

Филология: научные исследования

Правильная ссылка на статью:

Ян Ч. Названия традиционных китайских музыкальных инструментов в афише концертов на русском языке: способы формальной и семантической адаптации // Филология: научные исследования. 2025. № 5. DOI: 10.7256/2454-0749.2025.5.73729 EDN: NRMIGT URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=73729

Названия традиционных китайских музыкальных инструментов в афише концертов на русском языке: способы формальной и семантической адаптации

Ян Чэнкунь

ORCID: 0009-0007-2876-4204

аспирант, Филологический факультет; Санкт-Петербургский государственный университет

196142, Россия, г. Санкт-Петербург, Московский р-н, ул. Пулковская, д. 6 к. 4, кв. 157

✉ st121813@student.spbu.ru



[Статья из рубрики "Перевод"](#)

DOI:

10.7256/2454-0749.2025.5.73729

EDN:

NRMIGT

Дата направления статьи в редакцию:

17-03-2025

Дата публикации:

02-05-2025

Аннотация: В последние годы расширяются культурные связи между представителями разных народов. В российских городах часто проходят концерты китайской национальной музыки. Афиши распространяются как традиционными способами, так и в Интернете. И актуальным становится вопрос о том, какие языковые средства позволяют рассказать русскоязычному читателю о новом культурном опыте, сделать понятным и привлекательным описание китайской музыкальной традиции. Предметом данного исследования является рассмотрение способов передачи информации об экзотических для носителя русской культуры китайских музыкальных инструментах. Изучаются причины выбора лексических единиц для обозначения инструмента, пути формальной и семантической адаптации заимствованных лексем в русском языке. Материалом служит

лексика, называющая китайские национальные инструменты в текстах афиш на русском языке. Материал был собран методом сплошной выборки. В ходе анализа использовались лексикографический, сравнительный и статистический методы. В статье воплощается анализ с разных точек зрения: исследуются типы передачи звучания китайских музыкальных терминов в русском языке; поиск эквивалентов в русской музыкальной терминологии; коннотация названия китайских концертов. Новизна подхода заключается в выборе материала. Привлечение к исследованию афиш концертов китайской национальной музыки позволило провести комплексный анализ, базирующийся на данных музыковедения и лингвистики. Исследование текста и визуального ряда афиши концерта национальной музыки позволило сделать следующие выводы: прагматика афиши музыкального концерта национальной музыки состоит в том, что текст и визуальный ряд не только передают точную информацию о концерте, но и приглашают на концерт широкий круг меломанов, возбуждая интерес у русского слушателя. Названия китайских инструментов даны в транскрипции по системе Палладия, процессы русификации представлены минимально. Единицы, которые, согласно словарям, склоняются, в афишах могут выступать как неизменяемые, что также свидетельствует об отсутствии русификации. Использование неточных эквивалентов для толкования значения экзотизмов дает слушателям общее представление об инструменте, но не позволяет составить всестороннее и глубокое представление о характере исполняемой музыки.

Ключевые слова:

транскрипция, транслитерация, безэквивалентная лексика, музыкальная терминология, заимствование, русификация, экзотизм, толкование, калька, коннотация

Введение

В последние годы расширяются культурные связи между представителями разных народов. В российских городах часто проходят концерты национальной музыки, и их афиши распространяются как традиционными способами, так и в Интернете. В связи с этим актуальными становятся исследования поликодового текста афиши, в котором между вербальным и изобразительным компонентами устанавливается неразрывная смысловая связь [\[1, 2, 3, 4, 5, 6, 7\]](#). Несмотря на актуальность темы, согласно наблюдениям Л. Г. Поповой и А. А. Ерохиной, «в современном языковедении не существуют работы, посвященные лингвистическому анализу текстов афиш» [\[8, с. 108\]](#).

Основная задача афиши – проинформировать потенциальных слушателей о культурном событии, возбудить их интерес и желание купить билет. Следовательно, афиша преследует две цели: привлечение внимания и сообщение информации [\[5, с. 1627\]](#). К. И. Фокина также утверждает, что решение о посещении концерта принимается как на основе полученных сведений о рекламируемом выступлении, так и на возникновении интереса к необычному событию [\[2, с. 95\]](#). В культурах народов мира существуют свои традиции донесения информации о музыкальных и театральных событиях, потому афиша концерта или театрального представления представляет собой инструмент взаимодействия языков и культур [\[9, с. 142\]](#).

Афиша концерта национальной музыки в России является оригинальным текстом, написанным на русском языке и ориентированным на русскоязычного читателя. При этом

автор афиши решает сложную задачу рассказать о чужой культуре средствами русского языка, в том числе выбрать оптимальные способы перевода на русский язык специфической лексики, описывающей события культурной жизни иной страны. В связи с этим актуальным становится анализ путей, позволяющих авторам афиш передавать лингвострановедческую информацию, заинтересовывать потенциальных потребителей.

Увеличение межкультурных связей, формирование поликультурной среды в современных мегаполисах приводит к возникновению интереса ученых к способам передачи и восприятия информации о культурах народов мира и появлению междотраслевой науки психолингвокультурологии [10]. Проводятся исследования, посвященные специфике восприятия носителями русского языка текстов, раскрывающих базовые понятия лингвокультуры (меню, путеводителей, афиш концертов и выставок и др.) [11, 12]. Наше исследование представляет собой междотраслевое исследование между психологией, лингвистикой и культурологией и также базируется на работах по общей теории перевода и адаптации безэквивалентной лексики [13, 14], трудах по функционированию заимствований из китайского языка в современных русскоязычных средствах массовой информации [15, 16, 17] и способам описания китайских заимствований в толковых словарях русского языка [18].

