

НАУЧНАЯ СТАТЬЯ



УДК 81'25

DOI: 10.55959/MSU2074-6636-22-2025-18-4-119-139

ОТ ЯЗЫКОВОГО БАРЬЕРА К ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ЕДИНСТВУ: СИСТЕМНЫЙ ПОДХОД В ПЕРЕВОДЕ ЧЕХОВСКОГО «ХАМЕЛЕОНА» НА КИТАЙСКИЙ ЯЗЫК

Цю Ши

Университет Внутренней Монголии Миньцзу, г. Тунляо, Китай

Для контактов: qs8610@126.com

Аннотация. Художественные особенности литературного языка Чехова — образность, лаконичность, юмор, сатира, комический эффект и прочие — выступают ключевыми средствами создания художественных образов. В теории и практике художественного перевода особую сложность представляет задача преодоления языковых и культурных барьеров при аутентичной передаче этих эстетических характеристик. Как отмечал французский теоретик перевода Антуан Берман, деформация является универсальным свойством перевода, она отражает сопротивление переводного текста восприятию элементов исходного языка. Для решения этой задачи переводчику необходимо, признавая относительную автономию перевода, осуществлять системную реконструкцию на лексическом, синтаксическом и культурном уровнях, что позволяет сохранить художественные качества оригинала и достичь сопоставимого эстетического резонанса в целевой культуре. На материале переводов рассказа А.П. Чехова «Хамелеон» на китайский язык в исследовании демонстрируется, как микроуровневые переводческие подходы взаимодействуют в рамках единой художественной системы.

Ключевые слова: художественный перевод, переводческая критика, сатира, системная реконструкция

Благодарность. Исследование выполнено при поддержке Специального фонда базовых научных исследований вузов, непосредственно подчиненных Автономному району Внутренняя Монголия в рамках проекта: Пути построения переводческой теории в работе «Теория перевода» (грант № GXKY22177).

Для цитирования: Цю Ши. От языкового барьера к художественному единству: системный подход в переводе чеховского «Хамелеона» на китайский язык // Вестник Московского университета. Серия 22. Теория перевода, 2025. № 4. С. 119–139. DOI: 10.55959/MSU2074-6636-22-2025-18-4-119-139

Статья поступила в редакцию 06.11.2025;
одобрена после рецензирования 26.12.2025;
принята к публикации 15.01.2026.

FROM THE LANGUAGE BARRIER TO ARTISTIC UNITY: A SYSTEMATIC APPROACH TO TRANSLATING CHEKHOV’S “THE CHAMELEON” INTO CHINESE

Qiu Shi

Inner Mongolia Minzu University, Tongliao, China

For contacts: qs8610@126.com

Abstract. The artistic features of Anton Chekhov’s literary language — imagery, conciseness, humor, satire, and comic effects — serve as essential tools for creating artistic images. In the theory and practice of literary translation, a particularly complex challenge lies in overcoming linguistic and cultural barriers to authentically convey these aesthetic characteristics. As noted by French translation theorist Antoine Berman, deformation is a universal feature of all translations, reflecting the resistance of the target language and culture to elements of the source text. To address this challenge, while acknowledging the relative autonomy of translation, the translator must undertake systematic reconstruction at the lexical, syntactic, and cultural levels, thereby preserving the artistic qualities of the original work and achieving comparable aesthetic resonance in the target culture. Based on Chinese translations of Chekhov’s short story “*The Chameleon*”, the study demonstrates how micro-level translation strategies interact within a unified artistic system.

Keywords: literary translation, translation criticism, satire, systematic reconstruction

Acknowledgement. This research was supported by the Special Project of Basic Research Fees for Universities Directly under the Inner Mongolia Autonomous Region [Grant No. GXKY22177] under the project titled “Research on the Path of Translation Theory Construction in Translation Theory”.

© Qiu Shi, 2025

For citation: *Qiu Shi* (2025). From the language barrier to artistic unity: A systematic approach to translating chekhov's "The Chameleon" into Chinese. *Vestnik Moskovskogo Universiteta. Seriya 22. Teorija Perevoda — Moscow University Bulletin on Translation Studies*. 4. P. 119–139. DOI: 10.55959/MSU2074-6636-22-2025-18-4-119-139

The article was submitted on November 06, 2025.
approved after reviewing on December 26, 2025;
accepted for publication on January 15, 2026.

Введение

Сущность и границы художественного перевода являются центральной темой теории и методологии перевода. Л.Л. Нелюбин в «Толковом переводоведческом словаре» определяет художественный перевод как «вид перевода, функционирующий в сфере художественной литературы», и отмечает, что он «является инструментом культурного освоения мира и расширения коллективной памяти человечества, фактором самой культуры». Ключевая задача заключается в том, чтобы «воспроизводилось индивидуальное своеобразие подлинника и сохранялось его эстетическое восприятие» (Нелюбин, 2003: 246). Это определение устанавливает культурную миссию и эстетические устремления художественного перевода.

Как реализовать эту миссию? В.С. Виноградов, исходя из имманентных закономерностей художественного перевода, разъясняет философские основы его относительной эквивалентности. Он указывает, что в художественном переводе (особенно стихотворном) свои особые законы эквивалентности оригиналу. Перевод может лишь бесконечно сближаться с подлинником. И не более. Потому что у художественного перевода есть свой творец, свой языковой материал и своя жизнь в языковой, литературной и социальной среде, отличающейся от среды подлинника. Он подчёркивает, что художественный перевод порождается подлинником, зависит от него, но в то же время обладает относительной самостоятельностью...» (Виноградов, 2001: 24). Художественный перевод отнюдь не является простым копированием оригинала, но представляет собой акт творческой трансформации, основанный на зависимости от исходного текста.

В художественном переводе создание художественного образа осуществляется посредством языковых средств, при этом принципиальное значение приобретает точная передача тех особенностей оригинала, которые обуславливают его художественную ценность.

