

RU

Драматический конфликт в контексте современного переводного кинодискурса России и Китая: лингвопрагматический аспект

Цинь Мэн

Аннотация. Цель исследования - выявить лингвопрагматические особенности репрезентации драматического конфликта в современном китайско-русском переводном кинодискурсе. В статье рассматривается специфика репрезентации драматического конфликта в лингвопрагматическом аспекте исследования современного переводного кинодискурса, изучаются лингвопрагматические особенности репрезентации драматического конфликта в переводном кинодискурсе на примере фильма «Герой» (Китай, Гонконг, 2002, реж. Чжан Имоу). Научная новизна данного исследования заключается во впервые проведенном компаративистском анализе, позволившем выявить специфику репрезентации драматического конфликта в лингвопрагматическом аспекте исследования современного китайско-русского переводного кинодискурса. В результате доказано, что драматический конфликт в переводном контексте культур Китая и России осложняется не только лингвистическими факторами, но и экстралингвистическими, обусловленными синкретической составляющей кинокартины.

EN

Dramatic Conflict in the Context of Modern Translated Film Discourse in Russia and China: Linguo-Pragmatic Aspect

Qin Meng

Abstract. The aim of the study is to reveal the linguo-pragmatic features of the dramatic conflict representation in the modern Chinese-Russian translated film discourse. The article deals with the specificity of the dramatic conflict representation in the linguo-pragmatic aspect of studying the modern translated film discourse; the linguo-pragmatic features of the dramatic conflict representation in the translated film discourse are studied using the example of the film "Hero" (China, Hong Kong, 2002, dir. Zhang Yimou). The scientific originality of this study lies in the first comparative analysis, which made it possible to identify the specifics of the dramatic conflict representation in the linguo-pragmatic aspect of studying the modern Chinese-Russian translated film discourse. As a result, it has been proved that the dramatic conflict in the translated context of the cultures of China and Russia is complicated not only by linguistic factors, but also by extralinguistic ones, due to the syncretic component of the film.

Введение

Актуальность темы исследования обусловлена необходимостью рассмотрения особенностей репрезентации драматического конфликта в переводном кинодискурсе Китая и России, сохранения его основных смыслов конфликта при переводе, а также передачи контекста, заложенного режиссерами одной культуры в рамках кинодискурса другой. Кинодискурс является одним из знаковых компонентов современной культуры: он служит точкой соприкосновения разнообразных идеологий, мировоззрений, ценностей в условиях глобализации и наращивания межкультурных связей (Нелюбина, 2013). Кинодискурс, безусловно, играет важную роль в процессе развития культурных отношений между странами, ярким примером тому служит сотрудничество ранее упомянутых Китая и России в сфере киноиндустрии. Научный интерес к подобному сотрудничеству определяется возрастающей потребностью в рассмотрении переводного аспекта кинодискурса в рамках развития международных связей указанных стран, а также в изучении кинотекста (и его важнейшей составляющей – драматического конфликта) как объекта, лежащего на стыке филологии и переводоведения.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие задачи:

- рассмотреть специфику репрезентации драматического конфликта в лингвопрагматическом аспекте исследования современного переводного кинодискурса;
- исследовать лингвопрагматические особенности репрезентации драматического конфликта в переводном кинодискурсе на примере фильма «Герой» (英雄, Китай, Гонконг, 2002, 93 мин., реж. Чжан Имоу).

Для осмысления лингвопрагматических особенностей репрезентации драматического конфликта в современном переводном кинодискурсе Китая и России в статье применяются следующие методы исследования: анализ теоретической литературы по теме, классификация, эмпирическое обобщение, абстрагирование (лингвистический подход к рассмотрению драматического конфликта), описание (характеристика драматического конфликта в рамках кинодискурса), семиотический метод (рассмотрение драматического конфликта как компонента знаковой системы кинотекста), контекстологический анализ (рассмотрение драматического конфликта в контексте переводного кинодискурса России и Китая).

Теоретической базой исследования послужили публикации ученых, рассматривающих кинодискурс как междисциплинарный объект в рамках различных подходов к предмету изучения: киноведения, культурологии, психологии, лингвистики, филологии, философии, переводоведения, социологии (Алборова, 2013; Духовная, 2014; Зайченко, 2011; Зарецкая, 2012; Савчук, Карабулатова, 2021; Слышкин, 2004; Сорока, 2002; Ruan, Karabulatova, 2021). Современной лингвистикой были подробно рассмотрены частные виды дискурса (художественный, военный, медицинский, политический и т.д.), однако кинодискурс не является на данный момент достаточно разработанной областью.