Мы поставили цель проанализировать, какое значение играет выбранный тип названия инструмента, участвующего в концерте, в создании поликодового текста афиши. Для достижения поставленной цели необходимо провести сопоставительный анализ текстового и визуального ряда афиши и определить роль названия концерта в формировании впечатления потенциальных слушателей; проанализировать выбор безэквивалентной лексики китайского языка для обозначения инструмента; рассмотреть способы передачи звучания китайского названия на русский язык и пути грамматического освоения заимствований; исследовать лексические кальки и способы толкования значения экзотических для русской культуры музыкальных инструментов; произвести лексикографический анализ, заключающийся в поиске названий китайских музыкальных инструментов в русских толковых, орфографических и энциклопедических словарях.

Материал исследования

Были отобраны 47 афиш, посвященных гастролям музыкальных коллективов из Китая и концертам китайской национальной музыки, на которых можно послушать звучание национальных китайских инструментов. Концерты проходят в российских городах: Москве, Санкт-Петербурге, Севастополе, Нижнем Новгороде, Новосибирске, Тарко-Сале (ЯНАО), Хабаровске. Русскоязычные афиши также приглашают на концерты в Беларуси (1 афиша) и Казахстане (2 афиши).

В концертах принимают участие как музыканты из Китая, так и российские исполнители. Нам встретилась информация о 26 концертах, во время которых на китайских музыкальных инструментах исполняют музыку россияне, что свидетельствует о растущей популярности музыкальной культуры Китая в России. Двенадцать из проанализированных афиш зовут на концерты научно-творческого центра «Музыкальные культуры мира», в котором исполнителей обучают игре на традиционных инструментах разных народов.

Упоминания о китайских инструментах встречается на афишах 175 раз, всего представлено 22 различных инструмента, информация о них подается различными способами.

Результаты и искуссия

Знакомство с концертом начинается с его названия. По мнению Л. Е. Бахваловой, заголовочный комплекс является важнейшей частью афиши, позволяет раскрыть суть рекламного сообщения, привлечь внимание потребителя, идентифицировать культурное событие. Заголовки современных афиш стремятся ответить как на вопрос, что будет происходить, так и на вопрос, почему надо прийти [\[9, с. 26\]](#).

Организаторы концертов дают им как традиционно принятые названия («Концерт китайской классической музыки XV-XX веков», «Большой отчетный концерт класса китайской музыки», «Творческая встреча-лекция "Из истории китайской музыки"», «Встречи с китайской музыкой») и названия, указывающие на этнический характер музыки («Музыкальное путешествие в восточных тонах», «Этно-путешествие»), так и оригинальные названия, подчеркивающие уникальный характер китайской культуры.

Часть названий отсылают к уникальным традициям даосизма, который воплощает в себе не только религиозную культуру, но и музыкальное искусство: «Дао звука», «Восемь звуков» (в последнем случае, дается отсылка к старинному разделению китайских инструментов на 8 видов в зависимости от материала изготовления: металла, камня, струн из жил животных, глины, кожи, дерева, бамбука, особого сорта тыквы), «Яшмовой флейты звуки». Другие предполагают знакомство с древней китайской поэзией: «Роса на яшмовых ступенях» (строка из стихотворения Ли Бо (701–762) «Нефритовые ступени», герой которого любит осеннюю луну, стоя на каменном крыльце), «На башне Желтого журавля» (Башня Желтого Журавля – одна из главных достопримечательностей провинции Хубэй; строка отсылает к стихотворению «С советником Ши Цинем слушаем, как на башне Желтого журавля поет флейта»). Однако даже у человека, незнакомого с традицией дао и китайской поэзией, такие названия должны вызывать ассоциации с философской созерцательной культурой Востока: в названиях появляются традиционные символы китайской культуры: «Полет журавлей на рассвете» (журавли – символ долголетия, элегантности удачливости в любви), «Сны и сказки Лунного Дракона», «Дракон в осеннем небе» (дракон – символ силы, власти и мудрости, осень – символ тоски по родине, задумчивости и одиночества), «Бамбук и осенний ветер», «Слива, бамбук и сосна» (бамбук не только традиционный материал для флейт, но и символ благородства и элегантности; слива и сосна – символы настойчивости и силы), «Тонкая-тонкая кисть» (название вызывает у русского читателя ассоциации с каллиграфическим искусством Китая), «Чаепитие в Лояне» (вызывает ассоциации с традиционным китайским чаепитием; к тому же в китайской культуре слушание народной музыки и народной оперы часто сопровождается традицией чаепития). Таким образом, большинство названий концертов настраивают читателя на определенную волну, готовят к встрече с культурой Древнего Востока.

В текстах афиш упоминаются названия следующих инструментов:

- струнные: *гуцин* (31 – здесь и далее цифра в скобках указывает на количество упоминаний); *эрху* (14) и другие виды *ху* – *цзинху* (1), *цзинэрху* (1), *баньху* (1), *чжунху* (1), *гаоху* (1); *гучжэн* (12); *пипа* (10); *жуань* (1), *саньсянь* (1).

- духовые: *дицзы* (36), *сяо* (20), *сюнь* (14), *сона* (4), *хулуси* (1), *шэн* (1), *лушэн* (1), *гуаньцзы* (1).

- ударные: *большой китайский барабан* (1), *янцин* (1).

Таким образом, наиболее часто упоминаются *гуцин*, *дицзы*, *сяо*, *сюнь*, *эрху* и *гучжэн*,

звучание которых можно услышать в российских городах.

Упоминания о некоторых инструментах сопровождаются фотографиями исполнителей с инструментами в руках или рисунками инструментов. Визуальный ряд, представленный на афишах, важен для анализа, так как изображение показывает, хотят ли составители передать слушателям информацию перед концертом (как выглядит инструмент, как на нем играют и т. д.) или создать ассоциацию с экзотической для русского слушателя музыкальной культурой Китая.