В произведениях типа «Хамелеона», где сатира и юмор образуют ядро художественной ценности, переводчику надлежит в полной мере передать языковые маркеры этих элементов — остроумие, язвительность, а также создать юмористическую тональность и обеспечить комедийный эффект. Юмористическая тональность сама по себе является результатом использования определённых языковых маркеров (игра слов, гиперболы, ирония и другие стилистические приёмы), которые помогают создать нужное настроение и передать дух оригинала. Только при успешном воспроизведении этих маркеров переводчик сможет воссоздать оригинальный стиль и сохранить художественную целостность текста.

Теоретическая основа исследования

Выявленная Виноградовым относительная самостоятельность, утверждая творческое пространство переводчика, одновременно порождает ключевой вопрос, по каким критериям следует оценивать успешность воплощения этой самостоятельности? Эта проблема относится к области переводческой критики — особого литературного жанра, направленного на суждение о художественном переводе, выявление его достоинств и недостатков, а также определение его места в литературной коммуникации. Переводческая критика отличается от профессиональной оценки перевода, которая ориентирована преимущественно на нехудожественные тексты и стандарты качества. Переводческая критика сосредоточена на интерпретации и эстетической оценке художественного перевода, что неизбежно сопряжено с субъективностью критического суждения. «Но признать полностью субъективный характер переводческой критики означает отказаться от поиска объективных критериев оценки перевода... На самом деле, в основе субъективной интерпретации лежат определённые объективные закономерности, которые и следует вывести с тем, чтобы разработать методологию переводческой критики и оценки перевода» (Костикова, 2017: 162).

Н.К. Гарбовский синтезирует закономерный подход, основанный на восприятии текста читателем, «оценивая перевод, писатели-переводчики прежде всего обращают внимание на то, какое впечатление оказывает на них как на читателей текст перевода по сравнению с текстом оригинала, создает ли он то же настроение, вызывает ли те же эмоции...» (Гарбовский, 2007: 177). Однако он также отмечает, что при таком подходе несоответствие в восприятии оригинального и переводного текстов порождает переводче-

ский скептицизм. Для решения проблемы Гарбовский предлагает рассматривать текст как систему, основными свойствами которой являются целостность, структурность, взаимозависимость со средой, иерархичность, множественность описания. Именно эти системные свойства переводят процесс из режима пословного механического переноса в плоскость реконструкции целостной художественной системы — такой, которая на языке перевода сохраняет равноценную эстетическую силу оригинала.

Китайские учёные в своих трактовках художественного перевода демонстрируют высокую степень созвучия с вышеизложенными точками зрения. Фан Мэнчжи в работе «Словарь переводоведения» формулирует задачу литературного перевода следующим образом: необходимо «передать определённую общественную реальность или картину жизни, заключённые в оригинальном произведении, воплотив его на другом языке» (пер. с кит. наш — Ц.Ш.) (Фан Мэнчжи, 2019: 525). В развитие этой мысли он приводит высказывание Мао Дуня: «Литературный перевод — это передача на другом языке художественной концепции оригинального произведения, причем осуществленная таким образом, чтобы читатель перевода мог получить такое же эмоциональное и эстетическое воздействие, какое испытывает читатель оригинала» (пер. с кит. наш — Ц.Ш.) (Там же: 525).

Однако воссоздание художественного образа и соразмерная передача эстетического эффекта не являются пассивным процессом. «Процесс перевода художественной литературы является поиском единства субъективного и объективного» (пер. с кит. наш — Ц.Ш.) (Чжан Цзинь, Чжан Нин, 2005: 48). По мнению Чжан Цзиня, отражение определённой общественной реальности или картины жизни объективно существуют в оригинале. Однако такое объективное может быть объективировано и материализовано в переводе только через обработку и творческое усилие переводчика (Там же: 48). Это мнение соответствует представлению В.С. Виноградова об относительной самостоятельности перевода, его творческой составляющей. Одновременно она перекликается с требованием Н.К. Гарбовского о целостной реконструкции текста, субъективное творчество переводчика призвано объективно воссоздать в переводе художественное начало, способное вызвать у читателя эмоциональный отклик, равноценный тому, что возникает при чтении оригинала.

Успех целостной реконструкции в переводе напрямую определяется способностью передать уникальные стилевые особенно-

сти литературного произведения. Как подчёркивал Чжан Цзинь в контексте проблемы достижимости эквивалентности, каждый язык содержит самобытные лингвистические элементы, которые формируют специфическое психологическое восприятие, порождают особые намёки и ассоциации — и именно эти компоненты крайне трудно воспроизвести в переводе. Согласно позиции Чжан Цзиня, перевод, который достоверно воспроизводит общественную реальность или картину жизни оригинала в деталях, а также в социальном и художественном аспектах, способен обеспечить воссоздание сопоставимого художественного эффекта. Это позволяет сохранить целостность художественного образа почти в полном объёме (Чжан Цзинь, 1987: 86).

Именно на преодоление этого парадокса — воссоздание целостности через перевод труднопереводимого — направлен предложенный Н.К. Гарбовским метод системной реконструкции. Теоретическое положение получает практическое подтверждение при анализе переводческих решений, касающихся ключевых стилиобразующих элементов рассказа А.П. Чехова «Хамелеон». В изложении соблюдается логика движения от поверхностного уровня анализа к глубинному. Основное внимание уделено тому, как в переводящем языке воспроизводятся или утрачиваются стилистические функции труднопереводимых элементов оригинала. В их числе говорящая фамилия «Очумелов»; характеризующий глагол «шагать»; угрожающая формула «я вам покажу...».

Результаты сопоставительного анализа свидетельствуют, что переводческий подход к ключевым деталям обуславливает не только формирование острой сатиры на чиновничество и бюрократические аномалии дореволюционной России, но и особенности читательского восприятия. Данный вывод соотносится понятием сопоставимого художественного эффекта, предложенным Чжан Цзинем.

