


МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Навчально-науковий інститут філології
Кафедра мов і літератур Далекого Сходу та Південно-Східної Азії

Образність у малій прозі Танідзакі Джюн'ічіро та особливості її відтворення при перекладі

*Кваліфікаційна робота
на здобуття ОС «Бакалавр»
здобувачки першого рівня вищої освіти
IV року навчання (денна форма)
Спеціальності 035 – філологія
Спеціалізація 035.06 східні мови та
літератури (переклад включно)
ОП «Японська мова і література та переклад, англійська мова»
Качмар Вікторії Анатоліївни*

Науковий керівник:
к. філол. н., доц. Юлія КУЗЬМЕНКО
рецензент:
д. філол. н., проф. Іван БОНДАРЕНКО

«Допущено до захисту»
Протокол засідання кафедри
мов і літератур Далекого Сходу
та Південно-Східної Азії
Протокол № 11 від 24.05.2023 р.
Завідувач кафедри доц. Наталя ІСАЄВА 

КИЇВ – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I. РОЛЬ І МІСЦЕ ТАНІДЗАКІ ДЖЮН'ІЧІРО В ЯПОНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ХХ ст.	7
1.1 Особливості японської літератури доби Мейджі та Тайшю.....	7
1.2 Ранній період творчості і перші літературні спроби Танідзакі Джюн'ічіро.....	12
1.3 Головні етапи, мотиви та ідейні концепції у творчості Танідзакі Джюн'ічіро.....	16
Висновки до першого розділу	19
РОЗДІЛ II. СПЕЦИФІКА ВІДТВОРЕННЯ ОБРАЗНОСТІ У ТВОРАХ ТАНІДЗАКІ ДЖЮН'ІЧІРО ПРИ ПЕРЕКЛАДІ.....	21
2.1 Загальні особливості японсько-українського художнього перекладу.....	21
2.2 Безеквівалентна лексика та специфіка її перекладу.....	28
2.3 Особливості перекладу художніх засобів у творах Танідзакі Джюн'ічіро.....	32
Висновки до другого розділу.....	39
ВИСНОВКИ.....	41
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	43

ВСТУП

Література Японії в наш час є предметом пильного та детального вивчення. Її різноманітність, унікальність тематики і творчих стилів японських письменників, глибина естетичного впливу на читача тощо заохочують дослідників до кропіткої наукової праці. Одним із видатних представників японського письменництва ХХ ст. вважається Танідзакі Джюн'ічіро – літератор, чиї твори отримали світове визнання і щире захоплення мільйонів читачів.

Образність в літературі є однією з найважливіших складових, яка визначає естетичні та художні якості художнього твору, а також допомагає передати емоційне забарвлення тексту та наявний сугестивний зміст. Важливо те, що в наш час естетична та художня складові твору стали не менш важливими за його інформаційне наповнення. Завдяки художньому перекладу ми можемо повноцінно передати творчу естетику, особливості та унікальність літературних напрацювань з однієї мови в іншу.

Актуальність дослідження зумовлена тим, що творча постать і письменницький спадок Танідзакі Джюн'ічіро репрезентують провідні тенденції в житті японського суспільства та літератури ХХ століття. У роботах письменника яскраво зображені особливості суспільної атмосфери та палітри людських емоцій, які були притаманні японській культурі доби Мейджі і Тайшю. Однак відтворення саме системи образності при перекладі малої прози письменника може викликати певні складнощі, оскільки зазвичай вимагає від перекладача глибокого розуміння японського національного менталітету, народних традицій Японії, а також адекватного сприйняття та об'єктивного тлумачення індивідуальних особливостей світогляду, характеру, образного мислення тощо самого письменника.

Саме тому дослідження образності у малій прозі Танідзакі Джюн'ічіро, як і особливостей її відтворення при перекладі, мають беззаперечну важливість та безсумнівну наукову актуальність. Завдяки цій

роботі ми можемо певною мірою поглибити наше загальне розуміння японської літератури і культури в цілому, а також відкрити для себе деякі нові сторони японського письменництва доби Мейджі та доби Тайшю.

Метою дослідження є аналіз образності у малій прозі Танідзакі Джюн'ічіро та визначення особливостей її відтворення при перекладі українською мовою. Для реалізації поставленої мети потрібно розв'язати такі завдання:

- розглянути теоретичні засади образності та японсько-українського перекладу;
- дослідити конкретні приклади образності у творчості Танідзакі Джюн'ічіро;
- виділити літературні техніки та прийоми, які письменник застосовує для створення певних образів та атмосфери у своїх роботах;
- проаналізувати найбільш поширені труднощі, з якими перекладачі зіштовхуються при перекладі малої прози митця.

Об'єкт дослідження – це система образності у творчості Танідзакі Джюн'ічіро. Передусім йдеться про перший період його письменницької діяльності, а саме найперші визначні твори, які принесли письменнику визнання та пізнаваність («Цілінь» (麒麟 – «Кірін», 1910), «Татування» (刺青 – «Шісей», 1910)) тощо.

Предметом дослідження є виявлення відповідних механізмів і перекладацьких прийомів, які можуть використовуватись під час перекладу різних видів художньої образності в малій прозі Танідзакі Джюн'ічіро.

Методи дослідження: біографічний, історико-культурний, контекстуально- описовий, перекладознавчий аналіз.

Дослідження образності в малій прозі Танідзакі Джюн'ічіро та специфіки її відтворення при перекладі має важливе практичне значення як для вітчизняного літературознавства в галузі японістики в цілому, так і для конкретної перекладацької діяльності. Зокрема, результати нашого дослідження можуть бути корисними для тих перекладачів, які працюють над

перекладами творів Танідзакі Джюн'ічіро на інші іноземні мови. Дана робота допоможе їм краще зрозуміти особливості авторського стилю письменника, адекватно відтворювати образність та символіку в перекладі його творів.

Результати дослідження можуть бути корисними також для студентів – майбутніх літературознавців, які прагнуть опанувати механізми перекладу художніх творів, написаних японською мовою. Знання щодо особливостей використання образної символіки у творчості письменника допоможуть їм краще зрозуміти його творчу ідейно-естетичну концепцію та розкрити нові аспекти його творчості.

Робота має наступну **структуру**: вступ, два розділи, висновки, список використаних джерел. У «Вступі» зазначено актуальність теми бакалаврської роботи, сформульовано головну мету та конкретні задачі наукового дослідження, охарактеризовано об'єкт та предмет дослідження, визначено наукові методи та окреслено практичне значення отриманих результатів.

У першому розділі роботи під назвою «Роль і місце Танідзакі Джюн'ічіро в японській літературі ХХ ст.» здійснено стислий аналіз історії розвитку японської літератури за доби Мейджі і Тайшю, описано ранній період становлення Танідзакі Джюн'ічіро як письменника, розглянуто його перші знакові твори.

У другому розділі «Специфіка відтворення образності у творах Танідзакі Джюн'ічіро при перекладі» проаналізовано найбільш вживані художні засоби у малій прозі письменника та запропоновано механізми і перекладацькі трансформації для їх збереження та відтворення при перекладі українською мовою.

У «Висновках» до бакалаврської роботи узагальнено отримані результати дослідження, сформульовано головні висновки та окреслено можливі напрями подальших наукових досліджень із відповідної проблематики.

Обсяг основного тексту з висновками становить 42 сторінки, загальний обсяг роботи – 46 сторінок. Список використаних джерел має 42 позиції, з яких 20 – іноземними мовами.

РОЗДІЛ I. РОЛЬ І МІСЦЕ ТАНІДЗАКІ ДЖЮН'ІЧІРО В ЯПОНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ХХ СТ.

1.1. Особливості японської літератури доби Мейджі та Тайшю

ХХ століття стало для тогочасних японських письменників новим етапом в історії національної літератури. Знайомство із провідними ідеями та художніми особливостями творчих здобутків Заходу спонукало митців поглянути на їх культурну спадщину під іншим кутом зору, проаналізувати та переосмислити напрямок, головні ідеї та особливості тогочасної японської літератури. Література Японії кінця доби Мейджі (1868-1912) та ехопи Тайшю (1912-1926) поступово почала орієнтуватися на тогочасне західноєвропейське письменництво. Формування саме сучасного японського письменництва відбулося приблизно з середини 80-х років ХІХ століття [21, с. 5]. В перші п'ятнадцять років доби Мейджі вся увага та творчість людей була прикута насамперед до політичних, соціальних та економічних змін у країні, а вже ці зміни в свою чергу створили відповідне підґрунтя для формування сучасної японської літератури.

Доба Мейджі закарбувалася в історії Японії бурхливими соціально-політичними перетвореннями, стрімким переходом феодалної країни на капіталістичний шлях розвитку. В цю епоху японці вперше повноцінно познайомилися із досягненнями західної культури. Протягом попередніх двох століть перебуваючи практично у повній ізоляції від зовнішнього світу, японці раптом відчували дійсно глобальні зміни. Значні соціальні та політичні зрушення змусили людей задуматися про істинні завдання, природу та цілі національного письменництва.

Японська література у другій половині ХІХ ст. зазнала значного впливу з боку західного світу. Письменники країн Заходу стали прикладами для японських митців, оскільки вони, на відміну від літераторів Сходу, прагнули передати й описати у своїх творах життя саме таким, яким воно

насправді є – з його численними соціальними проблемами, людськими потребами, почуттями, емоціями та складнощами. Прийняття за зразок західних літературних форм і художніх прийомів, а також переклад кращих західних творів японською мовою значно збагатили і розширили літературний кругозір японських митців. Доволі багато літературних критиків, публіцистів, а також самих письменників та поетів активно обговорювали і писали відповідні полемічні статті про західноєвропейські творчі ідеї, теорії, розглядали можливості їх використання у власній літературі, публікуючи ці статті у численних тогочасних газетах та літературних журналах. Окрім того, молоді й освічені вже за європейським зразком літератори активно презентували західні ідеї та теорії максимально широкому колу людей. Можна сміливо стверджувати, що практично кожен із японських письменників доби Мейджі і Тайшю спробував на собі нові принципи та форми художньої творчості, які були принесені до Японії західноєвропейською літературою.

