк, 2005].

В 2008 году в США вышел следующий роман «Устал рождаться и умирать» в переводе Голдблатта. Далее появилось много критических замечаний на то, что трудно дочитать книгу до конца. Однако многие влиятельные зарубежные СМИ положительно отозвались о книге. Авторитетный американский журнал «Обзоры Киркус» (Kirkus Reviews) назвал роман «эпической черной комедией», а Мо Яня – «горьким, раблезианским сатириком» [2008, с. 168]. Книжное обозрение «Нью-Йорк Таймс» включил «Устал рождаться и умирать» в свой еженедельный выбор редакторов (NYTBR, 2014), а в марте 2009 года Мо Янь был удостоен премии Ньюмана по китайской литературе (Newman Prize for Chinese Literature), присуждаемой Университетом Оклахомы, которая была первой престижной наградой, которую Мо Янь получил на западе.

После этого последовали публикации сборника рассказов и повестей на английском языке «The Master's Growing Humour» в 2001 году и повести «Changes» в 2010 году. Этот период стал продуктивным этапом в переводе произведений Мо Яня на английский язык. Помимо отдельных

рассказов, опубликованных в литературных антологиях и периодических изданиях, вышло пять полноценных книг в английском переводе, которые получили положительный отклик в западной прессе. Эти публикации сыграли важную роль в признании заслуг Мо Яня и способствовали его награждению Нобелевской премией по литературе в 2012 г.

Таблица А.3 – Публикации произведений Мо Яня на английском языке в период 1994–2011 гг.

Название произведения	Переводчик	Издательство	Год публикации
Red Sorghum: A Novel of China	H. Goldblatt	Arrow Books	2011
The Garlic Ballads: A novel	H. Goldblatt	Penguin Books	2011
The Republic of Wine: A Novel	H. Goldblatt	Hamish Hamilton	2000
The Republic of Wine: A Novel	H. Goldblatt	Arcade Publishing	2000, 2001, 2002, 2012
The Republic of Wine: A Novel	H. Goldblatt	Penguin	2001
The Republic of Wine: A Novel	H. Goldblatt	W. W. Norton	2012
Shifu, You'll Do Anything for a Laugh	H. Goldblatt	Arcade Publishing	2001, 2003, 2011
Shifu, You'll Do Anything for a Laugh	H. Goldblatt	Methuen	2001, 2002, 2003
Soaring	H. Goldblatt	Renditions	2001
Big Breasts and Wide Hips: A novel	H. Goldblatt	Methuen	2004, 2005, 2006
Big Breasts and Wide Hips: A novel	H. Goldblatt	Arcade Publishing	2004
Memories of My Old Home (Cultural China Series), in Hometowns and Childhood	Ren Zhong, Yuzhi Yang	Long River Press	2005
Hoes Talk & Strange Encounter in Loud Sparrows: Contemporary Chinese Short-Shorts	Aili Mu, Julie Chiu, H. Goldblatt	Columbia University Press	2006
Life and Death Are Wearing Me Out: A Novel	H. Goldblatt	Arcade Publishing	2008, 2009
Change	H. Goldblatt	Seagull Books	2010

2012 год стал поворотным в судьбе Мо Яня, после получения Нобелевской премии по литературе возникает «лихорадка Мо Яню» как в Китае, так и за рубежом. Все основные новостные сайты, СМИ и журналы соревновались в освещении этой новости, книжные магазины выставляли романы Мо Яня на полки в качестве бестселлеров, а издательства выпускали одну за другой новые книги Мо Яня. В США данное событие вызвало бурные дискуссии среди ученых и читателей с неоднозначными отзывами. В тот же год вышли английские переводы романов «Смерть пахнет сандалом» и «Сорок одна хлопущка». Газета «Washington Post» отметила, что именно «Сорок одна хлопущка» демонстрирует американским читателям, почему Мо Янь заслужил Нобелевскую премию. Роман описан как динамичное и глубокое произведение,

сочетающее человеческие и политические аспекты, реализм и сюрреализм, юмор и шокирующие моменты [Мур, 2012]. Однако высокие ожидания, возложенные на лауреата Нобелевской премии, привели к появлению критики. Американский синолог Перри Линк заявил, что социальная критика в творчестве Мо Яня имеет ограниченный характер [Линк, 2012]. Критик Ли утверждал, что финальная часть романа «Сорок одна хлопушка» представляет собой повторение предыдущих идей, и уверенный в себе писатель не стал бы перегружать читателя знакомым содержанием [Ли, 2013]. Журнал «London Review of Books» пошёл ещё дальше, предположив, что последние публикации – «Смерть пахнет сандалом» и «Сорок одна хлопушка» – указывают на утрату способности Мо Яня увлекательно рассказывать истории [Савал, 2013].

Таблица А.4 – Публикации произведений Мо Яня на английском языке после 2012 г.

Название произведения	Переводчик	Издательство	Год публикации
Red Sorghum: A Novel of China	H. Goldblatt	Arrow Books	2012
The Garlic Ballads: A Novel	H. Goldblatt	Arcade Publishing	2012
The Garlic Ballads: A Novel	H. Goldblatt	W.W. Norton&Company	2012
The Republic of Wine: A Novel	H. Goldblatt	Arcade Publishing	2012
The Republic of Wine: A Novel	H. Goldblatt	W.W. Norton	2012
Shifu, You'll Do Anything for a Laugh	H. Goldblatt	Arcade Publishing	2012
Big Breasts and Wide Hips: A novel	H. Goldblatt	Arcade Publishing	2012
Life and Death Are Wearing Me Out: A Novel	H. Goldblatt	Arcade Publishing	2012
Change	H. Goldblatt	Seagull Books	2012, 2013
Pow	H. Goldblatt	Seagull Books	2012, 2014
Pow	H. Goldblatt	University of Chicago Press	2013
Sandalwood Death (Opening Chapter)	H. Goldblatt	Chinese Literature Today (America)	2012
Frogs	H. Goldblatt	Granta Magazine	2012
Frogs	H. Goldblatt	Viking press	2015
Frogs	H. Goldblatt	Hamish Hamilton	2015
Radish	H. Goldblatt	Penguin Books	2015
Frogs	H. Goldblatt	Penguin Books	2016
Life and Death Are Wearing Me Out: A Novel	H. Goldblatt	Penguin Group	2016
Big Breasts and Wide Hips: A Novel	H. Goldblatt	Audible Studios on Brilliance	2016

The Republic of Wine: A Novel	H. Goldblatt	Penguin Group	2016

В ноябре 2014 г. вышел перевод романа Мо Яня «Лягушки», выполненный Х. Голдблаттом, который посвящен теме китайской политики планового деторождения. Рецензии на это произведение появились в ведущих журналах, специализирующихся на обзорах книг, таких как «Times Literary Supplement». Критик из «The Guardian» отметил, что читатель, подойдя к «Лягушкам» с открытым сердцем, обнаружит текст, который, несмотря на некоторую затянутость, великолепно проработан и выходит за пределы обыденного политического дискурса [Хилтон, 2014]. Джанет Маслин, известный критик «The New York Times», охарактеризовала «Лягушки» как богатое и тревожное повествование о китайской политике одного ребенка, представляющее собой глубоко человеческую историю. Образ лягушки, вызывающий страх и желание, придает книге гротескный, почти кошмарный оттенок [Маслин, 2015]. С момента получения Нобелевской премии в 2012 году продолжались публикации как новых произведений Мо Яня, так и переиздания его ранних работ.