Говорящая фамилия «Очумелов»

Фонетическая ассоциация фамилии «Очумелов» с глаголом «очуметь» (этимологически связанным со словом «чума» и сохраняющим в диалектах значения: одуреть, осаметь, забыться временно, быть в беспамятстве) (Виноградов, 1999: 788) создаёт для русского читателя многоуровневый сатирический эффект. «Говорящая фамилия» не просто мгновенно раскрывает сущность персонажа — полицейского, чьё нравственное и интеллектуальное оцепенение лишает его способности к последовательным действиям, — но и

через отсылку к диалектному смыслу «временной утраты рассудка» иронически подчёркивает его постоянную, ситуативную изменчивость умственного состояния — зависимость от того, чья собака стала причиной инцидента.

В переводе антропонимов в художественной литературе общепризнан принцип — приоритет фонетики с учётом семантики. При передаче иноязычных имён на китайский язык принципиально отбирать иероглифы, лишённые явной оценочной коннотации. Такой подход обеспечивает нейтральность и функциональную точность передачи антропонимов.

Согласно изданию «Справочник по транскрипции русских имен на китайский язык» (Синь Хуа, 1982), звук «ме» передаётся нейтральным иероглифом 梅 (мэй). Это подтверждается традиционной транскрипцией имени «Мефодий» как 梅福季 (Мэй Фуцзи). Однако в китайских переводах рассказа «Хамелеон» данное правило систематически нарушалось. Переводчики избегали использования иероглифа 梅, отступая от установленной нормы.

Отклонение от нормы объясняется тем, что фамилия «Очумелов» представляет собой не просто называющий знак, а смысловое имя собственное, несущее в себе мощный сатирический заряд. Как демонстрирует В.С. Виноградов, подобные имена выполняют в речи функцию как называющего знака, так и означающего, ибо они не только указывают на объект мысли, но и характеризуют его обычно с иронической или сатирической точки зрения. Учёный подчёркивает, что «Смысловое имя — это своеобразный троп, равнозначный, в известной степени, метафоре и сравнению и используемый в стилистических целях для характеристики персонажа или социальной среды» (Виноградов, 2001: 161). Таким образом, созданная Чеховым фамилия «Очумелов» — это не просто ярлык персонажа, а концентрированное сатирическое высказывание, чья художественная ценность коренится в органичном слиянии фонетики «очуметь» и семантики «временная утрата рассудка», «не-разбериха».

Совмещение номинативной и характеризующей функций в имени порождает переводческую проблему. Переводчик может пойти двумя путями:

- придерживаться буквальных правил транскрипции, что сводит имя к чистому обозначению и лишает его сатирической нагрузки;
- искать нестандартные решения, позволяющие воссоздать целостный сатирический эффект в языке перевода.

В переводах Ян Цзиня и Гу Юя фамилия «Очумелов» передана как «奧楚蔑洛夫» (Ào Chǔ Miè Luò fū), где звук «ме» отражён иероглифом «蔑». Среди более чем 60 иероглифов с чтением «mie» переводчики осознанно выбрали именно этот знак. Иероглиф «蔑» обладает в китайском языке отчётливо негативной семантикой, включающей значения «пренебрегать», «презирать», «оскорблять». Хотя его использование нарушает общепринятый принцип нейтральности при подборе иероглифов для имен собственных, именно эта семантическая окраска позволяет адекватно передать сатирический потенциал исходной фамилии. Таким образом, реализуется вышеупомянутый принцип В.С. Виноградова «относительной самостоятельности» перевода, верность оригиналу достигается не буквальной транскрипцией, а творческим воссозданием художественной выразительности средствами языка перевода.

В рамках исследования помимо переводов Ян Цзиня и Гу Юя был рассмотрен канонический перевод Жу Луна. Текстологический анализ выявил существенные расхождения в передаче ключевых антропонимов даже между изданиями одного издательства «Жэньминь вэньсюэ», выпущенными в разные периоды¹. Это обстоятельство потребовало расширения корпуса анализируемых источников. В качестве основного текста для анализа перевода Жу Луна выбрана версия во втором томе «Собрания сочинений Чехова», изданный шанхайским издательством Ивэнь в 1982 году². В пере-

¹ В изданиях перевода Жу Луна («Издательство Жэньминь вэньсюэ») прослеживается эволюция передачи фамилии «Очумелов»: 1956, 1960, 1984 гг.: «奧楚蔑洛夫» (Ào Chǔ Miè Luò fū с примечанием: «这个姓氏的意思是疯癫的» — «Значение этой фамилии — безумный. Данная интерпретация, хотя и отличается некоторой семантической интенсивностью от оригинала, но передает основную функцию фамилии как характеристики персонажа»); 1979, 2020 гг.: «奧楚美洛夫» Ào Chǔ Měi Luò fū; 2015 г.: новая транскрипция — «奧丘梅洛夫» (Ào Qiū Méi Luò fū). Вариант 1956 г. с комментарием, вероятно, связан с политикой Издательства Жэньминь вэньсюэ прямого перевода с русского — это позволяло эксплицировать семантические коннотации оригинала. Последующие изменения отражают поиск оптимальных норм транскрипции. Это диахроническое явление демонстрирует интерсубъективность перевода — взаимодействие стиля переводчика, редакторских решений, издательских нормативов и исторического контекста.

² Издание, опубликованное шанхайским издательством «Ивэнь» в 1982 году, представляет собой результат переработки перевода. После изучения русского языка Жу Лун сверил и отредактировал перевод, выполненный изначально с английского, опираясь на оригинал издания Государственного издательства художественной литературы СССР 1960 года.