Аналіз літератури доби Мейджі є одним із ключових етапів для повноцінного й адекватного розуміння культури Японії XIX-XX ст. у цілому. Саме за доби Мейджі відбувся перехід від феодального суспільства до сучасної національної держави, що спричинило значні зміни в соціальній структурі, політичних інститутах та національній культурі, зокрема й літературі. Ці зміни вплинули практично на все: літературну тематику, художні стилі, форми вираження тощо. Попри те, що майже вся увага була прикута головним чином до соціально-політичної проблематики, літературна сфера також мала низку власних глобальних тенденцій до реформування. Перша з них полягала в появі не лише перекладів японською мовою китайських художніх творів, як це було раніше, а й чудових перекладів інших різних творів іноземних авторів. Друга – це суттєві демократичні зміни у сфері літературної мови, якою до цього періоду тривалий час залишалася класична японська мова *бунго* (文語). Третя тенденція – це поява й

популяризація політичної прози, яка називалася *сейджі-шьосецу* (政治小説) [21, с. 5].

Письменники доби Мейджі безумовно також були зацікавлені в соціальних змінах, які відбувалися в тогочасній Японії. Зокрема, вони відмічали й описували ті виклики, з якими зіштовхнулися традиційні національні цінності в епоху модернізації. Європейський культурний розвиток, який тривав у самій Європі декілька століть, був ретельно проаналізований, уважно досліджений і засвоєний японцями протягом лише кількох десятиліть. Саме тому в 20-30-х рр. ХХ ст. японське письменництво, як проза, так і поезія, вже мало в чому і чим поступалося письменництву західноєвропейському [21, с. 43].

Тогочасний науковий прогрес мав значний вплив на літературний світ, що призвело до зміни підходу до літератури та її написання. Замість того, щоб зосереджуватися лише на художній естетиці, мові, структурних формах тощо, письменники почали розглядати літературу як своєрідну науку, наголошуючи на активному залученні та використанні у творчому процесі елементів логіки та людського розуму.

На тлі соціальних, культурних і наукових змін, що відбувалися в Японії за доби Мейджі, виникла нова група літераторів, які були відомі як «натуралісти» (яп.: «шіндзеншюгі» – 自然主義). Цей напрям виник в кінці ХІХ століття і поширювався протягом періоду Мейджі. Ці письменники прагнули створювати такі твори, які відображали природу та людину в її найреалістичнішому вигляді. Вони використовували у своїх творах природні образи та описи, які реально відображали людські душевні стани й емоції. Таким чином, основними рисами літературного напрямку «натуралізм» були об'єктивність, реалізм, описовість та наочність.

Головними представниками цього натуралістичного літературного напрямку були Косугі Тенгай (1865–1952), Огурі Фуйо (1875–1926), Шімадзакі Тосон (1872–1943) і Таяма Катай (1871–1930) та ін., які ставили за мету максимально точно та реалістично зобразити життя та людину [5, с. 49].

Однак з плином часу їх твори поступово, проте все частіше, почали насичуватись негативними настроями і відповідними їх описами, знеціненням різноманітності та краси справжнього життя. Зневажалась також роль мистецтва як вищого прояву людської діяльності. Це викликало палку критику та протест з боку інших представників літературного світу Японії, які не могли змиритися з такими непривабливим зображенням людського життя.

Також вагоме місце у літературі епохи Мейджі займає концепт 文明開化 – «*бунмей кайка*» («цивілізація та просвітництво»). Загалом термін 文明開化 означає швидке засвоєння досягнень західного світу та впровадження їх у життя японського суспільства.

Наступним важливим літературним проєктом стала школа естетизму, або «*тамбіха*» (耽美派), яка була заснована у 20-х рр. ХХ століття Нагаї Кафу та його талановитим учнем Танідзакі Джюн'ічіро. Ця школа стала альтернативою натуралізму і надавала багато можливостей для втілення всіх творчих ідей та різноманітних художніх експериментів. Головними представниками «тамбіхи» були поети Кітахара Хакушю (1885–1942), Хінацу Коносукі (1890–1971), Хагівара Сакутаро (1886–1942), Кіношіта Мокутаро (1885–1945) та ін. Як літературна тенденція, естетизм виник на Заході ще наприкінці ХІХ століття під впливом філософських ідей Джона Рескіна та Волтера Пейтера, та все ж найяскравішим представником даного напрямку традиційно вважається видатний письменник та драматург Оскар Уайльд [15, с. 76-77].

Щодо літератури періоду Тайшю, то вона також зазнавала значних змін через політичні, економічні та культурні впливи, які сприяли її розвитку. У 1912 р. новим імператором Японії став Йосіхіто. Доба Тайшю характеризувалася лібералізмом, патріотичні та військові настрої в літературі того часу відсутні через несприйняття людьми жорстокості і смерті, які несе війна. На противагу цьому в тогочасній літературі переважає яскраво

виражений гуманізм, демократичні свободи, уважне та дбайливе ставлення до самої людини, її долі і почуттів. Прикладом возвеличення гуманістичних ідей є творче об'єднання «Шіракаба». Письменники, що входили до цього об'єднання, зокрема Мушьякоджі Санацу та Шіга Наоя, зробили значний внесок у духовний розвиток японського суспільства. Вони розглядали людину як окремого індивідуума поза його прямим зв'язком із суспільством. Для них найважливішим був внутрішній світ людини [15, с. 52-53]. Проте показовим є те, що письменники об'єднання «Шіракаба» щиро вважали, що допомогти іншим людям можна лише допомагаючи собі.

Культура та ідеї Заходу все більше пробиралися до Японії та цікавили її письменників. Захоплені іншим світом, вони використовували нові техніки письма, завдяки яким тексти виходили більш індивідуалізованими та автобіографічними. Окрім особистісних проблем, які висвітлювали автори, література періоду Тайшю була спрямована також і на внутрішні проблеми Японії, їх детальне зображення та критику.

Одним із найбільш відомих творів літератури доби Тайшю став роман «Шіракаба», написаний Ямамото Йошіхіро в 1926 р. Цей роман описує життя бідних жителів району Шіракаба в Токіо та їх боротьбу за виживання в умовах злиднів та соціальної нерівності. «Шіракаба» став одним із найбільш значущих творів доби Тайшю і продовжує бути досліджуваним, а також залишається улюбленим прозовим твором серед японських читачів і досі. Це підтверджує і той факт, що назва «шіракаба» використовувалася в Японії у 1970-х рр. для позначення групи молодих людей, які жили у бідних районах та спільно боролися за свої права й інтереси. Ця група стала символом соціальної активності і боротьби за справедливість у Японії другої половини ХХ ст.

Отже, даний підрозділ значно розширив та збагатив наші знання щодо літератури періодів Мейджі та Тайшю. Літературні особливості цих двох епох багато в чому схожі, адже саме тоді в країні відбувалися масштабні зміни, прийняття та усвідомлення яких тривали не одне десятиліття.

Дослідження західного впливу на японську літературу того часу дало можливість зовсім по-іншому поглянути на творчий наробіток тогочасних письменників. У цьому розділі ми дізналися, що означає термін «*бунмей кайка*», або «цивілізація та просвітництво», ким була заснована школа естетизму «тамбіха» та які завдання вона виконувала.

1.2. Ранній період творчості і перші літературні спроби Танідзакі Джюн'ічіро

Танідзакі Джюн'ічіро (1886–1965) – один із найвідоміших представників японської літератури ХХ століття. Яскрава та глибока творчість письменника була сформована під впливом цілої низки нових ідей та західних тенденцій кінця ХІХ – першої половини ХХ століть. Творчість Танідзакі прийнято поділяти на два головні періоди: ранній та зрілий. Ранній (1910 р. – початок 1920-х рр.) був сформований під впливом західноєвропейської літератури та культури в цілому. Зрілий (1920-ті рр. – 1965 р.) характеризується значним інтересом до традиційної японської культури, класичної літератури та естетики. Однак, аналізуючи твори письменника, написані після 1955 року, можна виділити не два, а три періоди його творчості: ранній, традиційний та пізній [2, с. 43]. Його творчість увібрала в себе майже всі літературні тенденції та ідеї того часу. Танідзакі не боявся кардинальних змін у своїх уподобаннях, його життя було наповнене контрастами і численними експериментами. Він переходив від захоплення західноєвропейською культурою до щирого поклоніння традиційно японській літературній спадщині. Постійний творчий рух, розвиток ідіостилю, зміни манери написання та оновлення палітри образів надають його творчості особливих рис і характеру. Завдяки аналізу його творів можна відстежити особливості історичної доби, в яку творив Танідзакі Джюн'ічіро, відчуті в них західноєвропейський світ і його культуру, а також традиційну багатовікову культуру Японії, як і японську культуру ХХ ст. [21, с. 321].

Дитинство Танідзакі Джюн'ічіро пройшло в родині заможного комерсанта, який був власником друкарні в Токіо. У книзі «Дитячі роки», яку він написав у 1956 році (幼少時代 – «Йо:шьо: джідай»), письменник розповів, що завдяки статку батька його дитинство було досить заможним [38, с. 23]. Саме родина Танідзакі відіграла досить важливу роль у становленні хлопця як письменника. Його дід Кюемон за материнською лінією прищепив хлопцеві справжнє відчуття та любов до театрального та ще кількох видів японського мистецтва. Бабуся була повноцінним втіленням жіночої відданості та покійно мирилася з усіма дивацтвами свого чоловіка. Батько Курагоро був прикладом слабохарактерного пасивного чоловіка, в той час як мати Секі була втіленням ідеалу жіночої вроди. Такий батьківський приклад надихнув Танідзакі на створення образів немічного чоловічого та величного жіночого образів, які він з часом зобразив у кількох своїх роботах (наприклад, «Кішка, Шьодзьо та дві жіночки (猫と造と二人のをんな – «Неко то Шьодзьо то футарі но онна», 1936 р.)) [21, с. 321].

Згодом, після смерті дідуся, батько письменника втратив майже весь накопичений раніше капітал і фінансовий стан сім'ї значно погіршився. Курагоро був готовий відправити свого сина на заробітки, припинивши його шкільне навчання. Але завдяки допомозі свого шкільного вчителя Танідзакі зміг самостійно вступити до престижної школи, де мав змогу вивчати англійське право. Проте література все більше і більше заповняла його серце та вподобання, а тому він усе глибше і детальніше вивчав японські та зарубіжні художні твори.

У 1908 році Танідзакі Джюн'ічіро вступив на факультет літератури Токійського імператорського університету, однак через фінансові труднощі вже через 3 роки був змушений припинити навчання. Проте він не відчув глибокої втрати, покинувши університет, адже навіть будучи студентом доволі часто прогулював пари, оскільки якомога швидше прагнув пробитися в літературу. Через палке бажання бути ближчим до письменництва він вирішив приєднатися до літературного журналу «Нові течії» (яп.: 新思潮 –

«Шіншіцьо»), який свого часу створила група студентів Токійського університету [21, с. 322].