Практическая значимость исследования заключается в использовании полученных результатов в курсах по изучению русского языка как иностранного китайскими студентами / китайского языка русскоязычной аудиторией; в курсах по теории языка, лингвистике, а также филологии для китайязычных и русскоязычных студентов. Кроме того, данный материал может быть использован в рамках факультативных курсов по переводоведению и искусствоведению.

Основная часть

В настоящее время существует целый ряд исследований, в рамках которых *кинодискурс* рассматривается как процесс воспроизведения и восприятия кинотекста (в контексте взаимодействия автора и аудитории в условиях неопределенного реципиента, вербально-визуальной целостности, интертекстуальности и контекстуальности), а *кинотекст* – как фрагмент кинодискурса, являющегося целостным текстом (Зайченко, 2011; Милевская, Брыксин, 2015). В этом смысле кинотекст является связным, завершенным сообщением, выраженным при помощи вербальных и невербальных знаков, организованным в соответствии с замыслом автора при помощи кинематографических кодов, предназначенных для аудиовизуального восприятия зрителями (Слышкин, 2004). Другими словами, кинотекст представляет собой последовательность текстов в фильме в определенном порядке, складывающихся в единое произведение, передающее информацию с помощью вербальных и невербальных знаков. Кинотекст определяется такими категориями, как связность, информативность, целостность, модальность, прагматическая направленность, членимость. Все это говорит о том, что кинотекст, а также его композиционные и сюжетные составляющие (в т.ч. драматический конфликт) входят в сферу исследования филологии, т.к. ему присущи текстовые категории.

Зритель, в свою очередь, воспринимая и интерпретируя то или иное кинопроизведение, представляет собой активного участника кинодискурса (Духовная, 2014). Однако в рамках исследования лингвопрагматических особенностей китайско-русского переводного кинодискурса восприятие произведения осложняется разницей культур и языков, что переводит проблему в сферу лингвистики, где процесс восприятия и воспроизведения фильма осуществляется посредством перевода кинотекста как языковой, вербальной составляющей кинодискурса в совокупности с невербальными компонентами (визуальным рядом, реалиями другой культуры и т.д.). Оригинал текста может быть дополнен интертитрами (промежуточными надписями), которые передают реплики героев или содержат информацию о действующих лицах, времени и месте, а также комментариями к сюжету (Зарецкая, 2012). В современном кинематографе используется профессиональное многоголосое дублирование, сокращающее отягощение визуального ряда дополнительными вербальными компонентами и упрощающее восприятие кинопроизведения (фильмы Китая и России относятся к традиционно дублирующимся).

Драматический конфликт рассматривается как понятие, присущее актуальному литературоведению (Давыдова, 2015). Конфликт – это столкновение между героями и окружающим их миром, между персонажами, борьба героя с судьбой (в литературе используется понятие «коллизия»). В лингвистике драматический конфликт сопоставляется с понятиями «коммуникативный конфликт» и «речевой конфликт». В кинодискурсе, кроме вербальных знаков, присутствуют и невербальные составляющие, такие как жесты, коммуникативные стратегии, эмоции и т.д., что также является объектом изучения филологии. С точки зрения смыслов и значений, драматическим конфликтом называется такой конфликт, который приводит к борьбе противоположных сторон, в результате одна из сторон терпит поражение (либо физическое, либо духовное). Драматический конфликт, проходящий красной нитью через всю канву произведения, является основой большинства киносюжетов (в особенности относящихся к жанрам боевика, детектива, триллера) (Трофимов, 2017). Данный вид конфликта зачастую относится к внешним, где стороны конфликта являются персонифицированными,

конфликт протекает между кем-то и кем-то в прямом противостоянии. Однако драматический конфликт также может быть внутренним, и осью сюжета в данном случае будет являться противостояние внутри персонажа (борьба в нем ангела и беса, добра и зла с духовной победой одной из сторон).

Соответственно, в изучении драматического конфликта в лингвопрагматическом аспекте исследования современного переводного кинодискурса существует ряд проблем:

- во-первых, неподготовленность зрителя к восприятию произведения иной культуры, недостаточная информированность о современных реалиях и традициях кинематографа другой страны и в результате – возможное непонимание кинопроизведения вне культурного контекста, в котором оно было создано;
- во-вторых, доминирование коммерческого аспекта над культурным: извлечение материальной выгоды влияет на процессы перенесения культурных традиций и художественных особенностей кинопроизведения другой страны;
- в-третьих, переводческая проблема: специалисту-переводчику необходимо создать успех в коммуникации двух культур посредством адекватного перевода, сохранив прагматическую составляющую текста. Однако произвести эквивалентный перевод не всегда представляется возможным из-за различия культурных контекстов, адаптация которых требует изменений произведения-оригинала, а также из-за использования языка-посредника, что вызывает появление ошибок и неточностей (зачастую китайские кинофильмы переводятся на русский язык уже после того, как фильм прошел европейскую дистрибуцию) (Нелюбина, 2013). Также влияют и лексико-грамматические трансформации, осложняющие процесс адаптации перевода наращиванием дополнительных грамматических показателей и семантики (восполнение лексических лагун, передача экзотических реалий, комментарии и т.д.).