воде Жу Луна фамилия «Очумелов» транскрибирована как «奧楚美洛夫». На первый взгляд, контраст между позитивной семантикой иероглифа «美» (красота) и низменным образом персонажа мог бы восприниматься как намеренное усиление иронии. Однако анализ в контексте общей переводческой системы Жу Луна опровергает эту гипотезу. Исследование других произведений из того же собрания сочинений, таких как «Лошадиная фамилия», «У предводительши» и «Свистуны» выявляет системный характер передачи антропонимов. Фонема «ме» в фамилиях «Меринов», «отец Евмений», «Алексей Федорович Восьмёркин» передаётся через иероглиф «美». Таким образом, выбор иероглифа «美» для передачи фамилии «Очумелов», возможно, не является индивидуальным художественным решением, направленным на передачу её сатирической нагрузки, а отражает устойчивое соответствие в личной системе транскрипции переводчика. Это также свидетельствует об исторически сложившейся вариативности в нормах русско-китайской транскрипции в рассматриваемый период.

Сравнительный анализ передачи фамилии «Очумелов» в переводах демонстрирует, что воспроизведение стилистических особенностей в художественном переводе представляет собой процесс системной реконструкции. Переводчики Ян Цзинь и Гу Юй избрали нестандартный вариант «蔑» — решение, согласующееся с системным подходом, обозначенным Н.К. Гарбовским. При этом стандартная передача через нейтральный иероглиф «梅» могла бы подорвать общий художественный эффект текста. Использование иероглифа «蔑», обладающего пейоративной семантикой, позволило воссоздать в языке перевода эквивалентную сатирическую систему. Хотя такой выбор нарушал поверхностные нормы транскрипции имён, он тем не менее точно отразил культурный контекст оригинала через взаимозависимость со средой, осуществил смысловой переход от фонетического уровня к риторическому через иерархичность, обеспечивая тем самым целостность сатирического звучания рассказа «Хамелеон».

Сосредоточение переводческих расхождений на слог «ме» высвечивает ключевую проблему художественного перевода — необходимость найти баланс между обычной транскрипцией и творческим семантическим вмешательством. Перевод говорящего имени в литературном произведении зачастую допускает следование установленным нормам, не требуя креативной обработки каждого иероглифа. Тем не менее, в ключевых для передачи характеристики

персонажа местах возможно совмещение фонетического сходства с подключением семантики иероглифа к созданию образа. Именно в этом проявляется специфика художественного перевода, который предполагает творческое преобразование в рамках существующих норм для воссоздания целостного художественного эффекта оригинала на языке перевода.

Изменение лишь одного соответствующего иероглифа в транскрипции представляет собой точный и эффективный переводческий приём. Оно базируется на принципе минимально необходимого вмешательства, то есть не создаёт грубого прозвища, а интегрирует сатирический подтекст в фонетическую форму имени. Такой метод позволяет сохранить узнаваемость имени как антропонима и одновременно восстановить его ключевую художественную функцию. При этом от читателя требуется активное участие в осмыслении, что соответствует природе чеховской иронии, склонной к намёку, а не к прямой декларации.

Вероятно, при переводе особое внимание уделяется слогу «ме», поскольку в китайском языке для его воспроизведения доступно более 60 иероглифов, среди которых немало часто используемых несут отрицательное значение. Переход от русского слога «ме» к китайскому чтению «mie» и окончательному выбору иероглифа «蔑» представляет собой сознательную практику переводческой эстетики. Данный процесс, опирающийся на формальную фонетическую связь, обеспечивает глубокое семантическое соответствие и позволяет посредством точечного вмешательства восстановить целостный сатирический эффект оригинала.

Сделанное наблюдение обладает методологической ценностью для дальнейшего исследования. Аналогично тому, как перевод антропонимов требует анализа в рамках целостной текстовой системы, перевод повторяющегося в тексте глагола «шагать» должен осуществляться на основе принципа системности.

Перевод глагола «шагать» — структурная и целостная реконструкция

Вступительный абзац рассказа А.П. Чехова «Хамелеон» представляет собой образец художественной лаконичности, в минимальном текстовом объёме заданы базовые пространственные координаты повествования и осуществлено введение ключевых персонажей. Проведённый сопоставительный анализ китайских переводов указанного фрагмента выявил существенные расхож-

дения в интерпретации исходного текста, наиболее заметные на уровне стилистического колорита лексических единиц. Данные расхождения оказывают непосредственное влияние на рецепцию характерологических черт персонажей в восприятии читателя переводного текста.

Глагол «шагать» в оригинальном тексте несёт значительную художественно-стилистическую функцию. Трансформация данного глагола в переводящем языке демонстрирует, как микроуровневые изменения лексического плана способны оказывать системное воздействие на целостное восприятие художественного текста, модифицируя его эстетический и смысловой потенциал.

Оригинал: «Через базарную площадь *идёт* полицейский надзиратель *Очумелов* в новой шинели и с узелком в руке. За ним *шагает* рыжий городской с *решетом*, доверху наполненным конфискованным крыжовником» «Очумелов делает полуоборот налево и *шагает* к сборищу». (Чехов, 2017: 526).

В самом начале рассказа посредством двух глаголов «идти», «шагать» задаётся система межличностных отношений между персонажами и определяется сатирическая тональность всего произведения. По мере развития сюжета глагол «шагать» переносится на самого Очумелова. В эпизоде, где он, получив сообщение о беспорядке, «делает полуоборот налево и шагает к сборищу», этот глагол выполняет функцию маркера показного поведения. Он демонстрирует мгновенное переключение персонажа от рутинного патрулирования к режиму следствия и суда. В этот момент Очумелов обязан с особой театральностью предъявить собравшейся толпе свои официальные полномочия. Так один и тот же глагол в рамках текста последовательно раскрывает многоплановость сатирического изображения чиновничьей иерархии. Читатель наблюдает контраст между бездумной исполнительностью подчинённого и нарочито демонстративной властью начальника.