У 1910 р. письменник опублікував свої перші літературні твори: «Татуювання» (刺青 – «Шісей») і «Цілінь» (麒麟 – «Кірін»), у яких чітко проглядається вплив та ідеї західноєвропейських письменників кінця ХІХ – початку ХХ ст., зокрема О. Уайльда (1854–1900), Е.А. По (1809–1849) та інших.

«Татуювання» яскраво висвітлює японську культуру того часу, де жінки вважалися значно нижчими в соціальному плані за чоловіків, також зображено цілу низку інших тем, які цікавили Танідзакі: суто японський підхід до краси та її вшанування, творчих пошуків та втілення ідеалу. Цей твір був написаний в період, коли мистецтво татуювання було заборонене в Японії та вважалось варварством. Таким чином автор намагався показати світові, що в японському суспільстві панували інші критерії та форми проявлення краси та культури в цілому.

В оповіданні йдеться про молодого чоловіка на ім'я Сейкічі, який раптово зустрічає свій ідеал жінки на ім'я О-Соно і мріє відтворити на ній своє татуювання. Татуювання, яке традиційно вважалось символом злочинності та низького соціального статусу, в очах Сейкічі в мить перетворилося на символ краси та свободи. Вирішивши зобразити татуйовану жінку як романтичний об'єкт бажання, Танідзакі таким чином кидає виклик традиційному погляду на красу в японському суспільстві та спонукає читачів поставити під сумнів власні упередження. Історія яскраво зображає теми нестримного бажання, одержимості та зіткнення традиційної та сучасної культур, віддзеркалює напругу між традиційною японською культурою та впливом Заходу.

Однією з особливостей «Татуювання» є детальні та яскраві описи малюнків на тілі жінки, які спочатку відштовхують Сейкічі, але згодом він приймає їх. Головний герой твору зображений як сучасний міський чоловік, який захоплюється більше західним стилем у мистецтві та культурою Заходу.

На протигагу йому, О-Соно є повноцінним втіленням традиційної японської культури через свої татуювання та роль гейші. Використовуючи такі контрастні елементи, Танідзакі прагнув підкреслити гостроту зіткнення між традиційними та сучасними цінностями, які панували в японському суспільстві того часу.

Оповідання «Татуювання» можна охарактеризувати як складне й детальне дослідження людських бажань, одержимостей і зіткнення між традиційною та сучасною японською культурою. Яскраві описи та тонкі характеристики образів Танідзакі роблять його прочитання незабутнім, спонукає до роздумів.

Інше оповідання, «Цілінь», було вперше опубліковане в 1910 році і згодом додано до збірки ранніх творів Танідзакі під назвою «Ідеї» (思想 – «Шісо:», 1911). У цьому творі порушуються такі теми, як одержимість, влада та деякі темні сторони людської природи. За словами письменника, на написання цього оповідання його надихнув образ Кіріна (міфічний звір у вигляді однорога). Це типова ознака ранньої творчості Танідзакі, який щиро захоплювався й надихався екзотичними та незвичайними символами і образами.

У 1911 р. редактор літературно-публіцистичного журналу «У фокусі дискусій» (中央公論 – «Чюокорон») Такіта Чьоін (1882–1925) замовив Танідзакі Джюн'ічіро оповідання спеціально для свого журналу. Це була одна з перших ознак, що його популярність як письменника зростала. У цей же період Танідзакі друкує твір «Таємниця» (秘密 – «Хіміцу»), де головною метою є зображення і своєрідний протест проти існуючих моральних норм (розпуста, легковажна поведінка головних героїв тощо). Це оповідання дало письменнику змогу перейти на вищу професійну сходинку, через що в нього з'явилася можливість публікуватися вже в більш серйозних та відоміших виданнях.

Особисте життя Танідзакі не принесло йому життєвого щастя. У 1915 р. він одружився на Ішікаві Чійо, яка в минулому була провінційною

гейшею. Шлюб приносив у їхнє життя лише суцільне розчарування, що змушувало Танідзакі все частіше розмірковувати на тему подружньої зради. Його близький друг та ідейний однодумець Сато Харуо (1892–1964) закохався в дружину письменника, і згодом вони попросили у Танідзакі розлучення. Спершу він їм відмовив, проте все ж таки у 1930 році дав згоду. Проте і цей неприємний життєвий досвід послужив для письменника матеріалом для творчості, оскільки пережиті почуття та емоції він яскраво зобразив у таких творах, як «Якщо вже кохати» (愛すればこそ – «Айсуреба косо», 1921) та «Між богом і людиною» (神と人との間 – «Камі то хіто то но айда», 1924) [21, с. 323].

Згодом Танідзакі одружився вдруге, проте і цей шлюб тривав недовго через те, що письменник зрештою зустрів кохання всього свого життя – Недзу Мацуко. Благовійне й щире кохання до Недзу надихнуло Танідзакі на значні творчі здобутки, а її образ він втілював у багатьох своїх працях. Зокрема таких, як «Ашікарі» (蘆刈, 1932), «Історія Шюнкін» (春琴抄 – «Шюнкінішьо:», 1933), «Дрібний сніжок» (細雪 – «Сасамеюкі», 1943–1948) та ін.).

Отже, цей підрозділ містить ґрунтовний аналіз життя та ранньої творчості письменника. Детальне ознайомлення з його родиною та умовами, в яких він зростав, дає нам можливість осягнути ті чинники, які вплинули на становлення Танідзакі Джюн'ічіро як творчої особистості. Нестримне бажання поринути в письменництво мотивує Танідзакі рухатися та в результаті приводить до того, що він приєднується до літературного журналу «Нові течії», аби проявити свої творчі здібності.

1.3. Головні етапи, мотиви та ідейні концепції у творчості Танідзакі Джюн'ічіро

Творчість Танідзакі Джюн'ічіро багатогранна та різноманітна. Він постійно був у пошуках власного «Я». Проживаючи особисте життя як низку постійних контрастів, письменник часто змінював творчий напрям, головні

ідеї, тематику, торкався все нових та нових проблем у своїх працях. Можна виділити і стисло проаналізувати три головні періоди його творчості.

Перший період прийнято називати «раннім». Він тривав з 1910 по 1924 рр. і сформувався під впливом західноєвропейського модерну [13]. У працях Танідзакі Джюн'ічіро цього часу дуже часто проглядаються антинатуралістичні й антитрадиційні настрої, велика увага приділяється підсвідомості, прихованим людським бажанням тощо. Також він активно використовує у своїх творах традиційну символіку [21]. Проте творчий доробок письменника в цей період не надто великий, зокрема Танідзакі створив такі твори, як «Татування» (1910), «Цілінь» (1910), «Буревій» (票風 – «Хьофу», 1911), «Диявол» (悪魔 – «Акума», 1912), «Джьотаро» (丈太郎, 1914), «Маленька країна» (小さなお国 – «Чісана ококу», 1918), «Туга за матір'ю» (母を愛ふる記 – «Хаха о коуру кі», 1919) та деякі інші.

Другий період творчості письменника називають «традиційним», або ж «зрілим». До нього входять твори, які він писав у період з 1925 р. по 1955 р. У роботах цього періоду можна чітко простежити, як Танідзакі повертається до традиційної культури, її головних ідей та принципів. З 1925 по 1955 рр. він писав лише прозові твори, які відрізнялися від творів раннього періоду, передусім своїм розміром, оскільки були значно довші, ніж попередні. До найвідоміших робіт того періоду можна зарахувати: «Сипучий пісок» (凧 – «Манджі», 1928–1931), «Любов бовдура» (知人の愛 – «Чіджін но ай», 1924–1925), «Ліани Йошіно» (吉野葛 – «Йошіно кудзу», 1931), «Ашікарі» (蘆刈 – «Ашікарі», 1932), «Історія Шюнкін» (春琴抄 – «Шюнкіншью:», 1933), естетичне есе «Хвала тіні» (陰影礼賛 – «Ін'ей райсан», 1933–1934), «Матір Шігемото» (少将滋幹の母 – «Шью:шью: Шігемото но хаха», 1949) та інші [21, с. 9].

Третій період творчості письменника тривав майже десять років з 1956 р. по 1965 р. Він характеризується майже цілковитою відмовою від західного впливу та поєднанням модерну з традицією. Найвідомішими

творами Танідзакі Джюн'ічіро цього часу можна назвати «Ключ» (鍵 – «*Каті*», 1956), «Щоденник божевільного старця» (瘋癲老人日記 – «*Футен роджін но ніккі*», 1961) [2, с. 43].

Слід зосередити окрему увагу на одній із головних концепцій творчості Танідзакі Джюн'ічіро, а саме «демонічної краси». Ця концепція була сформована ним під впливом як західного модерну, так і традиційної літератури Японії. Уособленням «демонічної краси» була вродлива жінка з жорстокими і навіть садистськими нахилами, яка мала намір бути «вищою» за чоловіків, домінувати над нами. У ранніх творах письменника страждання і біль завжди є невід'ємними складовими «демонічної краси» [1, с. 222]. Танідзакі використовує це поняття для опису особливої привабливості, яка проявляється в темних, еротичних або заборонених життєвих аспектах. Письменник розглядає «демонічну красу» як можливість підкреслити й виділити те, що зазвичай приховане, сором'язливе, що виходить за межі дозволених соціальних обмежень. Танідзакі піддає сумніву традиційні стандарти і норми, вказуючи на їхню штучність та обмеженість. Таким чином, через використання концепції «демонічної краси», митець свідомо провокував читачів задуматися над потаємними і прихованими аспектами людської природи, а також підкреслював важливість самовираження і свободи [21].

Танідзакі також часто звертається у своїх роботах до таких образних мотивів, як *еротизм*, *мазохізм*, *фетишизація ніг* тощо. Концепція «демонічної краси», яку ми розглянули раніше, теж тісно пов'язана з еротизмом, оскільки «демонічна краса» майже завжди була його невід'ємною частиною. У творах письменника еротизм розглядається як потужна сила, що може впливати на поведінку та взаємини людей. У таких випадках образ жінки має неабиякий еротичний шарм, через що чоловіки втрачають голову і зрештою несвідомо стають її рабами. Образи жінок Міцуко з «Дітлахів» (青年 – «*Сейнен*», 1911), Фуміко з «Ніжок Фуміко» (富美子の足 – «*Фуміко но*

ashi», 1919) або ж Онуї з «Джьотаро» (丈太郎 – «Джьотаро», 1914) є яскравим втіленням еротизму у творах Танідзакі [21].