Существует не мало китаеведов и ученых, которые изучали произведения Мо Яня, сравнивая его с Фолкнером и Маркесом, широко известными в западном мире. В частности, Инге начала изучать Мо Яня в 1990-х гг. В своей книге «Литературная генеалогия: Фолкнер, Гарсиа Маркес и Мо Янь» (A Literary Genealogy: Faulkner, García Márquez, and Mo Yan) Инге отмечает, что эти три человека внесли значительный вклад в литературу. Автор утверждает, что Мо Янь не только воспринял идеи и методы Фолкнера и Маркеса, но и переработал их в своём уникальном стиле. В статье «Мо Янь и Уильям Фолкнер: влияние и пересечения» проводится сравнительный анализ двух писателей с точки зрения их художественных приемов. В другом эссе, «Мо Янь глазами Запада», автор сосредотачивается на трех романах Мо Яня – «Красный Гаолян», «Чесночные баллады» и «Страна вина». Проанализировав эти произведения, Инге высоко оценивает творчество Мо Яня, подчеркивая его умение сочетать реальность и фантазию таким образом, что оставляет читателя в недоумении относительно происходящего в романах. В статье «Запретная еда Сатурника Мо Яня» (The Saturnicon Forbidden Food of Mo Yan) Х. Голдблатт рассказывает о произведениях романистов, в которых затрагивается тема каннибализма, анализирует причины появления этой темы в их произведениях, а также рассматривает воспроизведение темы каннибализма и ее значение в произведении Мо Яня «Страна вина». Китайско-американский профессор Ш. В. Чан (S. W. Chan) опубликовала первую книгу о Мо Яне

в США в 2010 году под названием «Подрывной голос в Китае: вымышленный мир Мо Яня» (A Subversive Voice in China: The Fictional World Of Mo Yan), которая посвящена четырем ключевым аспектам творчества Мо Яня: воссозданию истории, парадоксальной ностальгии, изображению насилия и сложной сатире. Статья Цай Жуна (蔡容) «Проблематизация иностранного другого: мать, отец и ублюдок в книге Мо Яня «Большая грудь, широкий зад» исследует сложные взаимоотношения между Западом и континентальным Китаем через призму государственной власти и репрезентации женского тела. В работе рассматриваются вопросы, касающиеся власти, идентичности и гендерных ролей, которые возникают в контексте взаимодействия разных культур. Цай Жун предлагает анализ, раскрывающий, каким образом Мо Янь в своем произведении исследует напряжение между традициями и современностью, а также обращает внимание на символику женского тела как метафоры национального состояния.

Некоторые ученые анализируют Мо Яня и его произведения с политической точки зрения, например, Чарльз Лафлин (Charles Laughlin) в статье «В чем ошибаются противники Мо Яня» (What Mo Yan's Detractors Get Wrong) утверждает, что художественное самовыражение требует смелости и, что еще важнее, честности, а Мо Янь именно так и поступил. Статья Ника Фриша (Nick Frisch) «Мо Янь: друг и враг государства» анализирует феномен автора с политической точки зрения и подтверждает универсальную ценность магического реализма Мо Яня. В статье Сабины Найт «Деликатное балансирование Мо Яня» анализируются способы, которыми писатель успешно маневрирует в политически чувствительных зонах. Найт утверждает, что Мо Янь проявляет исключительную осторожность в своих политических высказываниях, умело применяя самоцензуру. В качестве примера приводится роман «Брошенный ребенок», который служит иллюстрацией того, как Мо Янь находит тонкий баланс между выражением собственных взглядов и соблюдением установленных норм. Такое мастерство помогает ему избегать прямого конфликта с властями, сохраняя при этом свободу художественного самовыражения.

Некоторые исследователи сосредоточены на изучении художественных приемов и стратегий письма, используемых Мо Янем. В 2000 году Ван Дэвей (王德威) опубликовал статью под названием «Литературный мир Мо Яня», в которой особое внимание уделяется трем ключевым аспектам творчества писателя. Во-первых, Ван рассматривает способность Мо Яня создавать яркие образы исторического пространства, которые позволяют читателю погрузиться в атмосферу прошлого. Во-вторых, автор анализирует нарративные структуры, используемые

писателем, и их взаимодействие с темой памяти и времени. Наконец, исследование затрагивает вопрос о перераспределении политической и эротической субъективности в произведениях Мо Яня, что добавляет глубину и многогранность его творчеству.

Анна Сунь (Anna Sun), профессор Кеньонского колледжа в Огайо, анализирует язык Мо Яня с эстетической точки зрения в своей статье «Болезненный язык Мо Яня» (The Diseased Language of Mo Yan) [Анна Сунь, 2012]. Профессор критически оценивает язык оригинальных произведений Мо Яня, называя его повторяющимся, предсказуемым, грубым и в значительной степени лишенным эстетической ценности. Однако она также признает, что английские переводы его романов, особенно выполненные талантливым переводчиком Говардом Голдблаттом, превосходят оригиналы по своему эстетическому единству и уверенности. Это мнение подчеркивает важность качественного перевода в восприятии литературных произведений на международном уровне. Р. К. Дэвис-Ундиано (Robert Con Davis-Undiano) в своей статье «Размышления западного человека о Мо Яне» (A Westerner's Reflection on Mo Yan) рассматривает мнения западных читателей о творчестве Мо Яня с точки зрения культурных знаний, текстовой формы, методов повествования, а также общего направления и значения творчества Мо Яня, указывая, что «Among serious writers, his ability to write challenging works that continue to surprise with their quality and variety is stunning» [Дэвис-Ундиано, 2012]. Эта цитата восхваляет способность писателя создавать сложные произведения, которые продолжают удивлять своими качеством и разнообразием. Слово «stunning» подчеркивает, насколько впечатляющими являются его работы, демонстрирующие постоянную креативность и мастерство.