Для исследования был осуществлён поиск по лемме «шагать» в текстах А.П. Чехова с использованием Национального корпуса русского языка. В результате выявлено 55 примеров употребления данного глагола в 35 произведениях. Проведённый анализ показал, что Чехов не рассматривает «шагать» как простой синоним к глаголу «идти». Для писателя это точный характерологический инструмент, наделённый устойчивым набором смысловых функций. Изучение контекстов позволило определить ключевые значения и образные оттенки, которые Чехов вкладывает в глагол «шагать». В результате

анализа выявлено пять устойчивых типов употребления глагола «шагать» в художественной системе Чехова.

Во-первых, глагол помогает визуализировать внутреннее переживание (тревогу, гнев, напряженное размышление) через физическое перемещение в пространстве: «...он нетерпеливо встряхивает головой и продолжает шагать» («Палата № 6»).

Во-вторых, он маркирует показное, церемониальное поведение: «Сзади них шагает Апломбов в триковом пальто и в цилиндре...» («Брак по расчёту»).

В-третьих, с его помощью изображается механистичность, некая деревянная ригидность движений. «Пантелей шагал около воза, его высокая шляпа и плечи были покрыты небольшой рогожей...» («Степь»).

В-четвертых, глагол участвует в установлении иерархических отношений между персонажами. «Сзади почтительно шагают городовые...» («Надлежащие меры»).

В-пятых, он способствует созданию атмосферы неестественности или гротеска. «...двор, по которому солидно шагают её собственные куры и утки» («Конь и трепетная лань»).

При этом в ряде примеров глагол «шагать» употребляется в нейтральном или метафорическом ключе. Такое разнообразие контекстов подтверждает семантическую широту «шагать» в текстах Чехова. Теперь рассмотрим, как глагол «шагать» может быть передан в переводе на китайский язык. Обратимся к процитированному выше примеру из рассказа «Хамелеон» и рассмотрим два варианта опубликованных переводов, а затем возможный альтернативный вариант.

Перевод Жу Луна: 警官奥楚美洛夫穿着新的军大衣, 手里拿着个小包, 穿过市集的广场。他身后跟着个警察, 生着棕红色头发, 端着一个粗罗, 上面盛着没收来的醋栗, 装得满满的。(Жу Лун, 1982: 476).

Перевод Янь Цзинь: 以一身新军大衣、手里拿着小包亮相的警官奥楚蔑洛夫, 在长着一头棕红色头发警察的陪伴下, 穿过市集的广场。陪伴者手中端着一个装得满满醋栗的罗筛, 这些醋栗是没收来的。(Янь Цзинь, 2015: 120).

Перевод автора: 警官奥楚蔑洛夫身穿崭新军大衣, 手里拿着小包, 穿过市集广场。一个棕红色头发的警察迈着正步跟随其后, 端着一个粗罗, 里面装满了没收来的醋栗。

В переводе Жу Луна глагол «跟着» (следует) точен в описании физического действия, но нивелирует стилистические и сатири-

ческие коннотации чеховского «шагает». В переводе Ян Цзинь «陪伴» (сопровождать, составлять компанию) наблюдается семантический сдвиг, который трансформирует характер отношений между персонажами. Лексема «陪伴» несёт в себе семантические компоненты добровольности, равноправия и потенциально дружеской близости. Данное смысловое наполнение вступает в противоречие с иерархической природой полицейской системы, в рамках которой городской выступает не добровольным спутником, а подчинённым, юридически и функционально обязанным следовать за начальником. В последнем переводе, предложенном автором, был найден творческий эквивалент «迈着正步» (идёт строевым шагом), данный вариант не только передаёт ритмичность и церемониальность, заложенные в оригинале, но и имплицитно содержит сатирический колорит «солдафонства». Конструкция «跟随其后» (следует за ним) однозначно обозначает отношения субординации, которые в сочетании с визуальным образом «迈着正步» (идёт строевым шагом) формируют картину иерархической дисциплины.

Аналогичной переводческой проблемы требует и глагол «шагает», описывающий движение самого Очумелова. В переводе Жу Луна «把身子微微往左边一转, 迈步往人群那边走过去» (слегка развернул корпус влево и шагом направился к толпе) выражение передаёт движение достаточно точно с физической точки зрения, но, вероятно, не в полной мере отражает заложенный в чеховском «полуоборот» оттенок механистичной, почти уставной чёткости. В то же время «迈步» (шагать) способно эффективно передать решительное, уверенное движение. В результате перевода складывается образ официального лица, чьи действия характеризуются определённой формальной, а возможно, и нарочитой решительностью. Такое решение может рассматриваться как проявление относительной самостоятельности переводчика. Переводчик стремится создать целостное впечатление от персонажа, даже если некоторые нюансы оригинального текста при этом несколько изменяются. Таким образом, перевод демонстрирует баланс между точностью передачи исходного смысла и художественной интерпретацией образа.

В переводе Ян Цзиня (轻轻左转身子, 迈动脚步朝吵闹声处走去 — легко повернул тело влево и зашагал по направлению к шуму) наблюдается определённая нейтрализация сатирического стиля оригинала. Выражение «轻轻一转» (легко повернулся) смягчает

исходный оттенок механистичности, присущий чеховскому описанию. Глагол «迈动脚步» (тронуться с места / зашагать) отражает только механику движения, не раскрывая его церемониально-показное свойство. В оригинале глагол «делает» акцентирует на ритуальности действия, «шагает» — на его демонстративности. Их взаимодействие формирует стилистическую окраску движения, которая не была полностью сохранена в переводе.