С целью выявления лингвопрагматических особенностей репрезентации драматического конфликта в современном китайско-русском переводном кинодискурсе рассмотрим фильм «Герой» (英雄, Китай, Гонконг, 2002, 93 мин., реж. Чжан Имоу). Для российского зрителя экзотика содержится уже в жанре этого фильма – уся. Уся (武侠 / wu xia) – это жанр, представляющий собой китайское фэнтези с акцентом на демонстрацию боевых искусств; как правило, действие фильма разворачивается в вымышленном мире (<https://immortalmountain.wordpress.com/glossary/wuxia-xianxia-xuanhuan-terms/>). Боевые искусства начали свое распространение в российском кинематографе с фильмов с участием Брюса Ли и до сих пор вызывают восхищение зрителя, а благодаря фильму «Крадущийся тигр, затаившийся дракон» жанр уся стал широко известен по всему миру. Посредством искусства ушу внешний драматический конфликт демонстрируется зрителю наглядно и эффектно, являясь фактором упрощения передачи смысла кинотекста произведения на другом языке, однако сам жанр является аутентичной реалией китайского кинематографа.

Фильм начинается с вербального компонента – белый текст на черном фоне, претворяющий внутренний драматический конфликт: *«Люди отдают свою жизнь по многим причинам. За дружбу, за любовь, за идеалы. И люди убивают по тем же причинам»*. Речь идет об императоре, который в кровопролитной войне разделенного на семь частей Китая насильно объединил все части в единую землю – однако его благие намерения были омыты кровью врагов и повлекли за собой многочисленные жертвы. Вводится также и внешний драматический конфликт: *«В войнах герои есть с обеих сторон»*. Таким образом, за счет восприятия перевода начального вербального компонента зритель получает такие важные семантические компоненты, как мотивация героев, моральный конфликт, краткий сюжет (расширяющийся дальнейшим всплывающим текстом на экране, вводящий убийцу императора, о которых слагали легенды, одна из легенд легла в основу фильма). Перевод фильма осложняется историко-культурологическим контекстом – китайской легендой об императоре и его убийце (драматический конфликт заложен уже в фабуле самой легенды), хорошо известной китайцам, но требующей дополнительных комментариев для российского зрителя. Речь идет об интертекстуальности кинотекста в передаче драматического конфликта – существует отсылка к прецедентному тексту. Режиссер организывает связь между древним текстом и современным кинотекстом – кинодискурс, таким образом, обретает диалогичность, а также прецедентность (использование одного сюжета как фундамента для другого – своеобразное цитирование). Диалогичность, интертекстуальность и прецедентность являются тесно связанными между собой характеристиками кинодискурса.

Сам фильм состоит из трех повествовательных фрагментов, визуально оформленных в цвета (красный – ложь, голубой – заблуждение, белый – истина). Повествование ведется от лица ненадежного рассказчика – данный прием заключается в том, что повествователь сообщает заведомо недостоверную информацию, что осложняет восприятие кинотекста, так как зрителю необходимо понять как эксплицитные, так и имплицитные смыслы: в случае неудачного (неточного или же слишком буквального) перевода драматический конфликт может оказаться нецелостным, непонятым – неудачное переложение кинотекста может привести к раскрытию заложенной интриги раньше времени либо способствовать тому, что зритель вовсе не поймет заложенного смысла.

В «Герое» история рассказывается трижды: сначала ее рассказывает главный герой (рассказ оказывается ложью); ту же историю как возможную версию событий пересказывает сам император (данный фрагмент называется «заблуждение»: этим рассказом в заблуждение введен как император, так и зритель); наконец, главный герой рассказывает правдивую версию событий – истину. Драматический конфликт (противостояние главного героя и императорских врагов) проходит через три переплетенных повествовательных пласта с одними и теми же героями, но разными событиями и разными взаимоотношениями между ними. Другими словами, дискурс фильма «Герой» обладает полилинейностью (т.е. сюжет разворачивается в нескольких сюжетных линиях). Задача переводчика в данном случае – проанализировать все части на предмет общих элементов, ключевых фрагментов, речь героев – на предмет межсюжетного взаимодействия между частями, а также

сохранить повествовательную интригу, так как повествовательные фрагменты подаются зрителю как достоверные – в их неистинности аудитория убеждается лишь тогда, когда история рассказывается в новой версии.