В статье «Творческое пространство Мо Яня» (Mo Yan's Creative Space) Дж. Ловелл (J. Lovell) проанализирует литературное творчество Мо Яня с политической точки зрения, подчеркивая тонкую грань, которой придерживается Мо Янь в своем творчестве. С одной стороны, он взаимодействует с официальными структурами, находя компромиссные формы выражения, чтобы избежать прямой конфронтации. С другой стороны, его работа содержит скрытые элементы протеста, которые бросают вызов существующему порядку вещей. Эта двойственность позволяет Мо Яню сохранять творческую независимость и одновременно оставаться в рамках допустимого, что делает его произведения интересными как для широкой аудитории, так и для исследователей. В другой статье «В Китае писатель находит глубокий колодец» (In China, a Writer Finds a Deep Well) Р. Бернштейн (R. Bernstein) пишет, что «Humorous is one way to describe Mo Yan's sentences, and

no doubt a certain amused distance makes it easier to take in his mostly rural Chinese universe, its unfairness, its casual violence, its stench, its tragedies, its Kafkaesque frustrations» [Бернштейн, 2012]. Другими словами, юмор используется автором как способ смягчения восприятия сложной и порой трагической действительности, изображенной в его книгах. Смех помогает читателю легче принять жестокость, несправедливость и страдания, которые происходят в его вымышленном сельском китайском мире. Юмор создает дистанцию, которая облегчает восприятие тяжелых тем, таких как насилие, нищета и абсурдность жизни. Это позволяет читателю лучше погрузиться в мир героев и понять их переживания. Таким образом, использование юмора в литературе часто служит мощным инструментом для обращения внимания на социальные и культурные проблемы. Мо Янь мастерски использует этот прием, чтобы привлечь внимание к тяжелым сторонам жизни, не отпугивая читателя излишней мрачностью. Юмор помогает сделать текст доступным и понятным, даже когда речь идет о сложных и болезненных темах.

В рецензии под названием «Мясная сказка, плотоядная и закрученная» (A Meaty Tale, Carnivorous and Twisted) Д. Гарнер (D. Garner) анализирует одержимость Мо Яня чем-то телесным, плотским, названия романов господина Мо намекают на его одержимость: «Чесночные баллады»; «Страна вина»; «Большая грудь, широкий зад». Даже в названии его самой известной и «несколько более пуговичной книги» есть отсылка к еде: «Красный Гаолян». Газета «Washington Post» опубликовала две рецензии С. Мура (S. Moore) на работы Мо Яня: первая на роман «Сорок одна хлопушка» (Mo Yan's «POW!» review), в которой анализируется сюжет, подчеркивается, что «It's a vibrant, visceral novel that is both personal and political, realistic and surrealistic, funny and shocking. The explosive title cries out – «POW!» – but it is also a subtle display of narrative wizardry» (Мур, 2012). Эта цитата отмечает многогранность и эмоциональную насыщенность романа, который одновременно захватывает своей личной и политической глубиной, реалистичностью и элементами сюрреализма, а также вызывает смешанные чувства смеха и шока. Название романа звучит громко и дерзко, как взрыв, но за ним скрывается тонкое мастерство рассказчика, которое проявляется в сложном и многослойном повествовании. Во второй рецензии на роман «Лягушки» под названием «Book review: 'Frogs,' by Mo Yan» С. Мур признал смелый и новаторский литературный стиль Мо Яня и подробно рассмотрел магический реализм, воплощенный в этом романе [Мур, 2015].

Анализ рецензий на книги Мо Яня, опубликованные в ведущих западных изданиях, в контексте современной лингвистики показывает заметные отличия в подходе критиков по

сравнению с китайскими исследователями. В то время как китайские ученые преимущественно концентрируются на внутренних аспектах творчества писателя, таких как сюжетные линии и стилистические приемы, западные критики чаще акцентируют внимание на политических элементах, содержащихся в его произведениях. Они проводят параллели между восточным и западным литературным наследием, помещая творчество Мо Яня в более широкий контекст для анализа, стремясь выявить его творческие намерения и мировоззрение. При этом они наделяют его произведения историческим и политическим значением, что способствует увеличению интереса к его работам среди западной аудитории.

В сравнении с историей распространения творчества Мо Яня в англоязычных странах, его произведения начали вызывать интерес в России только после 2012 года. Одной из причин такой задержки является относительная молодость современной китайской литературы, начавшейся около 30 лет назад, в эпоху реформ. До этого времени доминировали пропагандистские произведения, которые сложно было воспринимать как полноценную литературу [Егоров, 2012]. Крупнейшая еженедельная общественно-политическая газета России «Аргументы и факты» использовала заголовок «Нобелевского лауреата Мо Яня в России еще никто не читал» в интервью с главным русским переводчиком работ Мо Яня И. А. Егоровым. Крупнейший сайт, посвященный лауреатам Нобелевской премии в области литературы NOBLIT.RU, во вступлении к роману «Страна вина» отметил, что о китайской литературе в России известно мало. Современных китайских авторов, чьи произведения изданы на русском языке, можно буквально пересчитать по пальцам. Одним из важнейших событий 2012 года стало присуждение Нобелевской премии китайскому писателю Мо Яню, что значительно повысило интерес к китайской литературе в целом. Как отмечает Ци Ли, достаточно долгое время в России с творчеством Мо Яня были знакомы только синологи-литературоведы и узкий круг читателей, на русском языке публиковались отдельные отрывки из некоторых произведений писателя [Ци Ли, 2015].

До 2012 года знакомство российских читателей с творчеством Мо Яня на русском языке ограничивалось несколькими отрывками из романа «Большая грудь, широкий зад», размещенными на портале «Восточное полушарие» в переводе Игоря Егорова, а также рассказом «Тетушкин чудо-нож», переведенным Дмитрием Маяцким и включенным в антологию современной китайской прозы «Багровое облако». Как заметил И. А. Егоров, на тот момент найти другие произведения Мо Яня на русском языке было практически невозможно. Лишь в 2007 году

в сборник китайской прозы вошли рассказы писателя в переводе Дмитрия Маяцкого, а чуть позже, в апреле, в журнале «Playboy» был опубликован фрагмент из романа «Страна вина», который охарактеризовали как «алкогольный треш-сатирикон», что, по словам И. А. Егорова, звучало эффектно, пусть и не совсем точно [Егоров, 2012].

Еще до получения Мо Янем Нобелевской премии по литературе в октябре, петербургское издательство «Амфора» выпустило русский перевод романа «Страна вина» в переводе И. А. Егорова в рамках серии «Будущие нобелевские лауреаты» в августе. Однако процесс публикации оказался непростым: первоначально планировалось выпустить перевод за два года до вручения премии, но издательство сомневалось в коммерческом успехе [Егоров, 2012]. По словам И. А. Егорова, издание романа на русском языке было своего рода маркетинговым ходом, направленным на привлечение внимания российской аудитории, слабо знакомой с китайской литературой. После того как Мо Янь получил Нобелевскую премию, произошел всплеск интереса к его творчеству по всему миру, включая Россию. Статья под заголовком «Мо Янь – литературная икона Китая?» подчеркивает, что книги писателя мгновенно стали популярными, а конференции, презентации и восторженные отзывы следовали одно за другим.

По статистике на конец 2023 г. Российской государственной библиотеки в ее коллекции имеется всего 15 книг произведений Мо Яня, 13 в русском варианте и 2 оригинала на китайском языке.