На афишах изображены *эрху*, *гуцинь*, *гучжэн*, *пипа*, *жуань*, *саньсянь*, *сяо*, *дицзы* и *шэн*. *Гуцинь*, *эрху* и *гучжэн* не только наиболее часто появляются в текстах афиш, но и наиболее часто изображаются на них: *гуцинь* (31 упоминание – 20 иллюстраций, т. е. 64,5% упоминаний сопровождаются иллюстрацией), *эрху* (14 упоминаний – 8 иллюстраций, 57,1%), *гучжэн* (12 упоминаний – 7 иллюстраций, 58,3%). Интересно отметить, что на одной из афиш дано колоритное изображение струн и расположенных по диагонали подставок *гучжэн*, тогда как само название этого инструмента не встречается в тексте афиши.

Упоминания о таких инструментах, как *сюнь*, *сона*, *хулуси*, *баву*, *лушэн* и *гуаньцзы* никогда не сопровождаются изображением. Наименее знакомые инструменты появляются на иллюстрациях реже, и можно предположить, что авторы афиш рассчитывают на тягу слушателей к новым музыкальным впечатлениям, их заинтересованность в знакомстве с экзотическими инструментами.

Четкость изображения не всегда дает возможность судить о характере инструмента (см. рис. 1), но в сочетании с изображением мягких стеблей и экзотических цветов создает ожидание встречи с восточной культурой. Неслучайно, на афише появляется именно изображения *гуцинь*, так как традиция игры на этом инструменте входит «в круг наиболее значительных явлений музыкальной культуры Китая, выделяется известной уникальностью в силу своего особого «культурного постоянства».

Можно предположить, что изображение музыкальных инструментов служит тем же целям, что и экзотические названия концертов – не столько показать, как выглядят музыкальные инструменты, участвующие в будущем концерте, сколько вызвать у русских слушателей интерес к необычному событию и ассоциации с китайской культурой.

Таким образом, для адекватного восприятия изобразительного ряда и заголовка афиши необходимо знакомство не только с китайской музыкальной традицией, но и с историей и культурой Китая. Рассмотрим, как решение этой задачи прослеживается в выборе стратегии представления национальных инструментов, участвующих в концерте.

Обычно русские названия традиционных китайских инструментов представляют собой транскрипцию китайского названия, для чего последовательно используется система Палладия: *èrhú* – *эрху*, *húqín* – *хуцинь*, *jīnghú* – *цзинху*, *jīng èrhú* – *цзинэрху*, *bǎnhú* – *баньху*, *zhōnghú* – *чжунху*, *gāohú* – *гаоху*, *gǔqín* – *гуцинь*, *gǔzhēng* – *гучжэн*, *pípa* – *пипа*, *ruǎn* – *жуань*, *sānxián* – *саньсянь*, *xiǎo* – *сяо*, *dízi* – *дицзы*, *xūn* – *сюнь*, *suǒnà* – *сона*, *lúshēng* – *лушэн*, *shēng* – *шэн*, *guǎnzi* – *гуаньцзы*, *yángqín* – *янцинь*. Встречается только и два случая транслитерации записи пиньинь *bāwū* – *баву* (транскрипция по системе Палладия *бау*) для духового инструмента, по форме напоминающего поперечную флейту, но имеющего язычок; *húlusi* – *хулуси* (транскрипция по системе Палладия *хулусы*) для духового инструмента типа губного органа. Оба эти инструмента редко звучат в российских концертных залах; транслитерация пиньинь при этом позволяет сделать более очевидной ассоциацию с другими заимствованными несклоняемыми

существительными.

Правила правописания названий китайских инструментов не устоялись, эти слова не включены в «Большой академический словарь» [20]. В орфографическом словаре встречается только 3 единицы: *цин*, *сона*, *гучжэн* [21], на орфографическом академическом ресурсе «АКАДЕМОС» 4 лексемы: *цин*, *сона*, *шэн*, *гучжен* [22]. Отметим, что вместо транскрипции по системе Палладия *гучжэн* ресурс рекомендует правописание *гучжен*. Написание же приближено к правописанию исконно русских слов: буква *е* традиционно используется в сочетании с *ж* и *ш*, обозначающими твердые шипящие звуки, тогда как запись *шэ*, *жэ* выглядит экзотической. Русифицированные названия встречаются в научной литературе. Так, поиск по ключевым словам на портале «Киберленинка» позволяет обнаружить правописание *гучжен* в 10 статьях (для сравнения: *гучжэн* – 52 статьи, *гучжэнь* – 2 статьи) [<https://cyberleninka.ru/>]. Однако в афишах русификации не происходит. Авторы афиш в большей степени ориентированы на реальное звучание (произношение звука на месте буквы *е* в системе пиньинь напоминает английский [э] и ближе к русскому звуку, который произносится после твердых согласных), близость к латинизированной записи названия, знакомой и в западной культуре. Строгое следование системе Палладия позволяет подчеркнуть экзотический характер названия инструмента.

Наблюдения над спецификой русификации экзотизмов в афише можно сделать и анализируя способы словоизменения существительных, называющих музыкальные инструменты. Существительные *гуцин*, *цин* в афишах могут склоняться по образцу слов мужского рода, что соответствует требованиям орфографического словаря [21, с. 816]: *исполнитель на гучине*, *звук циня вне мирской суеты*, но могут и выступать как неизменяемые в функции приложения (*авторская музыка для цитры гуцин*) и в позиции дополнения (*концертирующий исполнитель на гучин*). Таким образом, и грамматика афиши может быть направлена на констатацию необычности рекламируемого события.

Интересно проследить за выбором соответствующей единицы китайского языка для обозначения инструмента. Названия музыкальных инструментов в китайском языке строятся по копулятивной или атрибутивной моделям: вторая часть названия дает указания на тип инструмента: *цин* (琴 qín) – струнный щипковый инструмент, *гу* (鼓 gǔ) – ударный инструмент, *ху* (胡 hú) – разновидность инструмента *хуцин*, т.е. струнного смычкового инструмента; первая часть указывает на его отличительные признаки, например, материал изготовления, что очень важно для китайской классификации традиционных инструментов: *баньгу* (ударный инструмент с корпусом из деревянной чаши с массивными стенками), *баньху* (струнный смычковый инструмент с корпусом из скорлупы кокоса, прикрытым деревянной декой), от *бань* 板 bǎn – дерево), *гуцин* (старинный цин), *гучжэн* (старинный чжэн, от *гу* 古 gǔ – старинный).