Наступний мотив – мазохізм, присутній у творах усіх трьох періодів творчості Танідзакі. Завдяки усвідомленню саме цього мотиву ми можемо осягнути концепцію «демонічної краси», адже лише завдяки їй ми розуміємо, що захоплення жінкою із жорстокими та садистськими нахилами може бажати лише та людина, яка прагне відчувати та завдавати собі болю. Письменник наділяє мазохістськими вподобаннями не лише чоловіків, а й дітей. Коли над ними знущаються – вони отримують порцію бажаного задоволення. Яскраві приклади втілення мазохізму можемо споглядати у таких роботах, як «Маленька країна», «Дітлахи», «Цілінь» тощо [21, с. 335].

І останній – це фетишизація ніг, який, як і два попередніх, тісно пов'язаний із втіленням концепції демонічної краси. За японською традицією ноги є тією частиною тіла, за якою ми можемо судити про красу жінки, саме тому Танідзакі Джюн'ічіро майже завжди використовує опис ніг як найкрасномовнішу частину жіночого тіла. В оповіданні «Татуювання» досить виразно зображено фетишизацію ніг, оскільки саме вони справили на головного героя наймовірне враження. Також оповідання «Ніжки Фуміко» дає нам яскраві приклади даного мотиву.

Отже, тепер ми можемо сформувати повноцінну картину творчості Танідзакі. Завдяки аналізу його концептів та мотивів у нас є можливість поглянути на його роботи більш обширно та глибоко. Поділивши його творчість на три періоди, в нас з'являється розуміння, чому певне оповідання написано саме так та які сторонні фактори мали на нього вплив.

Висновки до першого розділу

У першому розділі було стисло розглянуто процес розвитку японської літератури за доби Мейджі та доби Тайшю. З'ясовано, що сучасне японське письменництво бере свій початок лише з середини 80-х років XIX століття.

Були досліджені причини та характер впливу культури Заходу на процес становлення і розвиток тогочасної японської культури та мистецтва в цілому, з'ясовані головні зміни та основні тенденції реформування тогочасної японської літератури, попри те, що на той час практично вся увага суспільства була прикута головним чином до соціально-політичних тем.

Досить детально у цьому розділі були також проаналізовані:

а) новий напрям в літературі – «натуралізм», який виник наприкінці XIX століття;

б) школа естетизму (або ж «тамбіха» – 耽美派), яка була заснована у 20-х роках XX століття;

в) творчі об'єднання і знакові літературні твори доби Тайшю.

Також були ретельно досліджені дитинство та ранні роки творчості Танідзакі Джюн'ічіро, зокрема склад його родини, освіта, художні твори, що принесли першу популярність тощо. Проаналізовано структуру та зміст перших двох видатних оповідань письменника: «Татування» та «Цілінь». Саме в цих творах чітко простежується безпосередній вплив та ідеї західноєвропейських письменників кінця XIX – початку XX ст., наприклад, О. Уайльд та Е.А. По.

Крім того, у першому розділі наведено стислі характеристики кожного з трьох періодів творчості письменника. Окрему увагу було приділено концепції «демонічної краси», яка стала одним із провідних ідейних концептів у творчості письменника. Ретельно розглянуто деякі найважливіші мотиви в його творах, а саме еротизм, мазохізм та фетишизацію ніг.

Таким чином, у першому розділі на тлі інформації про особливості розвитку літератури Японії в XIX-XX ст. було розглянуто процес становлення Танідзакі Джюн'ічіро як видатного японського письменника, унікальність і специфіку різних періодів його творчості, а також головні мотиви та ідеї художніх творів.

РОЗДІЛ II. СПЕЦИФІКА ВІДТВОРЕННЯ ОБРАЗНОСТІ У ТВОРАХ ТАНІДЗАКІ ДЖІОН'ІЧІРО ПРИ ПЕРЕКЛАДІ

2.1 Загальні особливості японсько-українського художнього перекладу

У сучасному світі дослідженню культурних особливостей різних країн все більше приділяється уваги з боку науковців, і саме художній переклад є однією з головних складових якісного аналізу таких особливостей. Він являє собою найкращий прояв міжкультурної та літературної взаємодії двох країн. Художній переклад дає змогу повноцінно передати творчу естетику, особливості та унікальність літературних напрацювань з однієї мови на іншу. Головною задачею, відмінністю й особливістю художнього перекладу є не лише точний переклад оригінального тексту, а й збереження в перекладі творчого стилю автора. Саме в художньому перекладі має відобразитися не лише опис розвитку тих чи інших подій, а й особистий стиль автора, його ідейно-філософські погляди, настрої, світогляд тощо. Адекватний і якісний художній переклад має формувати також в іноземного читача відчуття культури країни письменника, особливостей менталітету його народу.

Загальноприйнятою є думка про те, що художній переклад стосується виключно художньої літератури, тоді як інформативний переклад – лише офіційно-ділових та науково-технічних текстів. Проте, оскільки далеко не всі художні твори покликані реалізовувати лише функцію художнього-естетичного впливу на читача, такий розподіл можна вважати умовним. Досить часто художні твори вимагають, аби певні його частини були сконцентровані саме на інформаційному наповненні та відповідному перекладі, в той же час деякі офіційно-ділові та науково-технічні тексти потребують використання елементів художнього перекладу.

Основною задачею для всіх художніх перекладів є вміння точно передати різноманіття художніх засобів мови оригіналу. Аналізуючи різні

переклади певного твору, ми часто можемо відзначити велику кількість відмінностей у кінцевому результаті. Це відбувається через те, що кожна мова та національна культура має власні мовні та художні особливості, а тому методики універсального та адекватного перекладу, яку можна було б застосувати до будь-якої мови, не існує. Можна вважати художній переклад будь-якого іншомовного твору повністю самостійною роботою, як і оригінал, адже кожна перекладена робота може збагатити культуру, вводячи в неї нові поняття та особливості, які були взяті з твору оригіналу.

При аналізі художнього перекладу в першу чергу ми звертаємо увагу не на точне відтворення змісту, а на те, як виражені літературні особливості, які визначаються літературознавчими та естетичними критеріями, які практично є поза рамками лінгвістичного перекладознавства [6, с. 33].

Структуру художнього перекладу можна поділити на дві частини: перша являє собою процес передачі мовних форм оригіналу мовою перекладу, друга – міжмовний зв'язок двох різних культур. Отже, можна зробити висновок, що художній переклад має як інформативну, так і творчу функції. Раніше вважалося, що у перекладі найголовніше – це адекватна передача інформативності тексту, тоді як передачі культурного аспекту надавалося мало уваги. Проте справжнім завданням перекладача є не лише передача інформативності художнього тексту, а й відображення особливостей культури іншого народу, емоційної складової твору, специфіки його художніх засобів тощо.

Ми можемо сприймати художній переклад тексту як оригінальний твір, адже при перекладі перекладач збагачує культуру власної мови, вводить до неї нові поняття і складові, які він зустрічає в оригіналі художнього твору. Досить часто перекладачеві доводиться створювати нові лексичні сполучення, щоб передати крилаті вирази, безеквівалентні слова, реалії тощо, які відсутні у рідній мові перекладача.

Сучасні науковці розуміють роль художнього перекладу як своєрідного методу засвоєння світового інтелектуального і культурного

простору. Зв'язок між читачем, перекладачем та автором оригіналу твору породжує множинність нових міжкультурних та міжмовних контактів.

Кожному перекладачеві художніх текстів необхідно дотримуватися певних вимог:

1) точність перекладу. Задачею кожного перекладача є донесення до читача головних ідей твору, мети і прагнень автора тексту. При перекладі важливо не змінювати оригінальні думки автора, не пояснювати й не доповнювати його твір, адже це може спотворити і навіть значно змінити текст оригіналу.

2) лаконічність і ясність. Важливо бути не лише точним, а й максимально лаконічним. Викладати думки з максимальною наближеністю до оригінального тексту, уникати складних та багатозначних висловлювань. Доносити суть зрозумілою і простою мовою.

3) літературність. Необхідно, щоб переклад повністю відповідав існуючим літературним нормам, щоб він звучав природньо і влучно.

Ще однією проблемою художнього перекладу є відповідність контекстів оригіналу твору і його перекладу. Саме через особливості мовної системи художньої літератури реципієнта твору за своїми об'єктивними даними вона не може досконало й адекватно відтворити зміст оригіналу, через що ми завжди втрачаємо певну частку оригінальної інформації. Для того аби після перекладу твору він продовжував «існувати» у новому мовному середовищі, перекладач повинен взяти на себе функцію автора та наділити вже новий перекладений твір асоціативними зв'язками, завдяки яким створювалися б нові образи, властиві мові-реципієнту.

Як уже зазначалося, важливим елементом художнього перекладу слід вважати точність, а для поезії – правильність. При перекладі прози ми можемо зіткнутися з проблемою незбігу смислового навантаження та стилістичної виразності. Проте у прозі саме слово несе змістове навантаження і виражає відповідний стилістичний тон, тоді як в поезії воно відповідає ритмічному ряду, через що можуть змінитися певні його якості.

При спробі відтворення у прозі всіх конструктивних елементів ми можемо втратити гармонію твору, тому необхідно обрати головні елементи твору, які на протигагу решті ми повинні відтворити максимально точно. Науковці зазначають, що варіант перекладу має звучати максимально схоже до оригіналу, що означає точність та правильність. Однак, при читанні перекладу має також чітко відчуватися національна форма та дух оригіналу, особливий стиль автора тощо.

Робота над художнім перекладом обов'язково включає в себе детальні знання історичної епохи, побуту та соціального середовища твору оригіналу. Різниця між творами художньої літератури та текстами інших стилів полягає в тому, що для художньої літератури найсуттєвішою і найважливішою є художньо-естетична функція.

Аналізуючи особливості японсько-українського художнього перекладу, ми сміливо можемо виділити кілька головних пунктів, які є важливими для якісного перекладацького японсько-українського процесу.

1) різниця в культурному контексті. Цей пункт є одним із найважливіших перекладацьких викликів, саме через глибоку, особливу та індивідуальну культуру Японії. Для якісної передачі головної ідеї оригінального тексту, перекладачеві необхідно детально дослідити культуру обох країн, аби цілісно відтворити сенс та емоційну складову тексту у перекладі. Варто звернути увагу на добу, в якій була написана робота, адже кожен історичний період в Японії має власні культурні та соціальні особливості.

2) лінгвістичні відмінності. Особливою відмінністю японської мови від української є те, що вона використовує розгалужену ієрархію мовних рівнів:

- а) 丁寧語 (*тейнего*) – ввічливе мовлення, спроектоване на адресата;
- б) 尊敬語 (*сонкейго*) – шанобливе мовлення, що описує дії людей, які є клієнтами або ж вищими за рангом;

в) 謙讓語 (*кенджього*) – сором'язливе мовлення, яке описує дії адресанта або ж членів соціальної групи, до якої він входить.