Таблица А.5 – Коллекция произведений Мо Яня в РГБ до 2022 года

Название книги	Количество	Язык публикации
«Страна вина»	4	Русский
«Перемены»	3	Русский
«Красный Гаолян»	2	Русский
«Большая грудь, широкий зад»	1	Русский
«Устал рождаться и умирать»	1	Русский
«Сорок одна хлопущка»	1	Русский
«Лягушки»	1	Русский
“莫言文集” (Сборник Мо Яня)	2	Китайский

С 2012 года по настоящее время было опубликовано 10 произведений Мо Яня в России, среди которых 2 рассказа, 1 повесть и 7 романов. 2013 году издательства «Амфора» и «Петроглиф»

выпустили перевод романа «Большая грудь, широкий зад», сопроводив его комментарием о всемирном признании творчества Мо Яня, получившего Нобелевскую премию по литературе в 2012 году. В отзывах отмечается, что Мо Янь выделяется среди современных китайских писателей своей креативностью и плодovitостью, а секрет его успеха кроется в умении преобразовывать грубые и приземленные темы в утонченную литературу, вызывающую настоящий восторг у читателей. Впоследствии, в 2014 году издательство «Амфора» выпустило роман «Устал рождаться и умирать», а в 2017 году издательство «Эксмо» издало повесть «Перемены» в серии Minibook. В 2018 году вышел перевод знаменитого романа «Красный Гаолян», выполненный Н.В. Власовой, который был назван главным произведением Мо Яня, сыгравшим ключевую роль в присуждении ему Нобелевской премии. В том же году рассказ «Прозрачная красная редька» был включен в сборник «Папапа. Современная китайская повесть». Позже, в 2020 году, «Эксмо» выпустило роман «Лягушки», а в 2021 году вместе с издательством «Inspiria» издали роман «Сорок одна хлопущка».

В контексте современной лингвистики на территории Российской Федерации были опубликованы следующие произведения китайского автора:

Таблица А.6 – Публикации произведений Мо Яня на русском языке в России

Название произведения	Переводчик	Издательство	Год публикации
«Тетушкин чудо-нож». «Современная китайская проза. Багровое облако» (сборник)	Д. Маяцкий	Издательство: АСТ, Харвест, Астрель-СПб	2007
«Белая собака на качелях»	М. В. Завьялова	Институт Конфуция	2012
«Страна вина»	И. А. Егоров	Амфора	2012
«Большая грудь, широкий зад»	И. А. Егоров	Амфора	2012
«Устал рождаться и умирать»	И. А. Егоров	Амфора	2014
«Перемены»	Н. В. Власова	Эксмо	2014
«Красный гаолян»	Н. В. Власова	Текст	2018
«Прозрачная красная редька»	К. И. Колычихина	Гиперион	2018
«Лягушки»	И. А. Егоров	Эксмо	2020
«Сорок одна хлопущка»	И. А. Егоров	Эксмо	2021
«Страна вина»	И. А. Егоров	Эксмо	2021
«Страна вина»	И. А. Егоров	Эксмо	2022
«Большая грудь, широкий зад»	И. А. Егоров	Эксмо	2023

«Смерть пахнет сандалом»	И. А. Егоров, К. Батыгин	Эксмо	2024

Если Х. Голдблатт сыграл важнейшую роль в популяризации творчества Мо Яня в Соединенных Штатах, то в России эту миссию выполнил Игорь Александрович Егоров. Именно он стал первым переводчиком шести романов китайского мастера, что составляет более половины всех переводов произведений Мо Яня на русском языке. Будучи одним из наиболее глубоко погруженных в творчество автора людей, Егоров высоко ценит его произведения, называя Мо Яня самородком мирового уровня, достойным стоять в одном ряду с такими великими писателями, как Габриэль Гарсиа Маркес и Ясунари Кавабата. В интервью 2012 года Егоров подчеркнул, что Мо Янь придерживается универсальных человеческих ценностей – света, добра, истины и любви, тех самых принципов, которые были названы святыми отцами именами Господа Бога [Егоров, 2012].

Переводчица рассказа «Белая собака на качелях» М. В. Завьялова акцентирует внимание на национальном характере Мо Яня, подчеркивая, что он является «очень китайским писателем» как по своему происхождению, так и по тематике, литературным особенностям своего творчества и общественной деятельности. Она отмечает, что присуждение Нобелевской премии Мо Яню было воспринято в Китае и за его пределами как положительный сигнал, свидетельствующий о том, что западный читатель наконец начал обращать внимание на китайскую литературу. Что касается романа «Страна вина», Завьялова предполагает, что его сюжет, основанный на расследовании преступления, современность действия и образ главного героя – следователя – делают произведение более доступным для западной аудитории. По ее мнению, этот роман может стать своеобразной отправной точкой для знакомства с другими работами Мо Яня, помогая читателю лучше понять китайские реалии и специфику его творчества. Однако она также поднимает вопрос о целесообразности выбора романа «Страна вина» в качестве первого произведения Мо Яня, изданного в России, учитывая его эпатажный и нетипичный для автора характер [Завьялова, 2021].

На сайте русскоязычного книжного рекомендательного сервиса LiveLib, которым пользуются свыше 1,6 миллиона читателей, было оставлено 79 рецензий и комментариев на роман «Страна вина», где в 56 случаях упомянули трудности при чтении, «осилить книгу до конца не удалось», одни посчитали, что «книга странная и, наверное, очень на любителя», другие отнесли это произведение к типично китайской литературе, считая, что это «странный роман как и все китайское», «книга старательная, но плохая», «у китайского товарища своя логика». Согласно отзывам, подавляющее большинство читателей, свыше 80%, испытали негативные эмоции, тогда

как лишь незначительное число признали наличие у автора воображения и писательского таланта. Это позволяет предположить, что первый переведенный на русский язык роман Мо Яня, «Страна вина», оказался трудным для восприятия широкой аудиторией, что могло оттолкнуть многих от ознакомления с другими произведениями автора.

В тоже время необходимо отметить, что популярность Мо Яня в России все еще остается ниже, чем в англоязычных странах. Хотя его романы начали переводить и публиковать на русском языке после получения автором Нобелевской премии в 2012 году, этот процесс столкнулся с определенными трудностями. Одной из причин стало предвзятое отношение к китайской культуре среди русских читателей и издателей, выражающееся в стереотипах, согласно которым китайская литература воспринимается как нечто низкопробное или неинтересное [Егоров, 2012]. Тем не менее, роман «Страна вина», где Мо Янь экспериментирует с элементами гротеска, привлек внимание благодаря своему нестандартному авторскому стилю. Этот необычный подход вызвал интерес у российских читателей и открыл новые возможности для творчества Мо Яня на российском рынке [Сиротин, 2020].