В современном китайском языке слово 琴 qín (*цин*) является гиперонимом и служит для общего названия инструментов (*фортепиано*, *янцин* (струнный инструмент, звуки из которого извлекаются с помощью удара бамбуковых палочек), *гуцин*, *синтезатор*, *баян* и т. д.). Для обозначения щипкового старинного инструмента обычно используется название из двух иероглифов: 古琴 gǔqín (*гуцин*). В русской традиции этот инструмент, обязательный атрибут конфуцианских мудрецов, называется *цин*, именно это слово используется в словарях [21, 22, 23, 24], переводах литературных текстов, этикетках музейных экспонатов. Так, в музейном проспекте Российского национального музея музыки, соответствующий инструмент назван *цин* (琴 qín) [25]. В афишах *цин*

встречается только один раз, в 30 афишах инструмент называется *гуцинь*.

Составным названиям отдается предпочтение в в других случаях: *гучжэн* и *чжэн*, *гуаньцзы* и *гуань* (в словаре старинное название *гуань* [23], афишах *гуаньцзы* с современного китайского 管子 *guǎnzi*). Вероятно, предпочтение *гуцинь*, *гучжэн*, *гуаньцзы* в афишах связано со стремлением к точности в передачи энциклопедической информации, вызвано непосредственным переводом информации китайских афиш, без обращения к русскоязычной справочной литературе.

Значительно реже, чем транскрипция, в афишах используется прием приближенного перевода. Инструмент 大鼓 (*dà gǔ*, дословно 'важный, великий барабан') в афишах обозначен как *большой китайский барабан*. Этот инструмент представляет собой двусторонний мембранный звучащий инструмент без фиксированной высоты звука; музыкант, играющий на дагу, может управлять силой звука и выражать различные музыкальные эмоции с помощью пары молоточков. Глубокий, громкий, мощный звук инструмента подходит для имитации звуков грома, пушек и т. д. По форме, типу извлечения звука инструмент близок к барабану, который используется в классическом симфоническом оркестре, и потому составители афиш находят эквивалент китайскому слову, однако считают необходимым и тут подчеркнуть экзотичность инструмента – *китайский барабан*. В одном из концертов принимает участие *китайская бамбуковая флейта* (на фотографии музыкант держит в руках дицзы). По форме, характеру извлечения звука и звучанию этот инструмент напоминает привычнее для европейских симфонических оркестров поперечные флейты, отличаясь только материалом изготовления, что и находит необходимым подчеркнуть автор.

В других случаях приближенный или описательный перевод сочетается с транскрипцией. Следует отметить, что названия китайских инструментов редко встречаются в энциклопедических словарях. В «Большой Российской энциклопедии» из 22 названий, встретившихся в текстах афиш, дано толкование 4 словам: *эрху*, *пипа*, *саньсянь* и *цинь* [26]. В «Музыкальном энциклопедическом словаре» дано 9 слов: *баньгу*, *баньху*, *гуань*, *пипа*, *сона*, *хуцинь*, *цинь*, *эрху*, *шэн* [23]. Безусловно, информацию о значении термина легко найти в интернете, в том числе используя средства машинного перевода. Однако факт отсутствия единицы в словаре говорит о том, что она редко встречается в текстах на русском языке и не известна большинству носителей.

Среди названий духовых инструментов уточняющий перевод «духовой инструмент» предлагается для инструментов *баву*, *хулуси*, *сона*, *гуаньцзы*. Название язычкового духового инструмента с деревянным или тыквенным корпусом *лушэн* (芦笙 *lú shēng*) не сопровождается толкованием.

Бау (巴乌 *bā wū*) появился в южных регионах Китая несколько сотен лет назад. Инструмент имеет деревянный корпус и свободно проскакивающий язычок, что придаёт его звучанию особый тембр – мягкий и теплый. Бау часто используется в народной музыке и на бытовых праздниках и, благодаря своей конструкции и возможности варьировать звук, подходит для эстрадных и театральных композиций. *Хулусы* (葫芦丝 *húlusi*) – из китайской провинции Юньнань делается из трех-четырех бамбуковых трубок, скрепленных вместе посредством высушенной тыквы-горлянки, которая играет роль акустического резонатора. Звучание у хулусы очень мелодичное, но при этом мягкое, поэтому этот инструмент используется в основном для сольного исполнения и очень редко звучит в ансамблях. *Сона* изготавливается из твердых пород лиственных деревьев и представляет собой коническую трубку с 8 игровыми отверстиями и широким

металлическим раструбом. Звук извлекается при помощи двойной камышовой трости, насаживаемой на латунную трубку. *Гуаньцзы* – инструмент с двойным язычком, который в отличие от других инструментов семейства деревянных духовых, имеющих в основном конические отверстия, снабжен цилиндрическими отверстиями, придающими его звучанию характерный мягкий, но пронзительный, похожий на жужжание тембр. В научной литературе гуаньцзы и сона могут называться гобоями [\[27\]](#), но в афишах такого сопоставления не проводится.

Таким образом, для большинства языковых мундштучных инструментов может предлагаться описательный перевод, но не проводится поиска соответствий среди европейских инструментов, не предлагаются способы более точного раскрытия понятия. Любопытно, что описательные переводы не предлагаются независимо от того, встречается ли слово в словарях.

Можно предположить, что вид и тембр звучания таких инструментов специфичны, поэтому до потенциальных слушателей доносят только базовую информацию. Также не исключено, что ассоциация с гобоем кажется автору афиши бесполезной для русского слушателя, у которого духовая музыка ассоциируется в первую очередь с флейтой [\[28\]](#). [Русский ассоциативный словарь]. Проведенный в Павлодарском государственном университете ассоциативный эксперимент в группе студентов-филологов и студентов-музыкантов позволил Н. М. Морозовой и А.А.Черноброву сделать выводы о том, что названия *фагот, кларнет, гобой* известны только в музыкальной среде, в отличие от таких названий, как *скрипка, рояль, баян, балалайка, арфа* [\[29\]](#).