На противагу японській, українська мова є більш образною та експресивною, тому для якісної передачі оригінального японського тексту перекладачеві необхідно чудово розуміти та вміти відобразити всі лексико-стилістичні особливості широкої палітри японських мовних рівнів.

3) поетика та символіка. Кожна мова у своїй культурі має власне різномайття поезики та символіки. При будь-якому японсько-українському перекладі важливо правильно та точно виразити символічне навантаження, чітко розуміти контекст культурних символів оригінального тексту. Необхідно підібрати такий переклад, який буде викликати аналогічні асоціації при читанні.

Важливо не забувати про ідіоми та фразеологізми, на які багата японська мова. Дуже часто при перекладі вони можуть створювати певні труднощі, через що втрачається точність та адекватність змісту перекладу. Для збереження автентичності твору необхідно ретельно підбирати українські еквіваленти японських виразів або ідіом.

Також для якісного перекладу необхідно добре розумітися на видах та жанрах художніх творів. З часів Аристотеля твори художньої літератури прийнято поділяти на три типи (роди): ліричні, драматичні та епічні. Окрім цього, епічні твори за їхнім розміром традиційно поділяються ще на три піджанри:

- а) малі жанри (гумореска, казка, новела тощо);
- б) середні жанри (повість, епічна поема);
- в) великі жанри (епопея, роман).

Існує ще більш детальна градація, тобто поділ вже самих піджанрів, зокрема за їхньою тематикою, наприклад:

- сімейний роман,
- історичний роман,
- філософський роман тощо.

Якщо ж говорити, наприклад, про японську поезію, то її можна поділити на такі структурні жанри:

- танка (短歌),
- хокку (発句),
- хайку (俳句),
- канші (漢詩),
- ренга (連歌),
- нагаута (ちよ:か), (長歌),
- додоіцу (都々逸) та інші.

Перекладачеві слід завжди пам'ятати, що більшість художніх творів містять не лише суто інформаційний зміст, а й мають певне стилістичне наповнення, як і відповідне структурне оформлення, тому що саме форма твору зумовлює його жанр. Якщо ж при перекладі не будуть дотримані зовнішні та внутрішні формальні чинники, зумовлені стилем та художніми особливостями твору, то перекладені тексти втрачатимуть специфічний характер оригіналу. Отже, для того, щоб переклад міг здійснювати таке ж естетичне враження на читача, як і оригінал, перекладачеві необхідно відтворити не лише зміст, а й особливу форму твору.

Слід також коротко зупинитися на тому, що мається на увазі під поняттям «форма». Формою ми називаємо те, як саме автор виражає певний оригінальний зміст. Завдяки формі художній текст може отримати свій особливий вигляд, структуру тощо, які при перекладі по можливості мають бути відтвореними.

Не менш важливим чинником є правильний вибір способу художнього перекладу, а їх на практиці існує чимало:

- *реферативний,*
- *анотаційний,*
- *підрядковий,*
- *переклад-адаптація,*

- *переклад-переспів,*
- *перекладацька транслітерація,*
- *перекладацька транскрипція,*
- *калькування,*
- *пошук аналогій,*
- *описовий переклад,*
- *пошук абсолютних (або відносних) еквівалентів.*

Реферативний переклад використовується, коли необхідно максимально стисло передати вихідний текст засобами мови перекладу. Зокрема, він часто застосовується при написанні хрестоматій з іноземної художньої літератури.

Анотаційний переклад полягає у написанні анотації (стислі, основні тези) до оригіналу на інші мови. Анотаційний та реферативний відрізняються тим, що анотаційний має досить обмежений обсяг, в той час як реферативний може бути значно більшим за своїм обсягом.

Підрядковий переклад передбачає написання проміжного тексту між оригіналом та повноцінним перекладом. Зазвичай даний переклад є коротким прозовим переказом змісту вільного або ж римованого оригіналу.

Переклад-адаптація використовується, коли те, про що описується в мові оригіналу, відсутнє у мові перекладу. За таких умов перекладачеві необхідно адаптувати ситуацію оригіналу до найбільш еквівалентної ситуації у мові перекладу. Таке зазвичай трапляється, коли необхідно перекласти культурні факти або ж етикетні норми, притаманні лише якійсь певній країні.

Переклад-переспів – це вірш, написаний за мотивами поетичного твору іншого автора, він наближений до оригіналу проте відмінний тим, що має іншу ритмічну структуру.

Перекладацька транслітерація використовується для формального літерного відтворення вихідної лексичної одиниці за допомогою абетки мови перекладу, а *перекладацька транскрипція* являє собою формальне пофонемне

перетворення вихідної лексичної одиниці за допомогою фонем мови перекладу [8, с. 24].

Калькування переважно використовується для утворення нових слів або ж для впровадження в мову нових способів синтаксичної побудови шляхом запозичення лексико-семантичних і лексико-синтаксичних моделей вихідної мови й заповнення їх морфемами мови перекладу [8, с. 24].

Пошук аналогій. Аналогія – це умовивід на основі зіставлення предметів і явищ: якщо один предмет має три ознаки, а про другий відомо, що він має дві з цих самих ознак, то можна припустити, що він має і третю ознаку, як у першого предмета [6, с. 25].

Описовий переклад – це перекладацький прийом, за якого вихідне слово у перекладі замінюють словосполученням, що адекватно передає зміст цього слова, при цьому опис не повинен бути надто докладним і складним [6, с. 25].

Пошук абсолютних (або відносних) еквівалентів. Еквіваленти (або ще: перекладацькі відповідники) – це слова чи словосполучення перекладу й оригіналу, які в одному зі своїх значень передають однаковий (чи майже однаковий) обсяг інформації та є функціонально рівнозначними. В абсолютних (повних) еквівалентів обсяг інформації, яку вони передають, збігається. У неповних (відносних) еквівалентів за частковим збігом смислової інформації інші види інформації можуть не збігатися [23, с. 25].

Отже, на завершення стислого розгляду загальних особливостей японсько-українського художнього перекладу варто зауважити найголовніше – при перекладі японських художніх текстів українською мовою передусім надзвичайно важливо враховувати не лише суттєві лінгвістичні відмінності, а й специфіку культурного контексту твору оригіналу.

2.2 Безеквівалентна лексика та специфіка її перекладу

Безеквівалентна лексика є втіленням національно-культурної самобутності мови, вона описує окремі поняття, явища, які властиві лише певній країні. Термін «безеквівалентна лексика» у сучасній лінгвістиці з'явився відносно нещодавно. Багато мовознавців працюють над тим, аби дати повноцінне та конкретне визначення даному терміну, проте й досі в його тлумаченні немає одностайної думки. Саме це не дає безеквівалентній лексиці стати категорією лінгвістики. Однак, здебільшого термін «безеквівалентна лексика» визначають так: якщо при перекладі лексичні одиниці мови оригіналу не мають правильного або ж часткового еквівалента у мові перекладу, то їх прийнято називати безеквівалентною лексикою. Прикладами безеквівалентної лексики можуть слугувати, наприклад: географічні назви, власні назви, назви установ, газет, слова-реалії та інші.

Проблема перекладу безеквівалентної лексики в наш час є досить важливою та цікавою, адже саме ця лексика яскраво презентує специфіку культури певної країни, де культура об'єднує в собі матеріальні, історичні, духовні та соціальні цінності. Саме цими аспектами зумовлено семантику лексичних одиниць, які є втіленням безеквівалентності.

Термін «безеквівалентна лексика» використовується лише для позначення відсутності відповідного еквівалента при перекладі, і аж ніяк для «неможливості перекладу» [9, с. 99]. Звичайно при перекладі безеквівалентної лексики можуть виникати певні складнощі, проте знання типу проблеми допоможе з легкістю її подолати. Теоретичні дослідження свідчать, що головним чином трапляються дві основні проблеми при передачі мовними засобами іншої мови такого роду лексики:

- 1) відсутність у мові перекладу відповідного еквівалента через відсутність у звичному середовищі носіїв цієї мови самого поняття, яке позначається чужою лексичною одиницею;

- 2) необхідність передати в перекладі не лише предметне значення слова, а й його стилістичний колорит, додатковий конотативний відтінок тощо [9, с. 99].

Фахівці виділяють кілька можливих варіантів передачі «безеквівалентної лексики», а саме: транслітерацію та транскрипцію, описовий або ж пояснювальний переклад, калькування, наближений або трансформаційний переклади тощо. У загальній темі безеквівалентної лексики ми можемо виділити «тимчасово безеквівалентні терміни», що позначають слова, які близькі за своєю специфікою до слів-реалій [18, с. 18]. «Тимчасово безеквівалентні терміни» були сформовані через їх нерівномірний розподіл у наукових та технічних описах. У результаті їх нововведення вони певний час можуть бути зовсім невідомими представникам інших лінгвокультурних суспільств [18, с. 18].

Аналізуючи малу прозу Танідзакі Джюн'ічіро, важливо зупинитися саме на аналізі безеквівалентної лексики у його творчості, оскільки майже кожний його твір наповнений не лише великою кількістю оригінальних художніх засобів, а й цікавими та рідкісними словами-реаліями відповідної семантики, стилістичної конотації тощо.

У цьому плані дуже цікавим для аналізу є оповідання письменника під назвою «Татуювання», в якому доволі повно втілені естетичні та етичні норми того періоду. Це оповідання, в якому письменник зображає красу як культ, як щось надприродне. Головною темою роботи є процес татуювання, отже буде доцільно проаналізувати, як саме позначалося слово «татуювання» в цьому оповіданні.

Ми виділили з тексту оповідання Танідзакі Джюн'ічіро кілька характерних означень «татуювання»:

«刺青» */хорімоно/* – стародавня назва, яка означає процес «татуювання». Вживання саме цього терміну вводить до свідомості читача культурний елемент, який є характерним лише для Японії, оскільки традиційні японські татуювання мають власне історичне значення, особливий стиль малюнка тощо.

«吉原、辰巳の女» */йошівара, тацумі но онна/* дослівно означає «жінки Йошівара і Тацумі», в нашому ж варіанті перекладу ми додаємо «з»,

тобто «Жінки з Йошівари і Тацумі», адже для українських читачів незнайомі такі райони, як Йошівара і Тацумі. Назви цих районів міста мають певний зв'язок з куртизанками в старому Токіо та кварталами розваг.