С другой стороны, тексты Мо Яня отличаются сочетанием изысканных и простых слов, переплетением иллюзий и реальности. Уникальность творческого стиля Мо Яня была отмечена главой Шведской академии Петером Энглундом, который сказал в интервью шведскому телевидению: «Достаточно прочесть полстраницы, чтобы узнать Мо Яня» [Торопцев, 2013, с. 10]. Для обычного читателя его произведения представляют собой сложную задачу. И. А. Егоров также указал на причину негативного отношения к автору – непонимание глубины его творчества. Этот выходец из крестьян сумел достичь вершин литературного мастерства, обладая уникальным взглядом на мир и глубоким мировоззрением, которое многим сложно постичь. Особенность его стиля заключается в том, что он часто оставляет недосказанность [Егоров, 2012]. Публицист-востоковед Д. Косырев (2012) сравнил творчество Мо Яня с магическим реализмом Салмана Рушди, отметив, что автор часто обращается к деревенской жизни, создавая пейзажи, похожие на работы Толкина. Он также выделил мысль из романа «Лягушки»: «Богатые творческие силы заключаются в народе, а вместе с ними и мерзкие фантазии» [Сиротин, 2020]. Таким образом, произведения Мо Яня требуют определенной культурной подготовленности от читателей. Если переводы не находят отклика у аудитории, это негативно сказывается на репутации самого автора.

Кроме того, перевод китайской литературы в России сталкивается с проблемами нехватки

поддержки и недостаточного финансирования, что усугубляет знакомство российских читателей с китайскими авторами. Как отмечает И. А. Егоров, основной проблемой является отсутствие необходимого финансирования: переводы с восточных языков не получают достаточной государственной поддержки. Это можно объяснить исторически сложившимся отсутствием тесного сотрудничества между Россией и Китаем, в отличие от ситуации во Франции, где сразу несколько издательств специализируются на китайской литературе [Егоров, 2012]. Хотя в последние годы ситуация начала меняться, и правительства обеих стран активизировали культурный обмен, увеличив финансирование и запустив программы по переводу китайской литературы, в рамках которых планируется перевести 50 китайских книг на русский язык и столько же русских книг на китайский, проблемы остаются. Китайское правительство активно инвестирует в популяризацию современной китайской литературы и её продвижение за рубежом, включая произведения Мо Яня. Однако, как отмечает И. А. Егоров, российские китаисты и переводчики пока находятся в начале пути по сравнению с китайскими коллегами. Он подчёркивает, что нынешняя ситуация хотя и улучшилась, но всё равно остаётся сложной. Если ранее за переводческую деятельность отвечало государство, оплачивавшее труд переводчиков в соответствии с трудностями восточного языка, то теперь основную роль играют коммерческие издательства, которые не готовы адекватно оплачивать такую работу. Из-за низких ставок многие квалифицированные специалисты отказываются заниматься переводами, либо же эту работу выполняют переводчики с низким уровнем профессионализма, что отрицательно сказывается на качестве перевода [Егоров, 2012].

Несмотря на многочисленные сложности в распространении китайской литературы в России, существуют и положительные моменты. Произведения Мо Яня вызывают ассоциации у российских читателей с известными русскими авторами. Например, в отзывах на роман «Большая грудь, широкий зад» можно увидеть сравнения с классическим произведением М. А. Шолохова «Тихий Дон». Оба романа разворачиваются в сельской местности и затрагивают темы революции, войны и трагические судьбы простого народа. В плане исторической атмосферы читатели проводят параллели с такими произведениями, как «Архипелаг ГУЛАГ» А. И. Солженицына, «Война и мир» Л. Н. Толстого, «Вечный зов» А. С. Иванова и «Тени исчезают в полдень». Общие черты в исторических событиях и социальных изменениях, происходивших в Советском Союзе и Китае в XX в., наполненном войнами, болью и страданиями, способствуют тому, что произведения

Мо Яня находят отклик у русской аудитории. Во время интервью для сайта «Восточное полушарие» в феврале 2010 г. Мо Янь рассказал И. Егорову об отношении к русской литературе. Автор подчеркнул, что важным источником вдохновения для него стала советская литература, которая сформировала целое поколение китайских писателей, родившихся в 1950-е гг. Первым иностранным литературным опытом для Мо Яня стали произведения русских авторов, с которыми он познакомился через учебник старшего брата. Среди прочитанного оказались «Сказка о рыбаке и рыбке» А. С. Пушкина, «Детство» и «Мои университеты» М. Горького. Наибольшее впечатление на молодого Мо Яня произвел роман М. А. Шолохова «Тихий Дон», который оставил глубокий след в его сознании. В предисловии к русскому изданию своей книги «Страна вина» Мо Янь выразил надежду, что если русским читателям понравился роман «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова, то они смогут оценить и его произведение.

Высококачественный профессиональный перевод необходим для того, чтобы лучшие литературные произведения завоевали сердца зарубежных читателей. Перевод играет ключевую роль в межкультурном литературном обмене. Мо Янь выразил свое уважение к переводчикам в своей речи «Неоценимые заслуги переводчика», сказав: «Если бы не талантливые переводчики, которые перевели огромное количество иностранной литературы на китайский язык, нам, писателям, не владеющим иностранными языками, было бы невозможно познакомиться с выдающимися достижениями зарубежной литературы. Без творческой работы наших переводчиков современная китайская литература выглядела бы совершенно иначе» [Мо Янь, 2003, с. 7]. И. А. Егоров, выполнивший переводы романов Мо Яня, сыграл значительную роль в знакомстве российского читателя с произведениями этого автора и китайской литературой в целом. Он утверждает, что «перевод китайской литературы, особенно современной, имеет большое значение для нашей страны. Это возможность познакомить российский народ с историей, культурой и традициями Китая. Это важно, поскольку понимание культуры страны помогает преодолеть недоверие». Завершив свою переводческую работу, И. А. Егоров установил доверительные отношения с читателями. Описывая свое отношение к самому писателю, он заявляет: «Я боролся за Мо Яня, потому что считаю, что русских читателей стоит познакомить с таким замечательным автором». Благодаря успешной переводческой деятельности, между переводчиком и писателем установились крепкие взаимоотношения, основанные на взаимном доверии и свободе в процессе перевода [Егоров, 2012].

Интересные наблюдения и анализ использования в романе «Устал родиться и умирать» [《生死疲劳》, 2005] парентетических конструкций как проблеме современных семантико-синтаксических и функционально-стилистических явлений, которые, представляя собой локализованные фрагменты речи в составе основного высказывания, подчеркивают нелинейность языкового мышления приводит А. В. Игнатенко [Игнатенко, 2023]. Парентетические конструкции представляют собой вставные элементы текста, которые прерывают основное высказывание, добавляя дополнительные комментарии, пояснения или уточнения. Они важны для анализа текста, так как отражают нелинейность мышления автора и его стремление передать многослойность смысла. В романе «Устал родиться и умирать» использование таких конструкций демонстрирует сложность синтаксиса и стилистических особенностей языка, а также способствует созданию более глубокого и многогранного повествования. Современные исследования А. В. Игнатенко посвящены изучению этих аспектов, что делает их значимыми для понимания современного китайского языка и литературы, а также языковой личности как автора, так и переводчика.