Для безязычковых инструментов поиски соответствий предпринимаются часто. Например, в афише есть упоминание одного из древнейших инструментов Китая – *шэн*, духового безязычкового инструмента, рода губной гармоники. При звукоизвлечении отверстия шэн закрываются пальцами; при одновременном закрывании нескольких отверстий получается аккордовое звучание. Шэн упоминается в афишах один раз и сопровождается описательным переводом *губной органчик*.

Для толкования значения названий духовых инструментов, встречающихся наиболее часто, используется стратегия приблизительного перевода. Так, упоминание *дицзы* (поперечная бамбуковая или тростниковая флейта) в 6 случаях сопровождается пояснением *флейта*, в 3 случаях – *бамбуковая флейта*, в 1 случае – *китайская флейта*, в 1 случае – *китайская бамбуковая флейта*. Упоминание *сяо* (продольной бамбуковой флейты с закрытым корпусом) 1 раз сопровождается толкованием *духовой инструмент*, 10 раз – *флейта*, 1 раз – *китайская флейта*, 1 раз *южнокитайская флейта*. Толкования, предложенные в афишах, не позволяют осознать специфику инструмента (различить *дицзы* и *сяо*); увидеть способ извлечения звука у *сяо*, материал изготовления флейты (указание на материал дается только один раз). Чаще всего авторы афиш для различения европейского и китайского инструментов просто подчеркивают истоки их происхождения.

Сюнь – один из древнейших инструментов, флейта-сосуд, изготовленная из керамики. Наиболее распространённой формой считается яйцевидная с приплюснутым дном с пятью отверстиями для пальцев. Упоминание о *сюнь* встречаются в афишах 14 раз, при этом 1 раз дается пояснение *духовой инструмент*, 4 раза *окарина*. *Окарина* также представляет собой одну из разновидностей сосудообразных флейт. Несмотря на древность флейт-сосудов, музыкальный инструмент *окарина* появляется в 1860 г., когда Д. Донати приспособливает детскую игрушку для исполнения сложных мелодий [\[30. с. 394\]](#). Если

форма окарины (ср. итальянское *ocarina* – гусенок) напоминает головку гуся, сюнь имеет яйцевидную форму. Для извлечения звука в окарине используют внутренний канал, в сюнь – внешний край. Однако общий тип инструмента позволяет автору афиш провести прямую параллель между сюнь и окариной.

Названия струнных щипковых инструментов никогда не уточняются при помощи указания на тип инструмента (возможно, потому что классификация хордофонов достаточно разветвленная и плохо известна неспециалистам), при этом в некоторых случаях авторы предлагают эквиваленты экзотических названий.

Пипа (琵琶 *pípa*) – четырехструнный щипковый музыкальный инструмент, один из самых распространенных и известных китайских музыкальных инструментов. Применяется как сольный, ансамблевый или оркестровый, для аккомпанементу пению и сопровождения декламации. Пипа имеет грушевидный деревянный корпус без резонаторного отверстия, изогнутый гриф. При игре пипу держат вертикально на коленях. Этот инструмент можно отнести к классу лютневых, то есть хордофонов, обладающих резонаторным корпусом и грифом. При этом очевидно, что между европейской лютней и китайской пипой есть существенные различия, начиная от отсутствия звукового отверстия у пипы, количества и формы расположения струн и способа положения инструмента во время исполнения. В научной литературе на русском языке пипу нередко называют китайской лютней [30, с. 18]. В афишах такая параллель тоже встречается (1 использование из 10). Родственными пипе можно считать инструменты иных культур: мандолину, домру, гитару, балалайку. Однако сопоставления с русскими народными инструментами в афишах никогда не проводятся, один раз название комментируют при помощи неполного эквивалента *китайская четырехструнная гитара*. Такой перевод нельзя считать случайным выбором: несмотря на существенную разницу в форме резонатора и грифа, в количестве струн, характере звучания, именно ассоциация с гитарой помогает русскому слушателю составить представление о популярности этого инструмента (ср. наличие ассоциативных реакций *гитара* на стимулы *играть, искусство, песня, петь, романтик, талант*) [31].

К классу лютни следует отнести струнные щипковые инструменты *жуань, саньсянь*. Авторы афиш не дают никаких комментариев и описаний этих инструментов.

Гучжэн (古筝, *gǔzhēng*) – старинный инструмент с 21-25 струнами, которые традиционно изготавливались из шёлка (современные музыканты предпочитают использовать металлические струны). На инструменте играют различными способами, чаще всего левой рукой регулируют натяжение струны, а правой извлекают звук, проводя по струнам, в некоторых случаях используя плектры, закрепленные на пальцах правой руки. При игре инструмент держат на коленях горизонтально. В одной из афиш инструмент назван *китайской арфой*. Наличие фиксированных мостов позволяет автору сравнить гучжэн с европейской арфой, хотя ни горизонтальное расположение инструмента во время игры, ни способ закрепления струн, ни путь извлечения звука специальными плектрами, ни тембр звучания не позволяют провести прямые параллели между этими инструментами. По виду инструмент в большей степени напоминает русские гусли. Кроме того, так же, как и гусли, этот инструмент использовался для исполнения народной музыки в отличие от гуциня, который был связан с «высокой культурой образованного населения» [32, с. 26]. Но желание подчеркнуть экзотический характер инструмента не позволяет авторам афиш проводить параллель гусли – гучжэн.