Помимо характерологической функции, глагол «шагать» вступает в сложное семантическое взаимодействие с предметным рядом — образом решета, которое персонаж несёт. Согласно лексикографическим источникам, решето репрезентирует сугубо утилитарный предмет быта, традиционно ассоциирующийся с крестьянским хозяйством или кухонными работами. Появление данного предмета в руках официального лица, чей «шагающий» шаг формально призван демонстрировать властную репрезентативность и упорядоченность действий, создает выраженный семантический диссонанс. Таким образом, взаимодействие глагольной лексики «шагать» с предметным кодом текста (решето с крыжовником) формирует многоуровневый сатирический эффект. Следовательно, для адекватной передачи данного художественного приёма в переводе необходимо не только точно передать значения отдельных слов, но и сохранить эту намеренную контрастность. Это означает, что переводчик, следуя концепции, предложенной Н.К. Гарбовским, должен стремиться не к механическому переносу элементов, а к реконструкции в целевом языке целостности, обладающей равной художественной силой.

Задача переводчика состоит в том, чтобы воссоздать целостный сатирический эффект, рождённый в оригинале столкновением глагола «шагать» с образом «решето». Переводчик Жу Лун осознанно выбирает вариант «粗罗» (cū luó, грубое сито) вместо нейтрального «筛子» (shāi zi, сито). Благодаря прилагательному «粗» (грубый) он подчёркивает примитивность и простонародность предмета. Данный подход позволяет передать абсурдность описываемой ситуации через системное взаимодействие ключевых элементов. Утилитарная сущность и бытовая простота «粗罗» (грубого сита) оказываются абсолютно неуместными в контексте официальной полицейской деятельности, что обеспечивает сохранение сатирического колорита, изначально заложенного в чеховском тексте. Таким образом, субъективное творческое решение переводчика объективно приводит к реконструкции в языке перевода целостного художественного впечатления, эквивалентного оригиналу.

Угрожающая формула «Я этого так не оставлю. Я покажу вам...»

Системный подход, продемонстрированный на лексическом уровне, последовательно распространяется на синтаксический и культурно — прагматический аспект текста. Исследование переводческих решений показывает, что речь идёт не о наборе отдельных переводческих приёмов, а о целостном подходе. На синтаксическом уровне особое значение приобретает передача модальных конструкций, формирующих речевой портрет Очумелова, «Я этого так не оставлю. Я покажу вам, как собак распускать...». В русском языке прагматика этой фразы предельно ясна, она представляет собой угрозу, которая зачастую не предполагает реального воплощения и тем самым сигнализирует о бессилии угрожающего персонажа. Интересной особенностью фразы «Я покажу вам, как собак распускать...» является её недосказанность. Неопределённость того, что именно будет «показано», создаёт комический эффект, с одной стороны, неизвестность должна пугать, с другой — отсутствие конкретной формулировки намекает на то, что у персонажа иссякли слова и он не может придумать, как ещё выразить свою угрозу. Обычно выражение «я вам/тебе покажу...» сопровождается продолжением — например, «кузькину мать» или «где раки зимуют». Однако в данном случае фраза обрывается, что подчёркивает беспомощность грозящего персонажа.

Ключевая переводческая проблема заключается в том, что прагматический стержень данной фразы — не констатация намерения действовать, а личная демонстративная угроза, которая часто служит признаком внутренней слабости персонажа. Анализ перевода фразы «Я этого так не оставлю» демонстрирует принципиально разные подходы к передаче речевой характеристики персонажа. В переводе Жу Луна «不能放过不管» (досл. не могу пройти мимо и не вмешаться) применяется двойное отрицание для усиления категоричности. Такой подход сохраняет перформативную силу высказывания, но смещает акцент в сторону обязательного вмешательства и участия. В свою очередь, перевод Янь Цзиня «是必须要管的» (досл. это должно быть под контролем) трансформирует личную заинтересованность в обезличенное исполнение долга, нивелирует эмоционально-экспрессивный компонент и смещает акцент на объективность действия, что существенно меняет восприятие речевого портрета персонажа. Оба переводчика адекватно отражают решение персонажа предпринять определённые действия. Тем не менее,

в переводах утрачивается специфический оттенок пустой вербальной угрозы, который чётко прослеживается в оригинальном тексте. Это может повлиять на восприятие характера персонажа и общей тональности произведения.

Вторая часть высказывания также представляет определённую сложность. Жу Лун использует поговорка «拿点颜色出来» (досл. показать свой цвет), которая в китайском контексте тесно связана с демонстрацией власти и применением наказания. Согласно «Большому словарю китайских устных устойчивых выражений», фраза «给点儿颜色看看» означает «проявить суровые меры, чтобы усмирить или запугать собеседника». В данном случае «颜色» (цвет) символизирует «грозный вид или действие, предназначенное для устрашения» (пер. с кит. наш — Ц.Ш.) (Вэнь Дуаньчжэн, 2015: 419). Перевод передаёт прагматическую суть угрожающего высказывания оригинала и осуществляет функциональное соотнесение культурных образов. Однако такой переводческий приём в значительной степени нивелирует особый риторический эффект, который в оригинале создаётся за счёт синтаксической незавершённости. В русском тексте намеренно обрывистая структура «Я покажу вам...» — ключевой художественный приём. Внезапный обрыв речи формирует семантическую лакуну, которая визуализирует замешательство Очумелова. Желание угрожать наталкивается у персонажа на моментальную словесную беспомощность, что обнажает комический контраст между напускной грозностью и внутренней пустотой. В то время как поговорка «拿点颜色出来», будучи устойчивым и семантически цельным выражением, точно передаёт интенцию демонстрации силы, она при этом заполняет сознательно оставленную в оригинале формальную пустоту, делая угрозу более прямой и определённой. В результате читатель воспринимает скорее действительную декларацию угрозы, а не смехотворную и бессильную позу угрозы, которая в оригинале раскрывается именно через невозможность конкретизировать угрозу.

В варианте Янь Цзиня «势必要让...吃点苦头» (досл. непременно заставлю... хлебнуть лиха) акцент смещается с театрального жеста на обещание объективного наказания, что делает угрозу более предметной и конкретной, что окончательно стирает иронический контраст между грозной интонацией и смысловой пустотой, заложенный Чеховым.