Несмотря на достигнутые успехи в продвижении китайской литературы на международном уровне по сравнению с прошлым столетием, цель выхода китайской литературы на мировую арену остается далекой от воплощения по нескольким причинам:

(1) Ограничения при выборе темы и незнакомство с китайской литературой западными читателями

Ма Линь отметила различия в предпочтениях тем китайской литературы между местными и зарубежными читателями. Произведения, популярные в Китае, особенно те, что касаются политических вопросов, скорее всего, не найдут отклика у иностранных читателей и не обеспечат эффективного продвижения за границей. «Кроме того, когда мы сосредотачиваемся на переводе работ современных авторов, некоторые из них подвергаются неправильному толкованию за рубежом. Например, исследователи указывают, что произведения таких писателей, как Мо Янь, Су Тун и Ю Хуа, воспринимаются как символы отсталого Китая. Глубинный смысл этих произведений не всегда полностью понимается иностранными читателями, которые интерпретируют Китай на основе отдельных элементов текста, что неизбежно ведет к ошибкам в восприятии китайской культуры» [Ма Линь, 2007, с. 227]. Линь Лицзюнь (林丽君) также описывает явление, при котором западные читатели склонны воспринимать образы в переведенных незападных романах чрезмерно обобщенно. Они нередко ошибочно предполагают,

что культура, мышление, эмоциональные реакции и артефакты целой нации идентичны тем, что представлены в вымышленных персонажах и ситуациях. Более того, современные китайские романы, которые западные издатели чаще выбирают для перевода, зачастую содержат критику социальной действительности, и эти произведения далеко не всегда предоставляют полное представление о Китае.

(2) Сильная этническая принадлежность

По сравнению с западной культурой, разнообразие культурных норм, стилей, жизненных установок, морали и этики в китайских произведениях значительно отличается от привычного западному читателю, что затрудняет восприятие. Один из рецензентов романа «Большая грудь, широкий зад» подчеркнул: «Произведение изобилует культурно обусловленными нюансами, включая натуралистичные описания, которые для западной аудитории могут показаться шокирующими и неприятными». Х. Голдблатт выразил надежду, что китайские авторы станут менее привязанными к национальной специфике и начнут обращаться к более универсальным темам, изучая языки и опыт других народов, чтобы наладить более глубокое взаимопонимание.

Процесс создания китайских романов не всегда соответствует эстетическим ожиданиям международного сообщества, что оказывает влияние на восприятие китайской литературы иностранными читателями. Японский переводчик Юнга Мидзуки считает, что в Китае недостает писателей, способных создавать произведения, ориентированные на международную аудиторию, с учетом их культурных предпочтений. Стилистика и способы выражения многих китайских произведений часто не совпадают с социальными нормами и эстетическими стандартами стран, куда они переводятся. Из-за различий в литературных традициях и концепциях романа между Китаем и Западом переводчики часто указывают на нехватку увлекательных сюжетов и глубоких психологических описаний в китайских романах. Чтобы адаптировать китайскую литературу для иностранного рынка, британские и американские издательства прибегают к методу содержательной компиляции.

(3) Нехватка переводчиков высокого уровня

Недостаток профессиональных переводчиков также является существенной преградой для выхода китайской литературы на международный уровень. Как отмечает Х. Голдблатт, в англоязычном мире лишь двое действительно посвятили себя переводу китайской литературы – сам Голдблатт и Джон Балком. Остальные переводчики – это преимущественно энтузиасты, не

обладающие достаточным опытом, такие как аспиранты с высокой учебной нагрузкой или университетские преподаватели, для которых перевод – второстепенная деятельность. Такое положение дел ограничивает качество и объем переводов, необходимых для полноценного представления китайской литературы на международной арене [Ма Хуэйцзюань, 2013, с. 67]. На Международном симпозиуме по литературному переводу для китаеведов в 2016 году русский переводчик А. А. Родионов отметил, что за прошедшие 16 лет в переводах новейшей китайской литературы участвовали всего 43 российских специалиста. Помимо этого, во многих странах китайские произведения переводятся не непосредственно с оригинального языка, а через посредничество других языков, что отдаляет конечный результат от исходного текста. Джо Лусби, генеральный директор китайского подразделения Penguin Books, известного британского издательства, также подчеркнула значимость переводческих кадров для выхода китайской литературы на глобальную сцену. Она признала, что даже несмотря на возможность приобретения прав на лучшие произведения, найти столь же искусных переводчиков, как Голдблатт, представляет большую проблему [Чжан Ин, 2008].

Среди современных российских переводчиков китайской литературы можно указать следующие имена: Игорь Александрович Егоров – известный специалист по китайской литературе, перевел шесть романов Мо Яня, включая «Большая грудь, широкий зад»; Ольга Петровна Елисеева занимается переводами классической и современной китайской прозы, работала над произведениями Лу Синя и Фэн Цзицзя; Алексей Михайлович Кабанов переводит современную китайскую поэзию, известен своими переводами Ли Шаня и Дуань Мухая; Дмитрий Сергеевич Косарев специализируется на переводах современной китайской литературы, участвовал в проектах по переводу романов Лю Чжэньюня и Чжан Айлин, а также другие. Эти переводчики внесли значительный вклад в знакомство российского читателя с китайской литературой, обеспечивая доступ к оригинальным текстам и передавая дух и стиль китайских авторов.

(4) Самоуверенность западной литературы

Согласно статистике, на протяжении XX века в Китае было переведено около 100 тыс. западных книг по литературе, истории, философии, политике, экономике, праву, математике, естественным наукам и химии, но менее 500 китайских книг было переведено на Западе [Ван Юйчуань, 2002, с. 9]. После основания Нового Китая, с 1950 по 2000 гг., по статистике Ли Чаоцюаня из Ассоциации китайских писателей, за рубежом было переведено и опубликовано всего

около одной тысячи произведений современной китайской литературы. Такое неравенство иллюстрирует крайне неравные отношения между китайской и западной литературой, Китай, по сути является принимающей стороной, а Запад – экспортирующей.

Ван Цзуолян отмечает, что западные переводчики неизбежно все еще были связаны «евроцентризмом» и уделяли мало внимания литературе малых и далеких стран, которая еще не вошла в моду. В результате этого подхода, китайские читатели знакомы даже с третьестепенными западными произведениями, в то время как первоклассные китайские работы остаются неизвестными британской и американской аудитории. Несмотря на существование иных факторов, недостаточное внимание к переводам на Западе и предвзятость в выборе произведений для перевода также оказывают значительное влияние [Ван Цзуолян, 1987, с. 2].