«刺青会» /*хорімонокай*/ – це словосполучення перекладається як «зустріч татуювань», ми перекладаємо його як «огляд татуювань». Даний термін означає подію, коли люди з татуюваннями збираються в певному місці і демонструють один одному свої оригінальні візерунки. Це підкреслює соціальну важливість татуювань, а також їх певний ієрархічний характер.

«豊国国貞、浮世絵師» /*тойонокуні кунісада, укійое-ші*/ – термін, який можна перекласти як «художник укійо-е шкіл Тойонокуні та Кунісади». Цей термін містить імена добре відомих у Японії митців, які чудово розумілися на традиційному японському мистецтві укійо-е.

«朱刺» /*шюборі*/ – дослівно цей термін перекладається як «червоне затінення». Це кольорове татуювання, для якого використовується спеціальний мінерал «кіновар». Ми переклали його також як «насичення кіноваром». Це особлива техніка татуювання, коли малюнок наноситься червоним чорнилом для того, щоб створити ефект його затінення. Даний термін наочно підкреслює розмаїття татуювальних технік.

«江戸っ子» /*едокко*/ – термін «едокко» означає «той, хто народився та виріс в Едо». Традиційно вважалося, що такі люди мали особливі, відмінні від іншого населення, риси характеру та поведінки.

Окрім цього твору, в повісті «Любов бовдура» (知人の愛 – «Чіджін но ай», 1924–1925), можна навести такий приклад, як 銀座 /*гінза*/, що дослівно перекладається як «срібний двір», проте у сучасному світі його найчастіше використовують для позначення центрального району Токіо. А у повісті «Про смаки не сперечаються» (蓼喰ふ蟲 – «Таде куу муші», 1928–1929) Танідзакі використовує такий термін, як 味わい /*адживай*/, який дослівно перекладається як «аромат», «смак». Його японці застосовують переважно на позначення естетичного й емоційного задоволення від процесу смакування, а

не лише від самого смаку. Там же зустрічаємо слово 黒 /куро/, яке перекладається як «чорний (колір)», проте у Танідзакі його значення є значно глибшим та ширшим. Цей термін є своєрідним уособленням темряви, підкресленням потаємного та прихованого в людській натурі.

Отже, безеквівалентна лексика, яка ще не є повноцінною категорією лінгвістики, оскільки й досі не має однозначного визначення, ставить перед перекладачем доволі складні перекладацькі проблеми, зокрема і при перекладі творів Танідзакі Джюн'ічіро, насичених такого роду лексемами.

2.3 Особливості перекладу художніх засобів у творах Танідзакі Джюн'ічіро

Танідзакі Джюн'ічіро по праву вважають яскравим представником естетичної школи «тамбіха», оскільки його твори нерідко сповнені гедоністичної естетики та екзотики, колоритних нетрадиційних образів, низки художніх засобів і символів. Ранні оповідання та новели письменника відзначені впливом західної культури та літератури, що проявилось у відвертості тем і характерів із метою дослідити всю повноту людського життя, преклонінні перед красою та образом демонічної жінки в найкращих традиціях європейського естетизму, віра в силу творчої уяви та вимислу. Однак, попри відчутний західний вплив, автор залишається відданим національним реаліям і традиціям, зображаючи Японію та життя її народу в різні культурно-історичні періоди – в добу розквіту аристократичної культури Хейан, період міжусобних війн, час процвітання міської культури та поширення гедонізму Едо чи то сучасну добу. Тому переклад прози Танідзакі Джюн'ічіро є певним викликом для перекладачів, оскільки одного знання японської мови недостатньо для передачі усього колориту його авторського стилю та особливої поетики творів. Але спробуймо проаналізувати та визначити специфіку перекладу художніх засобів, до яких найчастіше звертається письменник у ранній прозі.

Оповідання «Татуювання» починається з короткого опису доби Едо та легковажного життя тогочасних міщан, які, тим не менш, високо цінували красу та були згодні заради неї на все:

すべて美しい者は強者であり、醜い者は弱者であった。誰も彼も挙って美しからんと努めた揚句は、天稟の体へ絵の具を注ぎ込む迄になった。芳烈な、或は絢爛な、線と色とが其の頃の人々の肌に躍った [39].

/Субете уцукуші моно ва кьо:шя де арі, мінікуй моно ва джякушя де атта. Даре мо каре мо дзотте уцукушіран то цутомета атеку ва, тенпін но карада е е-но-гу о сосогікому маде ні натта. Хо:рецуна аруіва кенранна сен то іро то та соно коро но хітобіто но хада ні одотта/

«У ті часи всіх вродливих людей вважали сильними, тоді як непривабливих – слабкими і нетямущими. Тож усі прагнули краси, навіть погоджуючись на болісні татуювання, що вкривали шкіру стійкими химерними лініями та кольорами» (тут і далі переклад наш – Качмар В.).

Вже у цьому короткому абзаці вжито промовисті епітети 芳烈な /хо:рецуна/ (відданий обов'язку, героїчний, стійкий) і 絢爛な /кенранна/ (розкішний, блискучий, чудовий) та метафору 線と色とが其の頃の人々の肌に躍った /сен то іро то та соно коро но хітобіто но хада ні одотта/ (дослівно «лінії та кольори танцювали на шкірі тогочасних людей), що підкреслюють естетичне значення татуювання. При перекладі нами було використано контекстуальну заміну та логізацію (絢爛な – «химерний» замість «розкішний», «блискучий», «чудовий»), 肌に躍った – «вкривали шкіру» натомість «танцювали на шкірі» та 天稟の体へ絵の具を注ぎ込む迄になった – «навіть погоджуючись на болісні татуювання», а не «навіть вприскуючи фарбу у чисте тіло»), а також граматичну трансформацію інтеграції, об'єднавши два останні речення в одне.

Не менш промовистим є образ самого татуювальника Сейкічі, при описі якого автор послуговується улюбленими художніми засобами – епітетами, порівняннями та метафорами:

清吉と云う若い刺青師の腕きゝがあつた。浅草のちやり文、松島町の奴平、こんこん次郎などにも劣らぬ名手であると持て囃されて、何十人の人の肌は、彼の絵筆の下に絛地となつて擴げられた。刺青会で好評を博す刺青の多くは彼の手になつたものであつた。達磨金はぼかし刺が得意と云われ、唐草権太は朱刺の名手と讃えられ、清吉は又奇警な構図と妖艷な線とで名を知られた [39].

/Сейкічі то ю вакаі хорімоноші но удекікі та атта. Асакуса но Чярібун, Мацушіма-мачі но Яцухей, Конконджіро надо ні мо оторану мейшю де ару то мотехаясарете, нінджю:нін но хіто но хада ва, каре но ефуде но шіта ні нумеджі то натте хіротерарета. Хорімонокай де ко:хьо: о хакусу хорімоно но о:ку ва каре но те ні натта моно де атта. Дарумакін ва бокашіборі та токуй то іваре, Каракуса Гонта ва шюборі но мейшю то татаераре, Сейкічі ва мата кікей но ко:дзу то йо:ен но сен то де на о шірарета/

«У той час жив молодий обдарований татуювальник Сейкічі. Його хист високо цінували, порівнюючи з видатними майстрами Чярібуном із Асакуси, Яцухеєм із Мацушіми, Конконджіро та іншими. До нього зверталися десятки людей, шкіра яких перетворювалася на ніжне шовкове полотно під пензлем Сейкічі. Багато робіт, що отримували схвальні відгуки на оглядах татуювань, належали саме йому. Говорили, що Дарумакін вправно робив переходи від темних до світліших кольорів, Каракуса Гонта славився своїми яскравими татуюваннями з червоною фарбою, а Сейкічі здобув визнання неповторними візерунками та чарівними лініями».

Цей абзац містить кілька прикладів безеквівалентної лексики, а саме імена відомих едоських майстрів татуювання, які передані при перекладі за допомогою транслітерації: 浅草のちやり文 – «Чярібун із Асакуси», 松島町の奴平 – «Яцухей із Мацушіми», こんこん次郎 – «Конконджіро», 達磨金 – «Дарумакін» і 唐草権太 – «Каракуса Гонта». До речі, всі ці майстри дійсно існували та користувалися значною популярністю серед тогочасних японців.

Зокрема, в книзі «Сто майстрів та історій татуювання» (文身百姿 – «*Буншінхякуші*», 1936) Тамабаяші Харуо міститься згадка про цих та багатьох інших майстрів доби Едо, які починали свій творчий шлях як художники картин *укійо-е*, а потім переходили в мистецтво татуювання і створювали унікальні японські тату «*хорімоно*» [37].

Порівнюючи головного героя з реальними історичними постатями, Танідзакі Джюн'ічіро, по-перше, робить відсилку на соціокультурні реалії доби Едо, а, по-друге, підкреслює неперевершену майстерність вигаданого ним героя, надаючи оповіданню дещо псевдоісторичного характеру. Такий же прийом простежуємо на прикладі ще одного порівняння, коли автор перераховує, чим же запам'ятався кожен із майстрів: 達磨金はぼかし刺が得意と云われ /*Дарумакін ва бокашіборі та токуй то іваре*/ (дослівно «говорили, що Дарумакін вправний у татуюваннях із градацією кольорів»), 唐草権太は朱刺の名手と讃えられ /*Каракуса Гонта ва шюборі но мейшю то татаераре*/ («Каракусу Гонту хвалять як майстра татуювань із кіновар'ю»), 清吉は又奇警な構図と妖艶な線とで名を知られた /*Сейкічі ва мата кікей но ко:дзу то йо:ен но сен то де на о шірамета*/ («а Сейкічі зробив собі ім'я/відомий оригінальними/блискучими ескізами та чарівними лініями»). При перекладі цього порівняння ми застосували описовий переклад (наприклад, у випадку різних видів татуювань: ぼかし刺 /*бокашіборі*/ – «переходи від темних до світліших кольорів», 朱刺 /*шюборі*/ – «яскраві татуювання з червоною фарбою»), зміну порядку слів (в японській мові присудок завжди стоїть в кінці речення, але в українському варіанті ми перенесли присудок головного речення на початок: «Говорили, що...»).