Упоминание о *гуцинь* часто сопровождается приблизительным переводом *цитра* (9 из 31 упоминаний). Гуцинь представляет собой фигурный деревянный ящик с шелковым

струнами, который при игре держат на коленях горизонтально. Узкий конец со струнодержателем располагается слева, а широкий с колками справа. При исполнении мелодии струны прижимают к деке, звук извлекают щипком. В древнем Китае игра на цине отождествлялась с медитацией и считалась одним из способов самосовершенствования.

В широком смысле цитра представляет собой видовое обозначение хордофонов, самый общий признак которых – наличие резонаторного корпуса и отсутствие грифа [26]. Если рассматривать слово цитра в таком значении, перевод *цитра гуцинь* можно считать относительно точным. Однако цитрой можно было бы назвать и гучжэн, чего не происходит. Причину стоит искать в истории цитры в музыкальном искусстве России и Европы. Цитра стала популярной в Австрии и Германии в XVIII веке, в России этот инструмент появился во второй половине XIX века, где он использовался для салонного музицирования. Существовали общества и академии цитристов (исполнителей на цитре), издавался специализированный журнал «Русский цитрист» (1883-1904) [26]. Цитра воспринималась как инструмент аристократический и «иностранный». Параллель цитра – цинь могут помочь почувствовать отношение к циню как к объединителю всей музыки, квинтэссенции утонченности и воплощению моральных ценностей своего времени.

В афишах часто принимают участие струнные смычковые инструменты, и в первую очередь *эрху*. Упоминание этого инструмента может сопровождаться пояснением *китайская скрипка*, (2 из 14). Эрху является одним из инструментов семейства хуцинь. Термин *хуцинь* (胡琴 *húqín*) в современном китайском языке используется «для обозначения смычковых хордофонов, чаще всего двухструнных с продетым между струнами смычком» [33, с. 20]. Корпус хуцинь небольшой круглый или многогранный, дека изготавливается из змеиной кожи или тонкого дерева, большинство инструментов имеет только две струны. Эрху представляет один из наиболее популярных инструментов этого класса и используется преимущественно при исполнении народной и традиционной китайской музыки, как в качестве сольного инструмента, так и в ансамбле, в музыкальном сопровождении китайской оперы. Несмотря на то, что современные исполнители используют эрху для исполнения классического скрипичного репертуара (например, Н. Паннини, Ф. Мендельсона, П. Чайковского) [34, с. 63], между способом извлечения звука и его тембром существуют значительные различия. Авторы афиш не используют для обозначения инструмента заимствованного из китайского родового термина хуцинь, но называют другие инструменты семейства хуцинь – *цзинху* (самый маленький инструмент семейства с двумя струнами), *цзинэрху* (отличается от эрху меньшим размером и тембром звучания), *баньху* (инструмент с корпусом из скорлупы кокоса), *чжунху* (отличается от эрху большим размером и более низким тембром) и *гаоху* (с круглым резонаторным ящиком и более высоким тембром звучания) – появляются на концертах, но их упоминание не сопровождается комментариями. Русскому слушателю, незнакомому с терминосистемой названий китайских музыкальных инструментов, трудно разобраться в том, что представляют из себя эти инструменты. На втором месте в названии стоит иероглиф 胡 *hú* (ху), тот же иероглиф первый в хуцинь – в переводе 'варварский'. Изначально это название использовалось для струнных инструментов, заимствованных у северных и северо-западных народностей [33, с. 20].], первая часть названий указывает на его отличительные признаки, напри^мэр, эр 二èr – два, по количеству струн; цзин 京 *jīng* – от слова 北京 *Běijīng* (Пекин), цзинэрху используется специально для цзинцзюй (京剧 *jīngjù*, Пекинская опера); бань 板 *bǎn* – деревянные; чжун 中 *zhōng* (обозначает средний) – высота звука и размер между эрху и гaoху; гао 高 *gāo* (обозначает высокий) высота звука выше эрху, размер меньше эрху. На ценность данных

этимологических сведений для носителя русского языка указывают М. Л. Сергеев и Е. А. Фивейская [18, с. 82].

Описательный перевод *китайская скрипка*, предложенный для эрху, не может полностью показать характер инструмента, однако позволяет создать общее представление о нем, уточнение *китайская* подчеркивает экзотический характер инструмента и может вызвать у читателя афиши интерес к будущему выступлению.

Выводы

Основными выводами проведенного исследования являются следующие.

Процесс восприятия и передачи терминологической лексики иностранного языка представляет собой сложное взаимодействие двух языков. Так как основания для классификации терминов, называющих традиционные музыкальные инструменты, в русском и китайском различны, как различны и сами инструменты, выбор соответствующей единицы представляет собой трудную задачу.

Чаще всего названия китайских инструментов в текстах афиш переданы с помощью транскрипции по системе Палладия, случаи использования транслитерации записи пиньинь также возможны (*хулуси*, *баву*). В отличие от рекомендаций словарей, транскрипции не подвергаются русификации. Единицы, которые согласно словарям склоняются, в афишах могут выступать как неизменяемые, что также свидетельствует о минимальной русификации.

Несмотря на наличие традиции в обозначении некоторых музыкальных инструментов Китая (*цин*, *чжэн*), выбирается обновленный перевод лексической единицы современного китайского языка (*гучинь*, *гучжэн*).

Авторы афиш практически не прибегают к описательному или приблизительному переводу для обозначения музыкальных инструментов (исключение составляют *дагу* и *дицзы*), что позволяет подчеркнуть необычный характер предстоящих концертов.

При этом описательный или приблизительный перевод может сопровождаться транскрибированное или транслитерированное название. Названия языковых духовых, мало известных носителям русского языка, не являющихся специалистами-музыковедами, обычно сопровождаются отсылками к гиперонимам (*духовой инструмент*). Названия безъязыковых обычно сопровождаются указанием на параллель с конкретным европейским инструментом (*окарина*, *флейта*). Струнные щипковые и смычковые никогда не содержат отсылки к соответствующим составным русским терминам, но часто позволяют русскому читателю афиши сравнить китайский инструмент с соответствующим европейским (*цитра гучинь*, *лютня пипа*, *гитара пипа*, *арфа гучжэн*, *скрипка эрху*). Эквиваленты дают общее представление об инструменте, но приводят к искажению информации о внешнем виде, материале изготовления, тембре, способе извлечения звука. Выбирая соответствующую единицу, автор ориентируется на круг ассоциаций, который может возникнуть у читателя, с высокой, экзотической, романтической музыкой, но никогда не предлагаются параллели с народными русскими инструментами.