Кинодискурс как совокупность знаковых систем в том числе определяется тем, что внутри повествовательных пластов содержатся невербальные компоненты, усложняющие перевод дополнительным контекстом, который углубляет повествование и является дополнительной деталью к портрету участников драматического конфликта. К примеру, один из героев – Сломанный Меч – по сюжету создает собственный иероглиф «меч», вбирающий в себя глубокий смысл искусства владения мечом и ведения боя. Иероглифы включают в себя другие иероглифы, или ключи, которые понятны для китайского зрителя. В данном случае именно китайский зритель сможет, увидев какие именно компоненты вбирает в себя иероглиф «меч», вычленив штрихи к портрету героя-убийцы, связать это с историческим (в частности, император был известен как создатель единой системы письма в Китае) и культурным контекстом, тогда как российский зритель в данном иероглифе увидит лишь графический символ. Возможен вариант сопровождения данного эпизода комментарием на экране, однако объяснение компонентов иероглифа и заложенных в них смыслах является достаточно большим фрагментом текста, который бы усложнил восприятие российским зрителем фильма и снизил зрелищность и динамику кинокартины.

Кроме того, в третьем повествовательном фрагменте Сломанный Меч рисует на песке иероглифы, которые, однако, в фильме не переведены, но несут в себе глубокий смысл, не декодируемый российским зрителем – в итоге часть мотивации одного из главных участников драматического конфликта ускользает из поля понимания реципиента. Переводчику необходимо при опускании такой детали оценить влияние отсутствия данной детали в семантическом плане драматического конфликта. Значительную роль в смысловом плане драматического конфликта фильма играют имена собственные, переведенные в данном случае буквально и носящие в себе характеристику героев: Безымянный – главный герой, великий воин, прославленный столь многими подвигами, что ему не смогли придумать достаточно точно характеризующее его имя; Сломанный Меч, Летящий Снег, Небо/Небесный, Луна. Эти имена несут в себе дополнительные смыслы, которые, вероятно, не будут декодируемы русскоязычным зрителем, но являются одним из множества знаков в семиотической системе переводного кинодискурса.

Конечный эпизод демонстрирует внутренний драматический конфликт императора. Перед ним стоит выбор – сохранить жизнь Безымянному или казнить его по закону. Но его подчиненные уверяют, что, лишь подчиняясь закону, возможно объединить всё под небесами (именно этот смысл носили иероглифы, которые начертил на песке один из главных врагов императора – убийца Сломанный Меч; данная деталь также не поясняется и должна быть понята зрителем индивидуально) – и Безымянный оказывается пронзенным стрелами подчиненных императора.

Сам фильм «Герой» является глубоко синкретическим, сочетающим в себе многие аутентичные компоненты восточной культуры, являющиеся как лингвистическими, так и нелингвистическими кодами кинодискурса данного фильма: музыка, боевые искусства, костюмы, история, каллиграфия, философия, цветовая символика, фольклор, религия. Такое многообразие компонентов, делающих кинотекст поликодовым сообщением, является непосильным для адаптации неподготовленным переводчиком, недостаточно хорошо ориентирующимся в китайской культуре и традициях, но составляет интерес для культурологов, переводоведов, лингвистов, киноведов, искусствоведов. Однако перевод и адаптация всех вербальных и невербальных компонентов кинотекста-оригинала невозможна в силу того, что обилие комментариев и текста на экране отягощает восприятие неподготовленного массового зрителя. Для характеристики происходящих в фильме событий, а также персонажей необходимо обеспечить достаточное для неподготовленного реципиента сопровождение для декодирования имплицитной и эксплицитной информации кинотекста – отбор и адаптацию компонентов, необходимых для более точного раскрытия участников драматического конфликта и разворачивания сюжета в понятном зрителю плане. Сложность в данном случае состоит в том, что сюжет основан на китайской легенде и носит в себе историко-культурологический смысл уже в оригинальном тексте. Однако в переложении китайского режиссера в приемах и стилистике, являющихся специфическими в китайском кинематографе и незнакомыми российскому зрителю, легенда обретает еще более сложную для понимания оболочку.