Линь Лицзюнь также затронула вопрос «неравенства сил», с которым переводчики постоянно сталкиваются. Страны с незападной культурой, как правило, выступают в роли принимающей стороны для новых культурных влияний. В этом контексте современная китайская художественная литература проходит через процесс «денатурализации» на пути к англоязычному миру. «С одной стороны, китайское общество и культура как интересная тема могут привлекать читателей, но с другой стороны, представленная в переведенной литературе китайская культура часто оказывается упрощенной и искаженной». Взяв в пример китайских лауреатов Нобелевской премии по литературе, можно отметить, что признание пришло не столько за красоту их произведений, сколько за то, что они показывали китайское общество и обнажали его реалии. Запад рассматривает китайские романы как средство познания Китая, а не как самостоятельные образцы художественного творчества или подлинной китайской литературы.

Таким образом, распространение художественных произведений Мо Яня в контексте современной лингвистики обнажило следующие лингвистические аспекты творчества писателя.

Одним из ключевых аспектов творчества Мо Яня всеми переводчиками было отмечено богатство семантической структуры, основанной на игре смыслов и ассоциаций. Его тексты наполнены яркими метафорами, символическими образами и аллюзиями, которые создают многослойность повествования. Например, роман «Красный гаолян» демонстрирует способность автора создавать образы, передающие не только реалии китайской деревни, но и глубинные философские идеи, касающиеся человеческой природы и взаимоотношений общества и личности.

Далее было отмечено, что творчество Мо Яня отличается разнообразием стилистических

приемов, позволяющих автору экспериментировать с формой изложения. Это проявляется в использовании различных форм речи, от классической прозы до элементов фольклора и мифологии. Такие эксперименты позволяют писателю исследовать границы литературного жанра и расширить возможности художественного выражения. Наряду с традиционными формами повествования, Мо Янь активно использует такие элементы, как нелинейное развитие сюжета, фрагментарность и многомерность персонажей.

Особое значение приобретает изучение самих переводов произведений Мо Яня. Переводческие стратегии, применяемые при переводе его романов, отражают сложность передачи культурного контекста и специфику языковой игры, характерной для китайских текстов. Проблематика межкультурной коммуникации становится особенно актуальной в условиях глобализации, когда литература Китая выходит далеко за пределы своей страны и завоевывает международную аудиторию.

Таким образом, творчество Мо Яня в контексте современной лингвистики представляет собой уникальное явление в мировой литературе, которое открывает новые горизонты для исследований в области лингвистики и теории литературы. Изучение его произведений способствует углублению понимания механизмов взаимодействия языка и культуры, особенностей восприятия художественной литературы представителями разных народов и эпох.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Влияние лингвистического релятивизма на языковую личность Мо Яня

В XVIII веке немецкий мыслитель эпохи Просвещения И. Г. Гаман (J. G. Hamann) предположил, что природа языка доминирует над возможностью априорного знания или чистого разума, а его ученик Г. И. Готфрид (J. H. Gottfried) утверждал, что между языком и мышлением существует конгруэнтность, а не разделение, т.е. что язык человека является полным отображением его мысли. Утверждение о том, что мышление и мысль представляют собой органическое единство и что мышление человека должно опираться на язык, без которого мышление невозможно, считается источником лингвистического релятивизма. В XIX веке два немецких мыслителя В. фон Гумбольдт (W. von Humboldt) (1767–1835) и И. Г. Гердер впервые представили концепцию лингвистического релятивизма, в которой утверждалось, что язык – это способ выражения духа нации.

В начале XX века американский лингвист и антрополог Э. Сапир (E. Sapir, 1884–1939) и его ученик Б. Ли Уорф (B. Lee Whorf, 1897–1941) разработали эту теорию. Э. Сапир утверждал, что «реальный мир» в значительной степени бессознательно конструируется языковыми привычками сообществ [Сапир, 1929, с. 209]. Тот факт, что мир воспринимается по-разному в зависимости от языка, можно более наглядно продемонстрировать, сравнив разные языки, то есть разные языки отражают разные миры. В мире, где мы живем, невозможно найти два одинаковых языка, которые могли бы характеризовать одну и ту же социальную реальность, потому что общества существуют в разных материальных мирах. Короче говоря, мышление и реальность меняются в зависимости от языка говорящего, и это правда, что между языками есть определенное сходство, но это сходство относительно, и два языка по-разному воспринимают мир из-за различий в их структуре [Сапир, 1949, с. 38].

В апреле 1940 года Бенджамин Ли Уорф (B. L. Whorf) впервые сформулировал принцип лингвистической относительности, назвав его «новым принципом относительности». Согласно этому принципу, разные наблюдатели не приходят к одинаковому представлению о Вселенной на основе одних и тех же физических данных, если их языковой опыт различается [Whorf, 1940a/1956, с. 214]. Уорф утверждал, что каждый язык обладает уникальными структурами,

формирующими его грамматику, причем эти структуры выходят за рамки традиционного понимания грамматики, изучаемого в школе. Это явление он называл «лингвистическим релятивизмом». Другими словами, использование различных грамматик влияет на восприятие мира и оценку поведения, поскольку носители разных языков видят мир через призму своего родного языка. В октябре того же года Уорф развил эту идею, пояснив, что люди, говорящие на языках с различной грамматикой, воспринимают мир иначе и оценивают одно и то же поведение разными способами в зависимости от особенностей их языка [Whorf, 1940b/1956, с. 221]. Таким образом, язык и культура формируют мышление человека, одновременно накладывая ограничения на его способы восприятия реальности.

Лингвистический релятивизм отражает объективную реальность языкового и культурного многообразия, от которого мы зависим. Эта концепция воплощает гуманистическую традицию в изучении языка и представляет собой социологическую и антропологическую лингвистическую теорию, основанную на плюрализме. Идеологически она подчеркивает различия в восприятии смысла у людей, что является результатом их культурных особенностей и проявляется в неосознанных семантических различиях [Дин Цзяньсинь, 2009, с. 7].

Понятия «доместикация (domestication)» и «форенизация (foreignization)» впервые были выдвинуты в знаменитой работе «О принципах перевода (Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens)», написанной немецким теологом, классиком лингвистики и теоретиком перевода Фридрихом Шлёйермахером (Friedrich Schleiermacher), который подтверждает, что есть только два способа перевода: первый—сделать так, чтобы автор держался как можно тише и помог читателю приблизиться к автору; второй—чтобы читатель держался как можно тише и помог автору приблизиться к читателю. Первый вариант подчеркивает использование стратегий перевода доместикации для сохранения информации в исходном тексте, включая намеренное нарушение конвенций языка перевода для сохранения его смысла, в то время как второй вариант подчеркивает использование стратегий перевода форенизации для приведения текста в тесный контакт с культурой переводимого языка. При переводе и распространении литературы в большинстве случаев ученые используют мягкий подход, то есть стратегию доместикации чтобы приблизить иностранную литературу к менталитету и привычкам читателей, говорящих на целевом языке, и таким образом облегчить выход переведенной литературы на национальный рынок.