Названия концертов содержат отсылки к культурным символам и цитаты из классической китайской поэзии, даются с целью создать настрой на восприятие необычной восточной культуры. Той же цели служат не всегда четкие, но в больших случаях эффектные изображения инструментов или их элементов.

Таким образом, прагматика афиши концерта китайской музыки очевидна: пригласить на

концерт широкий круг меломанов, ориентируясь на растущий интерес русского слушателя, но малое количество его знаний о музыкальной культуре Китая.

Библиография

1. Горбик А. А. Театральная афиша как рекламный текст // Crede Experto: транспорт, общество, образование, язык. 2016. № 4. С. 59-63. EDN: XDCWWR.
2. Фокина К. И. Информационное сопровождение спектакля в современном театральном процессе: дисс. на соиск. уч. степ. к. иск. М.: Театральный институт имени Бориса Щукина при Государственном академическом театре имени Евгения Вахтангова, 2008. 180 с. EDN: NPKGTL.
3. Шевченко А. С. Театральная афиша как рекламный текст и метод воздействия // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. 2014. № 1 (7).
4. Мячинская Э. И. Малые жанры искусствоведческого дискурса: реклама, афиша, объявление // Когнитивные исследования языка. 2020. № 3 (42). С. 422-426. EDN: OUMLDX.
5. Туралина Н. А., Сергеева А. Ю., Шевцова М. В. Афиша - реклама: особенности ее создания // Научный альманах. 2015. № 9 (11). С. 1626-1628. DOI: 10.17117/na.2015.09.1626. EDN: UXRLL.
6. Борботько Л. А., Мочалова Т. Г. Театральная афиша и киноафиша как дискурсивные жанры // Концепт и культура: диалоговое пространство культуры: языковая личность, текст, дискурс. Кемерово: Кемеровский государственный университет, 2016. С. 430-435. EDN: XEBSYT.
7. Притчин А. К. Теоретические проблемы рекламы художественных событий. Эстетический аспект. Автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. философ. наук. М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 1999. 34 с.
8. Попова Л. Г., Ерохина А. А. О степени изученности текстов афиш в современном языкознании // Современная наука: актуальные вопросы, достижения и инновации. Пенза: МЦНС "Наука и Просвещение", 2018. В 4-х ч. Ч. 1. С. 108-112. EDN: XPKJAT.
9. Шевченко А. С. Афиша как инструмент взаимодействия языков и культур (на материале русских, английских, бурятских текстов театрального дискурса) // Восток - Запад: взаимодействие языков и культур. Улан-Удэ: Восточно-Сибирский государственный университет технологий и управления, 2015. С. 142-147. EDN: USOSKJ.
10. Красных В. В. Этнопсихоллингвистика и лингвокультурология. М.: Гнозис, 2002. 285 с.
11. Круглякова Т. А., Чен Ю. Кулинарные приколы из Поднебесной: интерпретация переводческой ошибки как способ создания языковой шутки // Уральский филологический вестник. Серия: язык, система, личность: лингвистика креатива. 2022. № 2. С. 43-57. EDN: CBHTLL.
12. Рыкова Д. А. Функционирование экзотизмов в интернет-версиях журналов "Вокруг света", "Вояж" и "National Geographic Traveler" // Гуманитарный акцент. 2022. № 3. С. 69-77. EDN: BFPADB.
13. Бархударов Л. С. Язык и перевод: Вопросы общей и частной теории перевода. М.: Международные отношения, 1975. 240 с.
14. Влахов С. И., Флорин С. П. Непереводимое в переводе. М.: Высшая школа, 1986. 345 с.
15. Сенько Е. В. Китайские слова в современном русском языке: семантический аспект // Филологический класс. 2019. № 3 (57). С. 59-63. DOI: 10.26170/FK19-03-08. EDN: TXTKYD.
16. Ян Си. Китаизмы в современных СМИ: семантика, грамматика, прагматика // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследования.

2017. № 1. С. 222-229.

17. Дамдинова Б.В., Самбуева О.В. Трудности перевода лексических лакун с китайского языка на русский // Филология: научные исследования. 2019. № 2. С. 104-110. DOI: 10.7256/2454-0749.2019.2.29733 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=29733

18. Сергеев М. Л., Фивейская Е. А. К вопросу о задачах этимологии в толковой лексикографии (на материале "Словаря русского языка XXI века") // Вопросы лексикографии. 2020. № 17. С. 74-89. DOI: 10.17223/22274200/17/4. EDN: LQDXJW.

19. Васильченко Е. В. Модель мира в звучании китайской цитры цинь // Вестник РУДН. Серия: Всеобщая история. 2013. № 1. EDN: PXZSRB.

20. Большой академический словарь. В 27-и т. / Гл. ред. К. С. Горбачевич. М.; СПб.: Наука, 2004-2021.

21. Орфографический академический ресурс "АКАДЕМОС". [Электронный ресурс]. URL: <https://orfo.ruslang.ru/?ysclid=m9whahtkif188568777> (дата обращения: 25.04.2025).

22. Русский орфографический словарь: около 180 000 слов. / Российская академия наук. Институт русского языка им. В. В. Виноградова / О. Е. Иванова, В. В. Лопатин (отв. ред.). М.: Издательство, 2004.

23. Музыкальный энциклопедический словарь. Гл. ред. Г. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1990. 672 с. - ISBN 5-85270-033-9.

24. Новый словарь иностранных слов: [более 4500 слов] / [авт.-сост. М. Ситникова]. Изд. 4-е, стер. Ростов-на-Дону: Феникс, 2010. 299 с.