Заключение

Таким образом, мы приходим к следующим выводам. Во-первых, было выявлено, что репрезентация драматического конфликта в контексте лингвопрагматического аспекта исследования современного переводного кинодискурса Китая и России усложнена фактором различия языков и культур, что, в свою очередь, обуславливает появление целого ряда сложностей при переводе. Достаточно часто в процессе перевода опускаются некоторые языковые элементы в целях упрощения всего повествования, формирования цельного произведения, не распадающегося на визуальный ряд и аудиоряд, а также передачи драматического конфликта в достаточной для удержания не подготовленного к восточным реалиям российского зрителя динамике. Драматический конфликт усложняется дополнительными смыслами, заключенными в вербальных (в виде иероглифов) и невербальных компонентах, отбор, адаптация и перевод которых является переводческой проблемой, так как необходимо выбрать компоненты, которые могут быть опущены без ущерба повествованию, но нуждаются в обязательном упоминании и дополнительном разъяснении.

Во-вторых, определено, что внешний драматический конфликт является более «легким» в контексте переводного кинодискурса, так как сопровождается визуальным рядом, упрощающим понимание российского

зрителя – в частности, в китайских фильмах конфликт зачастую реализуется напрямую в поединках героев. Однако с разворачиванием повествования внешний драматический конфликт, как правило, становится все менее очевидным и перетекает во внутренний драматический конфликт, который вводится как визуальным рядом, так и имплицитно (часто внутренний драматический конфликт вырисовывается на протяжении всего фильма, завершаясь печальной кульминацией и гибелью героя). Соответственно, драматический конфликт в переводном контексте культур Китая и России осложняется как лингвистическими факторами (иероглифы как смысловые компоненты, имена собственные и т.д.), так и экстралингвистическими, обусловленными также синкретической составляющей кинокартины.

Перспективы дальнейшего исследования состоят в индуктивном расширении тематики исследования. В данной работе был рассмотрен драматический конфликт в контексте лингвопрагматического аспекта исследования современного переводного кинодискурса на примере одного фильма. Перспективой является проведение более широкого анализа драматического конфликта на материале нескольких фильмов с целью выявления типовых черт переводного дискурса России и Китая и использования полученных результатов в курсах в области теории языка и переводоведения.

Источники | References

1. Алборова А. А. К вопросу об основных лингвистических параметрах дискурса в приложении к феномену кинодискурса // Альманах современной науки и образования. 2013. № 9 (76).
2. Давыдова Е. В. Понятие драматического конфликта в актуальном литературоведении // Уральский филологический вестник. 2015. № 5.
3. Духовная Т. В. О подходах к изучению кинодискурса // Евразийский союз ученых. 2014. № 8-7.
4. Зайченко С. С. От кинофильма к кинодискурсу: определение понятий и подходы к исследованию // Альманах современной науки и образования. 2011. № 10 (53).
5. Зарецкая А. Н. Особенности реализации подтекста в кинодискурсе: монография. Челябинск: Абрис, 2012.
6. Милевская Т. В., Брыксин А. И. Кинотекст как особая разновидность художественного текста: к постановке проблемы // Таврический научный обозреватель. 2015. № 5-2.
7. Нелюбина Ю. А. Кинодискурс как объект лингвистического изучения // Челябинский гуманитарий. 2013. № 3 (24).
8. Савчук И. П., Карабулатова И. С. Мифолингвистическая интерпретация сакрального геополитонима Сибирь как «окно Овертона» в военном кинодискурсе // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2. Филология и искусствоведение. 2021. № 1 (272).
9. Слышкин Г. Г. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа). М.: Водолей Publishers, 2004.
10. Сорока Ю. Г. Кинодискурс повседневности постмодерна // Постмодерн: новая магическая эпоха / под ред. Л. Г. Ионина. Харьков: Харьковский нац. ун-т им. Н. В. Карамзина, 2002.
11. Трофимов Д. В. Роль конфликта в аудиовизуальном произведении // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 8. Литературоведение. Журналистика. 2017. № 1.
12. Ruan Y., Karabulatova I. S. The Experience of the Loss of the Motherland by Representatives of Russian Emigration in the Chinese Provinces (1905-1917) // *Bylye Gody*. 2021. № 16 (3).

Информация об авторах | Author information



Цинь Мэн¹

¹ Российский университет дружбы народов, Moscow



Qin Meng¹

¹ Peoples' Friendship University of Russia, Moscow

¹ 3063211605@qq.com

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 29.09.2021; опубликовано (published): 30.11.2021.

Ключевые слова (keywords): драматический конфликт; переводный кинодискурс; контекстуальность; русский и китайский языки; лингвопрагматический аспект; dramatic conflict; translated film discourse; contextuality; Russian and Chinese languages; linguo-pragmatic aspect.