Не менш колоритним є образ головної героїні – молодій дівчини, що саме збирається стати гейшею. Одного дня за дорученням покровительки вона завітала до Сейкічі. Зачарований її тендітною вродою та одержимий ідеєю створити справжнє татуювання-шедевр, чоловік переконує красуню, що їй судилася доля фатальної жінки, під ногами якої страждатимуть і

вмиратимуть чоловіки. Дівчина погоджується і робить татуювання, після якого миттєво перетворюється з ніжного стриманого створіння на справжню дияволицю. Цю еволюцію жіночого образу можемо спостерігати на прикладі наступних фрагментів:

1) 丁度四年目の夏のとあるゆうべ、深川の料理屋平清の前を通りかゝった時、彼はふと門口に待って居る駕籠の簾のかけから、真っ白な女の素足のこぼれて居るのに気がついた。鋭い彼の眼には、人間の足はその顔と同じように複雑な表情を持って映った。その女の足は、彼に取っては貴き肉の宝玉であった。拇指から起って小指に終る繊細な五本の指の整い方、絵の島の海辺で獲れるうすべに色の貝にも劣らぬ爪の色合い、珠のような踵のまる味、清冽な岩間の水が絶えず足下を洗うかと疑われる皮膚の潤沢。この足こそは、やがて男の生血に肥え太り、男のむくろを踏みつける足であった。この足を持つ女こそは、彼が永年たずねあぐんだ、女の中の女であろうと思われた [39].

/Чьо:до йоненме но нацу но ару юбе, Фукатава но рьо:рія хірасей но мае о то:рікакатта токі, каре ва футо кадогучі ні матте іру катто но сударе но кате кара, машиірона онна но суаші но коборете іру но ні кі та цуіта. Сурудоі каре но ме ні ва, нінген но аші ва соно као то онаджі йо:ні фукузацуна хьо:джьо: о мотте уцутта. Соно онна но аші ва, каре ні тотте ва таттокініку но хо:тьоку де атта. Ояюбі кара окітте коюбі ні овару сенсайна тохон но юбі но тотоноіката, Еношіма но кайхен де тореру усубені іро но кай ні мо оторану цуме но іроай, тама но йо:на какато но марумі, сейрецуна івама то мідзу та татаедзу ашішіта о арау ка то утагавареру хіфу но джюнтаку. Коно аші косо ва ягате отоко но намачі ні коефутарі, отоко но мукуро о фуміцукеру аші де атта. Коно аші о моцу онна косо ва, каре та наганен тадзунеатунда, онна но нака но онна де аро: то омоварета/

«Одного літнього вечора, на четвертий рік пошуків, Сейкічі проходив повз ресторан Хірасей у районі Фукагава. Саме тоді він ненароком помітив білосніжну жіночу ніжку, яка звисала з-під бамбукової завіси на паланкіні,

що стояв в затінку біля його воріт. Для спостережливого Сейкічі ноги могли сказати не менше, ніж людське обличчя. Нога тієї жінки здалася йому справжньою дорогоцінністю з плоті і крові. Розташування її тонких пальчиків від великого до мізинця, ніжно-рожевий відтінок нігтів, наче у перламутрових мушель, які можна знайти на узбережжі острова Еношіма, округла п'ята, схожа на перлину, блискуча шкіра, нібито омила в чистих і прозорих гірських водах. Саме цим ногам судилося ступати по чоловічим тілам, плескаючись у їхній крові. Володарка таких ніг – це справжня жінка, що живе в кожній красуні, жінка, яку він так довго шукав».

2) 娘は湯上りの体を拭いもあえず、いたわる清吉の手をつきのけて、激しい苦痛に流しの板の間へ身を投げたまゝ、魘される如くに呻いた。気狂じみた髪が悩ましげに其の頬へ乱れた [39].

/Мусуме ва юатарі но карада о фуйте мо аедзу, ітавару Сейкічі но те о цукіноте, хатеші: куцу: ні нагаші но ітанома е мі о нагета мама, унасареру току ні умеита. Кічігайджіміта камі та наямашітені соно хо: е мідарета/

«Навіть не маючи сил витерти тіло після ванної, дівчина відштовхнула протягнуту руку Сейкічі й впала на дерев'яну підлогу біля раковини, виснажена через нестерпний біль. Вона зойкнула, ніби їй привиділось якесь жахіття. Пасма її волосся, наче у божевільної, хаотично спадало на обличчя».

3) 「親方、私はもう今迄のような臆病な心を、さらりと捨ててしまいました。お前さんは真先に私の肥料になったんだねえ」と、女は剣のような瞳を輝かした...女は黙って頷いて肌を脱いた。折から朝日が刺青の面にさして、女の背は燦爛とした [39].

/Ояката, ваташі ва імамаде но йо:на окубьо: на кокоро о, сараріто сутете шімаімашіта. Омаесан ва массакіні ваташі но хірьо: ні наттандане: то, онна ва кен но йо:на хітомі о катаяшіта...Онна ва даматте унадзуйте хада о нуйда. Орі кара асахі та хорімоно но мен ні сашіте, онна но се ва санрантошіта/

«Майстре, тепер я повністю позбулась усіх своїх попередніх страхів! І саме ти став першим сміттям під моїми ногами» – вона злісно блиснула очима, немов мечем... Жінка мовчки кивнула і оголила спину. Саме тієї миті вранішнє сонячне проміння освітило татуювання і розсіялося по її спині».

На матеріалі цих фрагментів помічаємо, що в описі жіночого образу присутні:

1. порівняння:

- 足はその顔と同じように複雑な表情を持って映った /ashi wa sono kao to onadaji yo:ni fuкузацуна хьо:джьо: o motte уцутта/ («ноги могли сказати не менше, ніж людське обличчя»);

- 足は... 貴き肉の宝玉であった /ashi wa, kare ni totte wa таттокініку но хо:гьоку де атта/ («Нога...здалася йому справжньою дорогоцінністю з плоті і крові»);

- 清冽な岩間の水が絶えず足下を洗うかと疑われる皮膚の潤沢 /сейрецуна івама то мідзу га татаедзу ашішта о арау ка то утагавареру хіфу но джюнтаку/ (блискуча шкіра, нібито омита в чистих і прозорих гірських водах);

- 魔される如くに呻いた /унасареру току ні умеита/ («вона зойкнула, ніби їй привиділось якесь жахіття»);

- 剣のような瞳を輝かした /кен но йо:на хітомі о катаяшіта/ («злісно блиснула очима, немов мечем»).

2. епітети:

- 真っ白な女の素足 /машіірона онна но суаші/ («білосніжна жіноча ніжка»);

- 繊細な五本の指 /сенсайна тохон но юбі/ («тонкі пальчики»), 激しい苦痛 /хатеші: куцу:/ («нестерпний біль»);

- 臆病な心 /окубьо: на кокоро/ (досл. «боязке серце»).

3) метафора:

- 朝日が刺青の面にさして、女の背は燦爛とした /*asahi ga хорімоно но мен ні сашіте, онна но се ва санрантошіта*/ («вранішнє сонячне проміння освітило татуювання і розсіялося по жіночій спині»).

При роботі з цим матеріалом нами застосовувались такі лексико-семантичні та стилістичні перекладацькі трансформації:

- контекстуальна заміна (наприклад, 今迄のような臆病な心 = «усіх своїх попередніх страхів»);

- описовий переклад (як у випадку 絵の島の海辺 = «на узбережжі острова Еношіма», 深川の料理屋平清 = «ресторан Хірасей у районі Фукагава»);

- компресія (拇指から起って小指に終る繊細な五本の指の整い方 = «розташування її тонких пальчиків від великого до мізинця»);

- конкретизація значення (皮膚の潤沢 = «дорогоцінністю з плоті і крові»);

- експресивація, щоб підкреслити захоплення татуювальника молодими жіночими ногами (真っ白な女の素足 = «білосніжна жіноча ніжка», 繊細な五本の指 = «тонкі пальчики»).

Отже, проаналізувавши оповідання «Татуювання» Танідзакі Джюн'ічір, можемо виділити такі переважні художні засоби, як епітети, порівняння та метафори. Ці засоби автор використовує для створення образів головних героїв: захопленого своєю роботою митця-татуювальника та молодій красуні, яка переживає разючу трансформацію з тендітної та сором'язливої дівчини до демонічної жінки. Також письменник нерідко згадує дійсних історичних осіб, що надає твору певної псевдоісторичності. При перекладі ми найчастіше вдавалися до таких перекладацьких трансформацій, як транслітерація та описовий переклад для передачі безеквівалентної лексики, контекстуальна заміна, логізація, експресивація та конкретизація значення.

Висновки до другого розділу

У другому розділі ми дізналися про те, що художній переклад як об'єкт має певні вимоги, які впливають на якість перекладу та його достовірність, наприклад, лаконічність, ясність та літературність. Саме якість перекладу є складним та клопітким процесом, під час якого зіштовхуються різні епохи, традиції та культури. Ми з'ясували, що художній переклад полягає у передачі змісту та думки оригіналу, для чого використовується дещо інша система знаків, які слідує відмінним правилам функціонування та розвитку. Раніше вважалося, що головною функцією перекладу є саме інформативна, позаяк творчий її аспект сприймався не настільки важливим та необхідним. Нині основними функціями перекладу прийнято вважати – творчу та інформативну.

У цьому розділі також було встановлено, що термін «безеквівалентна лексика» є досить молодим та ще не має однозначного, точного визначення. При перекладі така лексика викликає дві основні проблеми: необхідність передати не лише інформаційне значення слова, а й його колорит за відсутності у мові перекладу еквівалента. На прикладі малої прози Танідзакі Джюн'ічіро ми простежили специфіку відтворення безеквівалентної лексики при перекладі українською мовою, для чого обрали дві лексико-семантичні перекладацькі трансформації – транслітерацію та описовий переклад, щоб зберегти колорит, який привносять ці лексичні одиниці в художній текст і при цьому забезпечити коротку довідку для українського читача.

У підрозділі 2.3 основна увага приділена художнім засобам, які найчастіше використовуються письменником для створення художніх образів у його ранніх творах. За матеріал ми обрали оповідання «Татування», в якому виділили такі переважні художні засоби, як епітет, метафора та порівняння. При відтворенні цих засобів в українському перекладі нам допомогли такі перекладацькі трансформації, як контекстуальна заміна, компресія, конкретизація значення, логізація та експресивація. Крім того, ми

дійшли висновку, що для передачі особливостей авторського стилю та імпліцитних підтекстів необхідно добре знати історію та культуру Японії.

ВИСНОВКИ

У дипломній роботі було встановлено, яким чином розвивалася література періодів Мейджі і Тайшю, та з'ясовано, що сучасне японське письменництво бере початок із середини 80-х років XIX століття. У першому розділі ми виділили головні тенденції, завдяки яким формувалася культура та мистецтво в ці історико-культурні періоди, а саме: популяризація досягнень західної цивілізації, лібералізація суспільного життя, прагнення удосконалити та осучаснити національну культуру та літературу. Внаслідок орієнтації на західні взірці наприкінці XIX століття в Японії зародився та активно розвивався літературний напрям «натуралізм», який згодом почав викликати все більше критики та призивів до виникнення нових антинатуралістичних проєктів, наприклад, школи естетизму «тамбіха». Заснована в 20-х роках XX століття, ця школа сприяла запровадженню в японську літературу сучасних художніх технік із Заходу.