Л. Венути (L. Venuti) интерпретирует природу англо-американского культурного экспорта

через литературу с точки зрения культурных ценностей: «Англо-Америка производит большое количество молингвальной культуры (monolingual culture). Эта культура поддается плавному переводу на другой язык, что требует, чтобы английский, как язык-источник, также соответствовал канонам прозрачного дискурса». Лаконичный и беглый английский не только способствует созданию беглых переводов, но и необходим для массового экспорта английских книг в неанглоязычные. Гладкий перевод неизменно наполняет иностранные тексты ценностями английского языка (English Language Values), тем самым вызывая у читателя нарциссический опыт (narcissistic experience) узнавания собственной культуры в культуре другого (Венути, 1995). Венути указывает, что лингвистически грамотные тексты на исходном языке не только приводят к высокочитаемым и востребованным переводам, что способствует коммерциализации переводов, но и способствуют англо-американскому бойкоту иностранных текстов, особенно англоязычных переводческих дискурсов (English-language translation discourses), которые труднее читать и понимать, чем оригинальные тексты [Фэн Ихуань, 2006, с. 103]. В соответствии с принципом упрощения и понятности перевода, локализация литературных произведений посредством перевода становится неизбежной тенденцией. Кроме того, читатели более восприимчивы к произведениям, которые им легче понять и с которыми им легче резонировать, и это явление характерно не только для культурно уверенных англо-американских читателей, но и для китайского литературного рынка. Например, китайский писатель-авангардист Юй Хуа (余华)⁵ в последние годы вызывает ажиотаж среди молодежи, и его роман «Жить» (活着) появляется в учебниках для средней школы как одно из обязательных произведений для чтения. Однако с точки зрения литературы художественности и целостности сюжета, другой роман «Братья» (兄弟) более примечателен во всех отношениях. С формальной точки зрения, язык произведения «Жить» прост и понятен, сам текст короток по объему, а сценичность сюжета достаточно сильна, что не противоречит ценностям китайского народа, в результате чего книга более понятна и легче распространяется на литературном рынке.

Для достижения цели понятия передачи намерения автора переведенным текстом, Венути выдвинул термин «Нарушение верности (abusive fidelity)», что является вызовом традиционному гладкому переводу. Он подчеркнул «отказ от беглости», не ставит целью перевода угодить читателю

⁵ Юй Хуа – китайский писатель-авангардист, произведения которого были переведены на многие языки, включая английский, голландский, иврит, испанский, итальянский, корейский, немецкий, русский, сербский, фарси, французский, шведский, японский, монгольский.

и считает «литературность» призыванием переводчика, тем самым возводя текстовые трансформации на языковом уровне в ранг поэтичности (poeticity) или литературности (literariness) [Ван Дунфэн, 2005]. Когда перевод достигает поэтического» уровня, характер самого перевода становится очевидным, а литературные атрибуты перевода приводят к требованию проводимости. Если литературность воплощается в выражении странности и ненормальности, то проводимость воплощается в повторном выражении такой странности и ненормальности. Любая попытка исправить эстетически преднамеренное искажение (esthetically intentional distortion) является искажением перевода [Мукаржовский Я., 1964, с. 18]. Акцент на соблюдении принципов культурного разнообразия и литературности соответствует стратегии фореизации.

В работе «Задача переводчика» (The Task of the Translator) В. Беньямин (W. Benjamin) так описывает взаимосвязь между переводом и оригинальным произведением: «Ни одного стихотворения не было написано для читателей, ни одной картины не была написана для зрителя, ни одной симфонии не была написана для аудитории». Неоднородность языка и его уникальные формы выражения являются неотъемлемыми характеристиками языка, поэтому целью перевода должно быть выявление различий, а не поиск общего. При оценке качества перевода необходимо уделять приоритетное внимание следующим двум аспектам: первое—это степень, в которой перевод отражает языковые различия; второе—степень, в которой перевод придает значение языковым различиям. Поэтому в переводе переводчики должны максимально выразить разницу между языком оригинала и языком назначения. Подчеркивая необходимость сохранения характеристик самого языка, он также указывает на необходимость использования мягкого подхода перевода, суть чего заключается в том, что не просто придерживаться поверхностного, а раскрывать суть языка. Он предлагает концепцию чистого языка, утверждая, что родство между любыми сверхисторическими языками зависит от собственного целостного замысла каждого языка. Однако это намерение достигается не каким-либо одним языком, а во взаимодействующей совокупности всех этих намерений, что можно назвать чистым языком. Задача переводчика—освободить чистый язык от проклятия другого языка на своем родном языке и освободить язык, заключенный в произведении, посредством собственного воссоздания. С этой точки зрения, переводчики должны использовать иностранные языки для развития и углубления своего собственного языка, чтобы их язык мог ощутить позитивное влияние иностранных языков. Это означает уважение к иностранным культурам и надлежащую натурализацию на основе соблюдения принципа фореизации, чтобы подлинный перевод был

прозрачным, чтобы текст перевода не затемнял оригинальное произведение, а усиливало оригинальное произведение с помощью его собственной среды, чтобы чистый язык был более полно отражен в оригинальном произведении [Бёньямин, 2014].

Таким образом, лингвистический релятивизм – это теория, утверждающая, что структура языка влияет на восприятие мира говорящими на нем людьми. В контексте анализа творчества писателя Мо Яня эта концепция помогает глубже понять особенности его стиля и тематики, особенно через призму китайского языка и культуры. Лингвистический релятивизм применим к романам Мо Яня по таким показателям, как использование диалектов, метафорических и символических образов, создание уникальных образов персонажей и наделение их особым языком, интертекстуальность.

Мо Янь часто обращается к различным китайским диалектам, таким как шаньдунский, который является родным языком автора. Это создает уникальную атмосферу и подчеркивает региональную специфику персонажей и событий. Лингвистический релятивизм предполагает, что каждый диалект несет в себе определенные культурные коды и способы восприятия реальности, что позволяет читателю лучше почувствовать контекст произведений. Более того, китайская культура богата метафорами и символическими образами, которые тесно связаны с особенностями языка. Например, многие образы природы и животных в произведениях Мо Яня, как будет далее показано на примерах, имеют глубокие корни в китайской мифологии и фольклоре. Эти символы и аллегории часто передают скрытые смыслы, которые трудно уловить без знания культурного контекста. Персонажи Мо Яня выражают себя через уникальный язык, отражающий их происхождение, социальное положение и менталитет. Их манера речи и используемые ими выражения помогают создать многогранный портрет общества, в котором они живут. Лингвистический релятивизм акцентирует внимание на том, как язык формирует идентичность персонажа и его отношение к миру.

Большинство произведений Мо Яня содержат отсылки к классическим китайским текстам и фольклору. Понимание этих ссылок требует знания языковой и культурной специфики, что делает теорию лингвистического релятивизма важной для интерпретации текста. Таким образом, применение теории лингвистического релятивизма к творчеству Мо Яня позволяет глубже проникнуть в суть его произведений, учитывая уникальные черты китайского языка и культуры, которые влияют на формирование мировосприятия героев и авторов.