25. Сигейкина Е. Б. Китайские музыкальные инструменты в коллекции Российского национального музея музыки. М.: Российский национальный музей музыки, 2021. 23 с.

26. Большая российская энциклопедия. В 35-и т. / Гл. ред. Ю. С. Осипов. М.: Большой академический словарь, 2004-2017.

27. Янь Цзянань. Оркестр китайских народных инструментов и творчество Сюй Чанцзюня: проблемы дирижерской интерпретации // Музыка. Искусство, наука, практика. 2019. № 4 (28). С. 42-48.

28. Русский региональный ассоциативный словарь-тезаурус ЕВРАС: [6624 слова] / Сост. Черкасова Г. А., Уфимцева Н. В. М.: Московская духовная академия, 2019. 704 с.

29. Морозова Н. М., Чернобров А. А. Лексикографические и лингвокультурологические аспекты музыкального дискурса в сети интернет // Вестник Новосибирского государственного педагогического университета. 2016. № 2 (30).

30. Фань Жун. Традиционные струнные инструменты Китая в музыкальной культуре XX-XXI столетий. Дисс. на соиск. уч. степ. к. иск. СПб.: Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, 2024. 183 с.

31. Русский региональный ассоциативный словарь-тезаурус ЕВРАС: [6624 слова] / Сост. Черкасова Г. А., Уфимцева Н. В. М.: Московская духовная академия, 2019. 704 с.

32. Цюй Ва. Традиционные музыкальные инструменты в фортепианной интерпретации современных китайских композиторов // Музыка. Искусство, наука, практика. 2016. № 2 (14).

33. Будаева Т. Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй. Автореф. дис. на соиск. уч. степ. к. иск. М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2011. 129 с. EDN: QFPHZL.

34. Ван Х., Смирнова М. В. Специфика репертуара современного исполнителя на эрху // Университетский научный журнал. 2020. № 54. С. 59-64. DOI: 10.25807/PBH.22225064.2020.54.59.64. EDN: GXVEVR. ""

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не

раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

В рецензируемой статье предметом исследования выступают способы формальной и семантической адаптации названий традиционных китайских музыкальных инструментов в афише концертов на русском языке. Актуальность работы аргументируется тем, что в последние годы расширяются культурные связи между представителями разных народов. В российских городах часто проходят концерты национальной музыки, и их афиши распространяются как традиционными способами, так и в Интернете. В связи с этим актуальными становятся исследования поликодового текста афиши, в котором между вербальным и изобразительным компонентами устанавливается неразрывная смысловая связь. Отмечается, что «в современном языковедении не существуют работ, посвященных лингвистическому анализу текстов афиш», несмотря на актуальность темы. Теоретической основой исследования являются труды отечественных и зарубежных ученых, посвященные вопросам этнопсихолингвистики и лингвокультурологии; малым жанрам искусствоведческого дискурса; афише как дискурсивному жанру, как рекламному тексту, как инструменту взаимодействия языков и культур; проблемам общей и частной теории перевода и др. Библиография насчитывает 34 источника, в том числе лексикографических, представляется достаточной для обобщения и анализа теоретического аспекта изучаемой проблематики, соответствует специфике изучаемого предмета, содержательным требованиям и находит отражение на страницах статьи. Все цитаты ученых сопровождаются авторскими комментариями.

Методология исследования определена поставленной целью («проанализировать, какое значение играет выбранный тип названия инструмента, участвующего в концерте, в создании поликодового текста афиши») и носит комплексный характер: использованы общенаучные методы анализа и синтеза, описательный метод, интерпретативный анализ отобранного материала, метод системного анализа, сопоставительный анализ, синтез дискурс-анализа и визуальной семиотики, а также лексикографический анализ, «закрывающийся в поиске названий китайских музыкальных инструментов в русских толковых, орфографических и энциклопедических словарях». Эмпирической базой послужили 47 афиш, посвященных гастролям музыкальных коллективов из Китая и концертам китайской национальной музыки в Москве, Санкт-Петербурге, Севастополе, Нижнем Новгороде, Новосибирске, Тарко-Сале (ЯНАО), Хабаровске, Беларуси (1 афиша) и Казахстане (2 афиши). На афишах китайские инструменты упоминались 175 раз, всего представлено 22 различных инструмента.

В ходе исследования проведен сопоставительный анализ текстового и визуального ряда афиши, проанализирован выбор безэквивалентной лексики китайского языка для обозначения инструмента; рассмотрены способы передачи звучания китайского названия на русский язык и пути грамматического освоения заимствований; изучены лексические кальки и способы толкования значения экзотических для русской культуры музыкальных инструментов. Сформулированы обоснованные выводы о том, что «процесс восприятия и передачи терминологической лексики иностранного языка представляет собой сложное взаимодействие двух языков», «названия концертов содержат отсылки к культурным символам и цитаты из классической китайской поэзии с целью настроить на восприятие необычной восточной культуры; той же цели служат не всегда четкие, но в больших случаях эффектные изображения инструментов или их элементов»; «прагматика афиши концерта китайской музыки очевидна: пригласить на концерт широкий круг меломанов, ориентируясь на растущий интерес русского слушателя, но малое количество его знаний о музыкальной культуре Китая» и др.

Результаты, полученные в ходе исследования, имеют теоретическую значимость и

практическую ценность: они вносят существенный вклад в такие разделы знания, как теория лингвокультурной идентичности, межкультурная коммуникация, лингвокультурология; в лингвистическое изучение феномена афиши как инструмента взаимодействия языков и культур и могут быть использованы в последующих научных изысканиях по заявленной проблематике.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру. Стил ь изложения отвечает требованиям научного описания, содержание рукописи соответствует названию. Статья имеет законченный вид; она вполне самостоятельна, оригинальна, будет полезна широкому кругу лиц и может быть рекомендована к публикации в научном журнале «Филология: научные исследования».