Для более полного воссоздания прагматической окраски и поэтического эффекта угрозы можно предложить следующий перевод

«我要给他点颜色看看» (досл. я ему покажу цвет / дам ему цвета), «让他知道知道» (досл. дам ему знать), «竟敢纵狗出来» (досл. как посмел выпускать собак). В данном переводе фраза «Я этого так не оставлю» передана как «我要给他点颜色看看» (досл. я ему покажу цвет / дам ему цвета), что позволяет сохранить эмоционально-демонстративный характер угрозы. Перевод второй части фразы «Я покажу вам, как собак распускать» построен на логико-синтаксической реконструкции, которая призвана воспроизвести комический эффект, возникающий в оригинале из-за намеренного обрыва высказывания. Преобразование угрозы «показать» в цель «дать знать» (让他知道知道) сохраняет перформативную суть действия «я совершу нечто, что приведёт к осознанию» и при этом соответствует китайской речевой привычке.

Выражение «让他知道知道» (досл. дам ему знать) имплицитно сохраняет конкретное содержание узнаваемого и оставляет смысловую лакуну, аналогичную оригинальной незавершённости. Часть «竟敢纵狗出来» (досл. как посмел выпускать собак) выполняет две функции, передаёт обвинение «как собак распускать» и посредством слова «竟敢» (посметь) эксплицирует причину гнева Очумелова — воспринятое неуважение к его авторитету и установленному порядку, что раскрывает психологическую мотивацию угрозы. Предложенный перевод выстраивает единое динамичное высказывание, которое разворачивается от общей угрозы «дать цвета» через имплицитную цель «дать знать» к конкретному обвинению «распускать собак».

Для адекватной передачи речевого портрета Очумелова необходимо воссоздать не только смысл, но и прагматическую тональность и риторическую структуру его угрозы. Существующие переводы удовлетворительно решают задачу на лексико-синтаксическом уровне, но не полностью воспроизводят специфическую чеховскую поэтику вербальной угрозы, которая обнажает внутреннюю слабость персонажа. Предложенный вариант представляет собой попытку целостной прагматической реконструкции, нацеленной на восстановление личностно-угрожающего тона, логичное включение второй части в структуру высказывания и экспликацию ключевой для характеристики персонажа мотивации. Компенсация утраченных формальных элементов оригинала возможна за счёт перераспределения смысловых акцентов и синтаксического переформулирования, нацеленного на достижение сопоставимого художественного эффекта.

Заключение

Системный подход, при котором каждый элемент перевода работает на воспроизведение целостного сатирического эффекта, позволяет достичь максимальной адекватности перевода. Ключ к воспроизведению индивидуального своеобразия подлинника в переводе и воссозданию его эстетического восприятия лежит в осмыслении и целенаправленном управлении источниками переводческой самостоятельности. Важно подчеркнуть, что такая самостоятельность проистекает не только из объективных различий языковых систем, социокультурного контекста, но и конечно из субъективного вмешательства переводчика (в т.ч. художественное восприятие переводчика, его литературный дар и индивидуальность отбора языковых средств и другие).

Таким образом, успех художественного перевода достигается именно через осознанную гармонизацию напряжения между зависимостью и самостоятельностью. Сохраняя дух и художественное ядро исходного текста, переводчик должен максимально задействовать выразительные возможности переводящего языка и собственный творческий потенциал. Создаваемое целостное художественное произведение должно не просто точно передавать уникальное своеобразие оригинала, но и отвечать эстетическим нормам принимающей культуры, при котором важно вызывать у читателя переводного текста эмоциональный и эстетический отклик, сопоставимый с восприятием оригинала.

Список литературы

Виноградов В.В. История слов // Под. ред. Н.Ю. Шведова. М.: Институт русского языка имени В.В. Виноградова РАН, 1999. 1142 с.

Виноградов В.С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы). М.: Изд-во института общего среднего образования РАО, 2001. 224 с.

Гарбовский Н.К. Теория перевода. М.: Изд-во Московского университета, 2004. 544 с.

Костикова О.И. Критика перевода vs оценка перевода // Материалы конференции: Новое и традиционное в переводоведении и преподавании русского языка как иностранного. Баня-Лука: Изд-во Панъевропейского ун-та; Москва: Изд-во Института славяноведения РАН, 2017. С. 152–163.

Нелюбин Л.Л. Толковый переводоведческий словарь. 3-е изд., перераб. М.: Флинта: Наука, 2003. 320 с.

Чехов А.П. Полное собрание повестей, рассказов и юморесок в двух томах. Том 1. М.: «Издательство АЛЬФА КНИГА», 2017. 1279 с.

Фан Мэнчжи. Словарь переводоведения. Пекин: Шанъу иньшугуань (Коммерческое издательство), 2019. 826 с. (на китайском языке).

Чехов А.П. Собрание рассказов А.П. Чехова. Палата № 6 // Пер. с рус. Ян Цзинь. Пекин: Издательство «Шидай Хуавэнь», 2015. С. 120–126 (на китайском языке).

Чехов А.П. Избранные рассказы А.П. Чехова // Пер. с рус. Гу Юй, Тун Даомин и др. Пекин: Издательство «Яньшань», 2005. С. 10–13 (на китайском языке).

Чехов А.П. Собрание сочинений А.П. Чехова. В 16 т. Т. 2 // Пер. с рус. Жу Лун. Шанхай: Шанхайское издательство «Ивэнь», 1982. 646 с. (на китайском языке).

Вэнь Дуаньчжэнь (сост.). Большой словарь китайских устных устойчивых выражений (Суюй да цыдянь). Пекин: Шанъу иньшугуань (Коммерческое издательство), 2015. 2522 с. (на китайском языке).

Синь Хуа (сост.). Справочные материалы по переводу — Справочник по транскрипции русских имен на китайский язык. Пекин: Шанъу иньшугуань (Коммерческое издательство), 1982. 575 с. (на китайском языке).