У першому розділі значну увагу приділено аналізу життєвого та творчого шляху Танідзакі Джюн'ічіро, зокрема, його дитинства та стосункам у родині, що вплинули на подальше становлення митця, ранні творчі спроби, три головні періоди, на які прийнято поділяти творчість письменника тощо. Ми провели аналіз структури та змісту перших двох видатних оповідань письменника «Татування» та «Цілінь», що допомогло простежити вплив західних митців на японського естета, наприклад, О. Уайльда (1854–1900), Е.А. По (1809–1849) та інших. Також простежили деякі важливі мотиви, які Танідзакі часто використовував у своїх працях, а саме: еротизм, мазохізм та фетишизацію ніг. Не менш важливим було зупинитися на концепції демонічної краси, яка стала однією з головних ідейних концепцій у творчості письменника. Таким чином, детальний аналіз життєвого і письменницького шляху Танідзакі Джюн'ічіро дав нам змогу осмислити, як саме формувалися його творча манера та хто був для прозаїка прикладом у житті та творчості.

У другому розділі ми детально проаналізували та дослідили тему художнього перекладу, який являє собою один із головних елементів міжкультурної взаємодії. Опрацювавши теоретичний матеріал, винесли для себе, яких вимог повинен дотримуватися перекладач художніх текстів, а саме пам'ятати про точність і правильність, лаконічність і ясність, літературність, забезпечення відповідності контекстів оригіналу твору та його перекладу, бути обізнаним із історичною епохою, побутом і соціальним середовищем твору оригіналу. Ми також виділили 3 головні особливості японсько-українського художнього перекладу: різницю в культурному контексті, лінгвістичні відмінності, відмінності поетики та символіки. Встановили, що під час роботи з япономовними художніми текстами певні складнощі викликають ідіоми та фразеологізми, безеквівалентна лексика, стилістичне наповнення та відповідне структурне оформлення.

У другому розділі також було розглянуто способи художнього перекладу та їх особливості, детально проаналізовано художні засоби, які використовує Танідзакі Джюн'ічіро в одному зі своїх ранніх оповідань «Татування» для створення неповторних образів, а саме: епітети, порівняння та метафори. Зокрема, ми простежили значну кількість порівнянь в описі саме жіночого образу (наприклад, 魔される如くに呻いた – «вона зойкнула, ніби їй привиділось якесь жахіття», 剣のような瞳を輝かした – «злісно блиснула очима, немов мечем»), при перекладі яких намагалися знайти відносні відповідники. Для передачі образності та збереження авторського стилю ми користувалися такими лексико-семантичними та стилістичними перекладацькими трансформаціями, як транслітерація, описовий переклад, контекстуальна заміна, логізація, конкретизація значення, експресивація, компресія.

Оскільки нами було опрацьовано доволі скромний оригінальний матеріал, вбачаємо значні перспективи для подальших перекладознавчих досліджень в обраному напрямку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бондар Ю. Демонічний естетизм у ранніх творах Танідзакі Дзюн'ітіро // Мовні і концептуальні картини світу. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2011. Вип. 35. – С. 221-226.
2. Бондар Ю. Естетично-психологічна складова пізніх творів Танідзакі Дзюн'ічіро // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка (Східні мови та літератури). Київ: ВПЦ «Київський університет», 2013. Вип. 1(19). – С. 43-47.
3. Бондар Ю. «Нова» література у межах культурно-історичного процесу Японії початку ХХ століття // Мова і культура (наукове видання). Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2012, вип. 15, т. III (157). – С. 321-326.
4. Бондар Ю. Розлучення як центральна дилема у творі Танідзакі Дзюн'ічіро «Про смаки не сперечаються» (蓼食ふ虫) (1928 – 1929 pp.) // Мовні і концептуальні картини світу. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2012. Вип. 40. – С. 221-227.
5. Бондар Ю. Хвала красі: творчість письменників-естетів у процесі становлення сучасної літератури Японії // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка (Східні мови та літератури). Київ: ВПЦ «Київський університет», 2012. Вип. 18. – С. 49-51.
6. Бондаренко І.П., Комарницька Т.К., Семенко С.М. Методологія художнього перекладу: Навчальний посібник для студентів-японістів. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2017. – 412 с.
7. Букрієнко А.О., Комісаров К.Ю. Теорія і практика перекладу. Японська мова. Том 1: Навч. посіб. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2014. – 316 с.
8. Букрієнко А.О., Комісаров К.Ю. Теорія і практика перекладу. Японська мова. Том 2: Навч. посіб. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2014. – 284 с.

9. Гаврилова І.М., Атанасова О.А. Переклад безеквівалентної лексики на матеріалі казок братів Грімм [електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: http://zfs-journal.uzhnu.uz.ua/archive/14/part_2/20.pdf (Дата звернення: 05.03.2023)

10. Гілевич А. Розвиток японської літератури епохи Хейан у першій половині IX ст.: суспільно-політичні та історико-культурологічні аспекти // Літературний процес: методологія, імена, тенденції: зб. наук. пр. Філологічні науки № 4. Київ: Видавництво Київського університету ім. Б. Грінченка, 2014. – С. 135-139.

11. Дашенко Г.В. Теорія та практика перекладу (з китайської, японської, турецької мов). Навчальний посібник до вивчення дисципліни «Теорія та практика перекладу» [Текст]: посібник. Д.: РВВ ДНУ, 2015. – 55 с.

12. Коломієць Л.В. Перекладознавчі семінари: актуальні теоретичні концепції та моделі аналізу поетичного перекладу. Київ: Київський університет, 2011. – 527 с.

13. Кузьменко Ю.С. Вплив західноєвропейської модерністської естетики на ранню творчість Танідзакі Джюн'ічіро // Одеський лінгвістичний вісник №5, 2015. – С. 80–83.

14. Кузьменко Ю. Історизм та вимисел у прозі Танідзакі Джюн'ічіро // Мовні і концептуальні картини світу. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2014. Вип. 49. – С.187-193.

15. Кузьменко Ю.С. Традиція та модерн у творчості Танідзакі Джюн'ічіро: дис. канд. філ. наук. Київ, 2015. – 239 с.

16. Кузьменко Ю. С. Хвала красі: творчість письменників-естетів у процесі становлення сучасної літератури Японії // Вісник КНУ ім. Т. Шевченка (Східні мови та літератури), Київ: ВПЦ «Київський університет», 2012. Вип. 18. – С. 49-51.

17. Осадча Ю. В. Японська еґо-проза ватакуші-шьосецу: теорія, генеза, сучасний контекст. Київ: Видавництво «Наукова думка» НАН України, 2013.

18. Особливості перекладу безеквівалентної лексики в текстах англomовних ЗМІ [Електронний ресурс]. 2021. Режим доступу до ресурсу: <https://ktpmam.kpi.ua/sites/default/files/img/%20Катерина%20Леонідівна.pdf> (Дата звернення: 10.04.2023).

19. Чайковська Т.В. Труднощі художнього перекладу // Сучасні наукові дослідження – 2006: матеріали II Міжнар. наук.-практ. конф., 20–28 лютого 2006 р. Дніпропетровськ: Наука і освіта, 2006. – С. 25.

20. Шулік С. Актуальні проблеми художнього перекладу Шулік ; наук. кер. О.О. // Перекладацькі інновації: матеріали V Всеукраїнської студентської науково-практичної конференції, м. Суми, 12–13 березня 2015 р. Суми: СумДУ, 2015. – С. 141–143.

21. Японська література: курс лекцій. Частина третя: література новітнього періоду. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2016. – 487 с.

22. Японська література: Хрестоматія. Том I (VII–XIII ст.) / Упорядники: Бондаренко І.П., Осадча Ю.В. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2010. – 562 с.

23. A history of modern Japanese aesthetics / trans. by M. F. Marra. Honolulu: University of Hawaii Press, 1999. – 416 p.

24. Etō Jun. The Japanese Literary World as a Sociological Phenomenon // Association of Teachers of Japanese, 1963. – P. 10-20.

25. Karatani K. Origins of modern Japanese literature. Durham: Duke University Press, 1993. – 219 p.

26. Kato S. A history of Japanese literature. Tokyo: Kodansha International, 1983. Vol. 3. – 307 p.

27. Keene D. Emperor of Japan: Meiji and his world, 1852–1912. New York: Columbia University Press, 2002. – 922 p.

28. Keene D. Japanese literature: an introduction for western readers. New York: Grove Press, 1955. – 114 p.

29. Kosaka M. Japanese thought in the Meiji era / trans. from Japanese by D. Abosch. Tokyo : Pan-Pacific Press, 1958. – 512 p.

30. Petersen G. B. The moon in the water: understanding Tanizaki, Kawabata, and Mishima B. Honolulu: University Press of Hawaii, 1979. – 366 p.
31. Rubin J. Injurious to public morals: writers and the Meiji state. Seattle: University of Washington Press, 1984. – 331 p.
32. Viglielmo V.H. Japanese literature in The Meiji Era. Tokyo: Toyo Bunko, 1969. – 704 c.
33. Walker J. A. The Japanese novel of Meiji period and the ideal of individualism. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1979. – 315 p.
34. 遠藤祐. 耽美派・そのひとつの命脈-久保田万太郎序説 (大正文学 (特集)). Modern Japanese Literature (14), 1971. – P. 28-41.
35. 小澤保博. 近代耽美主義文学研究序説. 琉球大学教育学部紀要 第一部・第二部(36), 1990. – P. 13-36.
36. 中野 登志美. 谷崎潤一郎『痴人の愛』論: 『痴人の愛』に於ける拝跪の美学 // 日本文藝研究, 2002. – C. 17-32.
37. 谷崎潤一郎. 幼少時代. 東京: 岩波書店, 1998. – 342 p.
38. 玉林晴朗. 文身百姿. 東京: 発売恵文社, 1987. – 357 p.
39. 谷崎 潤一郎. 刺青[Elektronный ресурс]. 東京: 中央公論社, 1981. Режим доступа: <https://www.aozora.gr.jp/cards/001383/card56641.html> (Дата звернення: 03.01.2023).
40. 谷崎潤一郎. 猫と庄造と二人のをんな. 大阪: 創元社, 1937. – 194 p.
41. 谷崎潤一郎. 蓼喰う蟲. 東京: 鎌倉文庫, 1946. – 268 p.
42. 谷崎潤一郎. 谷崎潤一郎集. 東京: 河出書房新社, 1969. – 456 p.