Чжан Цзинь. Принципы художественного перевода / Чжан Цзинь. Хэнань: Издательство университета Хэнань, 1987. 229 с. (на китайском языке).

Чжан Цзинь, Чжан Нин. Принципы художественного перевода (испр. изд.). Пекин: Издательство университета Цинхуа, 2005. 293 с. (на китайском языке).

References

Chekhov A.P. (2017) *Polnoe sobranie povestei, rasskazov i iumoresok v dvukh tomakh*. Tom 1 = Complete Collection of Novellas, Short Stories and Humorous Sketches in Two Volumes. Vol. 1. Moscow: “Izdatel’stvo AL’FA KNIGA”, 1279 p. (In Russian).

方梦之. 翻译学辞典. 北京: 商务印书馆. 2019: 826.

Fāng Mèngzhī. (2019) *Fānyixué cídiǎn*. = Dictionary of Translation Studies. Běijīng: Shāngwù yīnshūguǎn. 826 p. (In Chinese).

Garbovskiy N.K. (2004) *Teoriia perevoda = Theory of Translation*. Moscow: Izd-vo Moskovskogo universiteta, 544 p. (In Russian).

Kostikova O.I. (2017) *Kritika perevoda vs otsenka perevoda = Translation Criticism vs. Translation Evaluation*. In: *Materialy konferentsii: Novoe i traditsionnoe v perevodovedenii i prepodavanii russkogo iazyka kak inostrannogo = Conference Proceedings: New and Traditional in Translation Studies and Teaching Russian as a Foreign Language*. Banja Luka: Izd-vo Pan’evropeiskogo un-ta; Moscow: Izd-vo In-ta slavianovedeniia RAN, pp. 152–163. (In Russian).

Nelyubin L.L. (2003) *Tolkovyĭ perevodovedcheskii slovar’ = Explanatory Dictionary of Translation Studies*. 3rd ed., revised. Moscow: Flinta; Nauka, 320 p. (In Russian).

- 契诃夫 安巴. 契诃夫短篇小说集. 第六病室. 央金 (译). 2015: 120–126.
Qihēfū Ān Bā. (2015) *Qihēfū duǎnpiān xiǎoshuō jí*. *Dì liù bìng shì* = Chekhov's Short Story Collection: Ward No. 6. Yāngjīn (trans.), pp. 120–126. (In Chinese).
- 契诃夫 安巴. 契诃夫短篇小说选. 谷羽 童道明等 (译). 2005: 10–13.
Qihēfū Ān Bā. (2005) *Qihēfū duǎnpiān xiǎoshuō xuǎn*. = Selected Short Stories by Chekhov. Gǔ Yǔ, Tóng Dàomíng děng (trans.), pp. 10–13. (In Chinese).
- 契诃夫 安巴. 契诃夫文集. 十六卷本. 第二卷. 汝龙 (译). 1982: 646.
Qihēfū Ān Bā. (1982) *Qihēfū wénjí*. *Shíliù juǎn běn*. *Dì èr juǎn*. = Collected Works of Chekhov. 16 Volumes. Vol. 2. Rǔ Lóng (trans.), 646 p. (In Chinese).
- Vinogradov V.S.* (2001) *Vvedenie v perevodovedenie (obshchie i leksicheskie voprosy)* = Introduction to Translation Studies (General and Lexical Issues). Moscow: Izd-vo instituta obshchego srednego obrazovaniia RAO, 224 p. (In Russian).
- Vinogradov V.V.* (1999) *Istoriia slov* = History of Words. Edited by N.Yu. Shvedova. Moscow: Institut russkogo iazyka imeni V.V. Vinogradova RAN, 1142 p. (In Russian).
- 温端政 (编). 俗语大词典. 北京: 商务印书馆, 2015. 2522.
Wēn Duānzhèng. (*biān*). (2015). *Súyǔ dà cídiǎn* = The Great Dictionary of Chinese Common Sayings. Beijing: Shāngwù Yìnshūguǎn. 2522 p. (In Chinese).
- 辛华 (编). 翻译参考资料: 俄语姓名译名手册. 北京: 商务印书馆. 1982: 575.
Xīn Huá (*biān*). (1982) *Fānyì cānkǎo ziliào*: *Éyǔ xìngmíng yì míng shǒucè*. = Translation Reference Materials — Handbook on Transcription of Russian Names into Chinese. Běijīng: Shāngwù yìnshūguǎn. 575 p. (In Chinese).
- 张今. 文学翻译原理. 河南: 河南大学出版社. 1987: 229.
Zhāng Jīn. (1987) *Wénxué fānyì yuánlǐ*. = Principles of Literary Translation. Hénán: Hénán dàxué chūbǎnshè, 229 p. (In Chinese).
- 张今, 张宁. 文学翻译原理, 北京: 清华大学出版社. 2005: 293.
Zhāng Jīn, Zhāng Níng. (2005) *Wénxué fānyì yuánlǐ*. = Principles of Literary Translation. Běijīng: Qīnghuá dàxué chūbǎnshè. 293 p. (In Chinese).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

Цю Шу — старший преподаватель Университета Внутренней Монголии Миньцзу, 028000, Китай, Автономный район Внутренняя Монголия, г. Тунляо, ул. Холинхэ, д. 536; qs8610@126.com

ABOUT THE AUTHOR:

Qiu Shi — Senior Lecturer at Inner Mongolia Minzu University, 028000, No. 536 Huolinhe Street, Tongliao City, Inner Mongolia Autonomous Region, China; qs8610@126.com

Конфликт интересов: положения и точки зрения, представленные в данной статье, принадлежат автору и не обязательно отражают позицию какой-либо организации или российского научного сообщества. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Conflict of interests: the ideas and opinions presented in this article entirely belong to the author and do not necessarily reflect the position of any organization or the Russian scientific community as a whole. The author states that there is no conflict of interests.